



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD

**MECANISMO DE TRADUÇÃO COMO ADAPTAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS
DISNEY: ASPECTOS PSICOSSOCIAIS**

Débora Carvalho Dahl

Brasília
2022

DÉBORA CARVALHO DAHL

**MECANISMO DE TRADUÇÃO COMO ADAPTAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS
DISNEY: ASPECTOS PSICOSSOCIAIS**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, do Instituto de Letras (IL), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho.

Brasília
2022

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

DAHL, Débora Carvalho. *Mecanismo de Tradução como Adaptação dos Contos de Fada Disney: Aspectos Psicossociais*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2022, (xxx) f. Dissertação de Mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta Dissertação de Mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais de publicação. Nenhuma parte desta Dissertação de Mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC331m Carvalho Dahl, Debora
Mecanismo de Tradução como Adaptação dos Contos de Fadas
Disney: Aspectos Psicossociais / Debora Carvalho Dahl;
orientador Eclair Antônio Almeida Filho . -- Brasília, 2022.
225 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução)
Universidade de Brasília, 2022.

1. Contos de Fadas Disney. 2. Tradução. 3. Adaptação. I.
Almeida Filho , Eclair Antônio , orient. II. Título.

DÉBORA CARVALHO DAHL

**MECANISMO DE TRADUÇÃO COMO ADAPTAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS
DISNEY: ASPECTOS PSICOSSOCIAIS**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, do Instituto de Letras (IL), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tradução.

Aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Titular: Eclair Antônio de Almeida Filho (Orientador/POSTRAD)

Prof. Dra. Suplente: Flávia Lamberti (membro interno/POSTRAD)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Jr. (membro externo/TEL)

BRASÍLIA/DF, agosto de 2022.

“There’s no shortage of remarkable ideas, what’s missing is the will to execute them.”

Seth Godin

“Poetry is what gets lost in translation.”

Robert Frost

“Language brings with it an identity and a culture, or at least the perception of it. A shared language says ‘we’re the same’. A language barrier says ‘we’re different’.”

Trevor Noah

Dedico este trabalho, primeiramente, a Deus, por me conceder, a cada dia, uma nova página no livro da minha vida. Aos meus filhos e ao meu marido, por terem me dado forças para continuar. E aos meus pais e irmãos por serem peças fundamentais na minha trajetória de vida e por nunca terem desistido de mim.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho por todas as colocações de grandioso valor para minha pesquisa, as quais me foram apresentadas durante a qualificação desta dissertação. E também por ter aceitado dar continuidade a minha pesquisa quando se fez necessária a troca de orientação. Serei eternamente grata por todo apoio, disposição e paciência.

À Professora Dra. Válmi Hatje-Faggion, por ter me acolhido como orientanda e por ter dedicado seu tempo a compartilhar comigo seu vasto conhecimento ao longo dos últimos anos.

Às professoras Flávia Lamberti, Helena Santiago, Válmi Hatje-Faggion e Alice Maria de Araújo Ferreira, pelas aulas que contribuíram imensamente para esta pesquisa.

Às(aos) estagiárias(os) e funcionárias(os) da secretaria do POSTRAD, sempre prontas(os) a ajudar, com diligência, eficiência e rapidez.

À Universidade de Brasília (UnB), que tem sido minha segunda casa desde 2012, quando iniciei minha graduação no Instituto de Letras.

À minha numerosa família, por me incentivarem, por fazerem parte da história da minha vida e das minhas raízes, pelos ensinamentos e por zelarem por mim. Em especial, aos meus irmãos, Rejane, Elaine, Gisele, Igor, Ana Beatriz e Jorge Augusto por me apoiarem incondicionalmente.

À minha avó Terezinha, um exemplo de honestidade, generosidade e lucidez, por ter sempre sido tão amorosa comigo, por compreender que minha ausência é por mera necessidade e que ela não interfere no meu carinho pela senhora.

À minha mãe, Lindaura, por ser minha amiga, minha grande referência profissional e minha maior inspiração pessoal e materna. Por nunca ter desistido de mim, por ter me incentivado desde pequena a tomar gosto pela leitura, e, mais tarde, por ter feito questão de que eu retornasse ao Brasil e concluísse a minha graduação, gesto que me inspirou profundamente a ingressar no programa de Mestrado da UnB. Por ter se desdobrado sempre que pôde para me ajudar ao longo da minha vida e, agora, cuidando dos meus filhos quando eu precisava estudar, pesquisar, ler ou escrever. Serei eternamente grata aos inúmeros sacrifícios que a senhora fez e faz por mim e por meus filhos.

Ao meu pai, Jorge, por me apoiar, por ter se feito presente em momentos cruciais de aprendizado em minha vida, por não ter desistido de mim, por todos os ensinamentos e por ser um verdadeiro exemplo para mim.

À minha irmã, Ana Beatriz, por ser para mim peça fundamental na minha história de vida, por ser minha confidente, amiga, psicóloga fora de horário comercial, e de grandiosa inspiração para mim. Não posso deixar de agradecer por não ter medido esforços em cuidar do Noah quando precisei voltar para a UnB para concluir minha graduação em 2018. E, novamente, em 2021, em plena pandemia, quando praticamente se mudou para a minha casa para me ajudar com o Noah e Asher (recém-nascido) para que eu pudesse concluir minha dissertação de mestrado.

Ao meu irmão, Jorge Augusto, por ser essa pessoa extremamente excêntrica e por me ensinar, a cada dia mais, seja com seus debates e ensaios filosóficos, ou me mostrando que as pessoas mudam e desabrocham, sempre, em ‘metamorfose ambulante’.

Aos meus filhos, Noah e Asher, por serem a personificação do porquê eu tento fazer o meu melhor em tudo o que faço, sempre. Por terem me transformado em mãe, por me ensinarem a cada dia mais sobre o que é maternar, ser responsável por uma vida, ser afeto, carinho e colo para outro ser vivo. Por serem tão pequenos e cheios de vida e personalidade. Por me permitirem viver a vida materna em paralelo com a vida acadêmica, por me darem espaço para ser presente para vocês e para mim também. Espero ser para vocês um exemplo de esforço a ser seguido e que minhas escolhas sirvam de ensinamento hoje e sempre.

Ao meu marido, Darren, por ser meu melhor amigo, confidente, parceiro de vida e de negócios. Por aceitar se mudar para o Brasil, pelas infinitas sugestões e debates intelectuais, por me dar todo o apoio e por me incentivar a não desistir do mestrado mesmo com todos os desafios do(s) ano(s)-pandemia, enquanto estava grávida do nosso segundo filho. Por todos os sacrifícios feitos para que pudéssemos levantar nossa empresa, cuidar de nossos filhos e da nossa casa, sempre juntos, e no Brasil, longe da sua pátria-mãe, da sua cultura, da sua língua materna. Seus esforços são reconhecidos e apreciados por mim e por toda a nossa família.

A todos os meus amigos e familiares que se fizeram presentes nessa jornada por meio de debates acadêmicos, conselhos e palavras de encorajamento diário.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o mecanismo de tradução como adaptação utilizado pela empresa americana Walt Disney em versões filmicas de contos de fadas preexistentes, isto é, indicar as possíveis estratégias tradutórias e adaptativas adotadas pela Disney. Existe, ainda, o intuito de ressaltar a maneira como aspectos psicossociais vêm sendo abordados ao longo dos anos pela companhia, tendo em vista que o público-alvo das versões adaptadas em longas-metragens animados é, em geral, um público infantil. Dados indicam que, apesar das inúmeras semelhanças entre as traduções e adaptações cinematográficas, os textos traduzidos apresentam diferenças e particularidades quando são observados os públicos previstos e os participantes envolvidos no processo tradutório. Sendo assim, é possível incluir nas histórias já famosas dos contos de fadas aspectos psicossociais que a Disney tenha como interesse explorar em determinado momento sócio-histórico-cultural. Para tanto, foram selecionadas quatro traduções e adaptações de contos de fadas de origem europeia, a partir do século XVIII, originalmente em alemão e em francês: “Branca de Neve” (1869); “Cinderella” (1968); “A Princesa e o Sapo” (O Rei Sapo) (1869); “Rapunzel” (1698). Esses contos foram traduzidos e adaptados em longas-metragens animados e produzidos pela *Walt Disney Company*, em inglês americano, com seus seguintes correspondentes: “*Snow White and the Seven Dwarfs*”/“Branca de Neve e os Sete Anões” (1937); “*Cinderella*”/“Cinderela” (1950, 2001, e 2015); “*The Princess and the Frog*”/“A Princesa e o Sapo” (2009); “*Tangled*”/“Enrolados” (2010). Deve-se considerar, nesta análise, que os contos de fadas se encontram definidos em um gênero textual bastante amplo, isto é, que permite infinitas mutações na contação de histórias, e que, ao mesmo tempo, está sujeito à reescrituras, traduções e adaptações entre diversos contextos, tais como sistemas literários, midiáticos e outros. Sendo assim, serão consideradas características da literatura infanto-juvenil e traços do gênero literário definidos por Novaes Coelho, Tatar, Propp, Dalton e Bettelheim, bem como questões de tradução levantadas por Meschonnic, Laplantine, Derrida, Peirce, Santaella, e outros, além de questões de criação e adaptação propostas por Haroldo de Campos e Linda Hutcheon, entre demais agentes de valiosas contribuições.

Palavras-chave: Contos de fadas da *Disney*; Tradução; Adaptação; Tradução intersemiótica; Transcrição; Literatura Infanto-juvenil; Acessibilidade Midiática.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze translation as an adaptation mechanism used by the American company Walt Disney in film versions of preexisting fairy tales, that is, to indicate the possible translation and adaptive strategies adopted by Disney. There is also the intention of highlighting the way in which psychosocial aspects have been addressed over the years by the company, considering that the target audience of the versions adapted into animated feature films is, in general, a child audience. Data indicates that, despite the numerous similarities between translations and film adaptations, the translated texts present differences and particularities when the intended audiences and the participants involved in the translation process are taken into account. In this way, it is possible to include the psychosocial aspects that Disney might be interested in exploring at a given socio-historical-cultural moment. For that, four translations and adaptations of fairy tales of European origin were selected, from the 18th century, originally in German and French: Snow White (1869); Cinderella (1968); The Princess and the Frog (The Frog King) (1869); Rapunzel (1698). These tales were translated and adapted into animated feature films and produced by the Walt Disney Company, in American English, with the following correspondent titles: Snow White and the Seven Dwarfs (1937); Cinderella (1950, 2001, and 2015); The Princess and the Frog (2009); Tangled (2010). It should be considered, in this analysis, that fairy tales are defined in a very extended textual genre, that allows infinite mutations in storytelling, and that, at the same time, is subject to rewritings, translations and adaptations in a number of different contexts, such as literature, media and other systems. Therefore, characteristics of children's literature will be considered as well as traits of the literary genre defined by Novaes Coelho, Tatar, Propp, Dalton and Bettelheim, in addition to translation issues raised by Meschonnic, Laplantine, Derrida, Peirce, Santaella, and others, also creation and adaptation issues proposed by Haroldo de Campos and Linda Hutcheon, among other agents of valuable contributions.

Key words: Disney Fairy Tales; Translation; Adaptation; Intersemiotic translation; Transcription; Children's Literature; Media Accessibility.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Foto dos créditos introdutórios do filme <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> , 1937.....	70
Figura 2 – Fotos dos créditos introdutórios do filme <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> , 1937 .	77
Figura 3 – Fotos dos créditos introdutórios do filme <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> , 1937 .	77
Figura 4 – Primeira aparição de <i>Mickey Mouse</i> , em <i>Steamboat Willie</i> , de 1928.....	80
Figura 5 – Cena de <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> dos Estúdios Disney, de 1937	81
Figura 6 – Cena de <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> dos Estúdios Disney, de 1937	82
Figura 7 – O espelho mágico da rainha enquanto descreve a moça mais bela do reino, cena de “ <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> ”, dos Estúdios <i>Disney</i> , de 1937	111
Figura 8 – Representação do caçador e da Branca de Neve em uma imagem, de 1915, feita por George Soper	112
Figura 9 – Representação do caçador em cena de “ <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> ”, dos Estúdios <i>Disney</i> , de 1937.....	112
Figura 10 – Branca de Neve, a maçã envenenada e a bruxa má, dos Estúdios Disney, de 1937	113
Figura 12 – Cena em que Branca de Neve conhece o príncipe, adaptação filmica, 1937.....	Error!
Bookmark not defined.	
Figura 13 – Branca de Neve foge, assustada, para dentro da floresta, na tentativa de fugir da bruxa má. Adaptação filmica, 1937.....	117
Figura 14 – Branca de Neve, ao perceber que não corre perigo na floresta e que está rodeada de animais “amigos”, começa a cantar uma canção que diz que ela mesma é responsável pela forma como ela enxerga o mundo. Adaptação filmica, 1937	117
Figura 15 – Foto da estátua de Walt Disney segurando a mão de <i>Mickey Mouse</i> em frente ao castelo da Cinderela no parque temático <i>Magic Kingdom</i> , em Orlando, Flórida.....	126
Figura 16 – Créditos iniciais do filme “ <i>Cinderella</i> ”, 1950.....	127
Figura 17 – Créditos iniciais do filme “ <i>Cinderella</i> ”, 1950.....	127
Figura 18 – Créditos iniciais do filme “ <i>Cinderella</i> ”, 1950.....	127
Figura 19 – Primeira cena da adaptação cinematográfica animada de “ <i>Cinderella</i> ”, 1950	128
Figura 20 – Foto do gato da madrasta no filme “ <i>Cinderella</i> ” (1950).....	129

Figura 21 – Cena da adaptação cinematográfica animada de “ <i>The Princess and The Frog</i> ”, 2009	137
Figura 22 – Cena da adaptação cinematográfica animada de “ <i>The Princess and The Frog</i> ”, 2009	138
Figura 23 – Tiana e o príncipe Naveen como sapos, cena da adaptação cinematográfica animada de “ <i>The Princess and The Frog</i> ”, 2009	139
Figura 24 – O crocodilo Louis, amigo de Tiana e do príncipe Naveen, apresenta-se na trama tocando trompete, cena da adaptação cinematográfica animada de “ <i>The Princess and The Frog</i> ”, 2009	142
Figura 25 – Cena em que Rapunzel e Eugene se conhecem, “ <i>Tangled</i> ”, 2010.....	147
Figura 26 – Após a canção “ <i>Mother Knows Best</i> ”, <i>Mother Gothel</i> pede para que Rapunzel nunca mais peça para sair da torre. “ <i>Tangled</i> ”, 2019.....	148
Figura 27 – Foto da plataforma de <i>streaming Disney Plus</i> , que traz a Rainha Má segurando uma maçã preta, representando a maçã envenenada. “ <i>Once Upon a Time</i> ”, 2011	152
Figura 28 – Foto da plataforma de <i>streaming Disney Plus</i> , que traz, da direita para a esquerda, Prince Charming, Snow White, Emma (filha de Snow e Charming), Henry e Bella (“A Bela e a Fera”). “ <i>Once Upon a Time</i> ”, 2011	152
Figura 29 – Cena em que Rumpelstiltskin informa à Cinderela que ele quer seu primeiro filho, “ <i>Once Upon a Time</i> ”, Episódio 4, Temporada 1, 2011	153
Figura 30 – Cena em que Rumpelstiltskin informa à Cinderela que ele quer seu primeiro filho, “ <i>Once Upon a Time</i> ”, Episódio 4, Temporada 1, 2011	154
Figura 31 – Cena em que Emma devolve o livro de contos de fadas para Henry, “ <i>Once Upon a Time</i> ”, Episódio 1, Temporada 1, 2011	155
Figura 32 – Cena em que a Rainha má (Regina) oferece à Branca de Neve uma maçã envenenada, “ <i>Once Upon a Time</i> ”, Episódio 21, Temporada 1, 2011	156
Figura 33 – Cena em que Rumpelstiltskin oferece os sapatos de cristal à Cinderela, “ <i>Once Upon a Time</i> ”, Episódio 4, Temporada 1, 2011	156

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	22
2.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE TRADUÇÃO E TRADUTOR	22
2.1.1 Algumas questões de tradução: sistemas, culturas e linguagem	22
2.1.2 O tradutor: papel e funções	27
2.2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	37
2.2.1 Questões de semiótica	37
2.2.2 Tradução e transcrição	40
2.2.3 Questões midiáticas e de práticas sociodiscursivas	46
2.2.4 A semiótica e os contos de fadas	48
2.3 TEORIA DA ADAPTAÇÃO SEGUNDO LINDA HUTCHEON.....	51
2.3.1 Tradução como adaptação e reescritura	55
2.3.2 Adaptação como processo sócio-histórico-cultural.....	57
3 AUTORES, OBRAS E O GÊNERO CONTO DE FADAS	61
3.1 CHARLES PERRAULT: VIDA E OBRA.....	61
3.2 OS IRMÃOS GRIMM: VIDA E OBRA	64
3.3 WALT DISNEY: VIDA E OBRA	68
3.3.1 Tradutores e questões de tradução <i>Disney Company</i>	73
3.3.2 Da fotografia à linguagem narrativa do cinema <i>Disney</i>	78
3.4 O GÊNERO CONTO DE FADAS.....	84
3.4.1 Características dos contos de fadas	84
3.4.2 Fatores e mudanças	89
3.4.3 Diversificação entre os meios de comunicação	94
3.4.4 Histórias, versões e traduções dos contos de fadas	98
4 OBRAS LITERÁRIAS, ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS E IMPLICAÇÕES PSICOSSOCIAIS	103
4.1 BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	103
4.1.1 Considerações sobre o conto e suas versões	105
4.1.2 Questões de adaptação fílmica, roteiro e tradução	109
4.2 CINDERELA.....	119

4.2.1	Considerações sobre o conto e suas versões	123
4.2.2	Questões de adaptação fílmica, roteiro e tradução.....	125
4.3	A PRINCESA E O SAPO (O REI SAPO)	133
4.3.1	Considerações sobre o conto e suas versões	135
4.3.2	Questões de adaptação fílmica, roteiro e tradução.....	136
3.4	RAPUNZEL	142
4.4.1	Considerações sobre o conto e as suas versões.....	144
4.4.2	Questões de adaptação fílmica, roteiro e tradução.....	146
4.5	<i>ONCE UPON A TIME</i>	150
4.6	IMPLICAÇÕES PSICOSSOCIAIS ACERCA DOS FILMES <i>DISNEY</i>	158
4.6.1	Aspectos familiares representados por diferentes gerações <i>Disney</i>	159
4.6.2	Como a <i>Disney</i> lida com dor, sentimento e morte?	164
4.6.3	Princesas <i>Disney</i> e seu crescente papel de heroínas.....	167
4.6.4	Representação de gênero de príncipes e princesas <i>Disney</i>	171
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
	REFERÊNCIAS.....	183
	ANEXO A – IRMÃOS GRIMM	197
	ANEXO B – CHARLES PERRAULT	201
	ANEXO C – CONTOS DE FADAS.....	203
	ANEXO D – BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	206
	ANEXO E – CINDERELA	210
	ANEXO F – A PRINCESA E O SAPO	217
	ANEXO G – Rapunzel	219
	ANEXO H – <i>ONCE UPON A TIME</i>	221

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o mecanismo de tradução como adaptação utilizado pela empresa americana *Walt Disney* em versões fílmicas de contos de fadas preexistentes, isto é, indicar as possíveis estratégias tradutórias e adaptativas adotadas pela *Disney*. Busca-se não somente demonstrar como um mesmo conto de fadas pode ser traduzido e recontado de diversas maneiras ao passar de um sistema literário para outro, ou, até mesmo, de uma mídia para outra, mas existe o intuito de ressaltar a maneira como aspectos psicossociais vêm sendo abordados ao longo dos anos pela companhia, tendo em vista que o público-alvo das versões adaptadas em longas-metragens animados é, em geral, um público infantil.

A dissertação é fruto de uma pesquisa extensa, na qual foram levantados dados acerca do mecanismo de tradução dos filmes da *Disney*, de maneira geral, e de como se deu a adaptação das histórias e versões clássicas para as representações fílmicas da companhia norte-americana. Desse modo, pretende-se investigar traços de variação entre as diversas versões e traduções adaptadas dos contos de fadas, mais especificamente os escolhidos e retratados pela *Walt Disney Company*, ao apontar características peculiares, como as origens, a relação entre língua de partida e língua de chegada, as especificações de gênero linguístico e como ele pode variar ao passar por uma tradução e adaptação e/ou uma tradução intersemiótica, para se adequar a um certo veículo de transmissão, mídia ou até mesmo a um público receptor mais restrito.

Entende-se como mecanismo de tradução como adaptação dos contos de fadas *Disney* todos os caminhos e todas as ferramentas utilizadas pela *Disney Company* no processo de adaptar obras literárias para versões fílmicas em formato de longa-metragem animado, desde sua primeira adaptação fílmica com o filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) até os filmes mais recentes que são também frutos de adaptações de contos de fadas infantis originados no século XVIII.

Será analisado o processo de tradução e adaptação ao qual um conto de fadas precisa se adequar para que se encaixe em outro veículo de transmissão. Nesse caso, especificamente, o veículo de transmissão a ser levado em consideração são os longas-metragens animados produzidos pela companhia norte-americana *Disney* e que foram traduzidos semioticamente e adaptados de contos de fadas originalmente publicados entre os séculos XVIII e XIX na Europa, para se adequarem a um vocabulário mais infantilizado, visto que o público-alvo dos longas-

metragens normalmente é um público infantil, assim como elementos culturais que precisaram ser alterados para que o público-alvo fosse atingido pelas emoções e vivências das personagens do conto. Dados indicam que, apesar das inúmeras semelhanças entre as traduções e adaptações cinematográficas, os textos traduzidos apresentam diferenças e particularidades quando são observados os públicos previstos e os participantes envolvidos no processo tradutório. Dessa forma, é possível incluir nas histórias já famosas dos contos de fadas aspectos psicossociais que a *Disney* tenha como interesse explorar em determinado momento sócio-histórico-cultural.

Para tanto, foram selecionadas quatro traduções e adaptações de contos de fadas de origem europeia, a partir do século XVIII, originalmente em alemão e em francês, para as telas da *Walt Disney* Produções, em inglês americano. As quatro traduções escolhidas para indicar as possíveis estratégias tradutórias adotadas pela *Disney* são as seguintes: “Branca de Neve” (1869); “Cinderela” (1968); “A Princesa e o Sapo – O Rei Sapo –” (1869); e “Rapunzel” (1698). Esses contos foram adaptados em longas-metragens animados e produzidos pela *Walt Disney Company*, com seus seguintes correspondentes: “*Snow White and the Seven Dwarfs*” / “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937); “*Cinderella*” / “Cinderela” (1950, 2001, e 2015); “*The Princess and the Frog*” / “A Princesa e o Sapo” (2009); e “*Tangled*” / “Enrolados” (2010).

Assim, para melhor traçar um panorama do mecanismo de tradução como adaptação dos contos de fadas adaptados pela *Disney*, bem como analisar a maneira como aspectos psicossociais estão sendo abordados pela companhia, ao longo desta dissertação, serão consideradas características da literatura infanto-juvenil e traços do gênero literário definidos por Coelho (2008), Tatar (2013), Propp (2006), Dalton (2003) e Bettelheim (2016), bem como questões de tradução levantadas por Meschonnic, Laplantine, Derrida, Peirce, Santaella e outros, além de questões de criação e adaptação propostas por Campos e Hutcheon, entre demais agentes de valiosas contribuições.

Os contos de fadas escolhidos para a análise dessa dissertação se destacam por marcarem fases bastante específicas do processo de tradução e adaptação utilizado pela *Disney*. A escolha específica desses contos se deu para que ficassem visíveis e acessíveis os caminhos pelos quais a empresa normalmente opta por apresentar suas representações filmicas, bem como para traçar um histórico de crescimento no modo como essas obras foram traduzidas e adaptadas. Cada conto apresenta uma particularidade, ao passo que as suas representações filmicas dialogam entre si e apontam sinais de desenvolvimento de uma adaptação filmica para a outra.

A exploração dos contos se debruça sobre as versões clássicas, modernas e, também, sobre as versões não tão divulgadas do *corpus* escolhido para que se possa entender melhor o motivo de tanta variedade ao contar a mesma história, a qual é dependente de alguns fatores variantes, tais como língua, país de origem, parâmetros sociais e de sociedade, público receptor, âmbito midiático, entre outros.

Deve-se considerar, nesta análise, que os contos de fadas se encontram definidos em um gênero textual bastante amplo, isto é, que permite infinitas mutações na contação de histórias e que, ao mesmo tempo, está sujeito a reescrituras, traduções e adaptações entre diversos contextos, tais como sistemas literários, midiáticos e outros. Essa variação intrigante de histórias e de conceitos bases nelas apresentados se dá, pois, todo ser humano que se atreva a contar algo a outra pessoa está transmitindo uma história, narrando um fato, contando um acontecimento. Quando a pessoa se propõe a contar algo, conta-se a modo próprio, a própria maneira, com as suas palavras, com o seu ponto de vista. No caso dos contos de fadas, torna-se inevitável a mudança de fatos, pois entre acréscimos e omissões de palavras renascem as tão antigas histórias que se estão acostumados a ouvir de maneira tão esplêndida e simbólica, introduzidas por livros de contos antigos. “Quem conta um conto aumenta um ponto”. (CARTER, 2011, p. 10).

Segundo Coelho (2000), é sabido que existem inúmeras versões de textos pertencentes ao gênero conto de fadas, sendo esse um dos gêneros narrativos mais explorados ao longo dos séculos. Também tido como um gênero um tanto quanto peculiar, o conto diverge de narrativas e romances, por exemplo, por precisar apresentar início, meio e fim mais detalhados, mais explícitos.

Com relação ao gênero conto, o escritor Moacyr Scliar, em uma entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo e publicada em fevereiro de 1996, destaca:

Eu valorizo mais o conto como forma literária. Em termos de criação, o conto exige muito mais do que o romance [...] Eu me lembro de vários romances em que pulei pedaços, trechos muito chatos. Já o conto não tem meio termo, ou é bom ou é ruim. É um desafio fantástico. As limitações do conto estão associadas ao fato de ser um gênero curto, que as pessoas ligam a uma ideia de facilidade; é por isso que todo escritor começa contista. (SCLIAR, 1996).

A partir do desejo de explorar e conhecer mais sobre autores, épocas, gêneros narrativos, meios de comunicação, formatos históricos e fatores que provocam essa mudança, é que esta dissertação vai tomando forma. Ela se consolida, porém, de maneira a focar em como os

elementos da tradução intersemiótica e da adaptação contribuíram para que os contos de fadas, que antigamente eram narrados de forma oral, posteriormente de forma literária, chegassem a representação cinematográfica por meio dos longas-metragens animados produzidos pela *Disney Company*.

Com o intuito de galgar conhecimentos sobre as mutações que o gênero sofre, parte dos estudos será remetida aos primórdios da literatura, na tentativa de notar semelhanças que possam explicitar a grande necessidade que os contos de fadas possuem de se fazerem mutáveis e maleáveis a praticamente toda e qualquer situação social, época, linguagem, língua e meio de comunicação, claramente levando em consideração os caminhos que a tradução semiótica pode ter traçado ao longo dos séculos para guiar diversas dessas traduções e versões até resultar nas que conhecemos hoje. (CAMPOS, 2013).

Há, também, um forte interesse em saber os motivos pelos quais as traduções intersemióticas e adaptações tiveram mais ou menos aceitação nas sociedades em que se fizeram necessárias. Do mesmo modo, é bastante relevante a preocupação de saber se a opção de traduzir somente a história, sem engajá-la em um contexto sociocultural, foi prejudicial para alguns dos contos no contexto sociocultural americano e, em caso afirmativo, se as alterações se deram apenas por esse motivo.

Segundo Coelho (2000), os contos de fadas, assim como qualquer história que se encaixe nos padrões desse gênero, têm a finalidade de contar um fato que pode ou não ser verídico, de forma sucinta. No entanto, ao contrário do que muitos pensam, as histórias que recebem esse nome nem sempre dizem respeito às fadas, o termo é utilizado para remeter a algo maior e mais abrangente do que somente fadas como um elemento distinto. Esse termo é utilizado para expressar os elementos que tornam o conto maravilhoso, pois os elementos mágicos são apresentados como parte intrínseca do universo em que o conto acontece.

Para Propp (1997), os contos de fadas surgiram como uma espécie de variação do conto popular e trouxeram as fadas, as entidades mágicas presentes no folclore europeu ocidental. Elas representam, de maneira simbólica, o papel da deusa, com poderes sobrenaturais e providas de extrema beleza. Na literatura, as primeiras referências às fadas aparecem na literatura cortesã da Idade Média e nas novelas de cavalaria, as quais se baseiam em textos fontes de origem céltico-bretã.

Além da parte elegante e naturalmente ressaltada dos contos de fadas, chamam atenção as diversas versões encontradas nos dias atuais, de uma mesma história, que muitas vezes passam por tantas adaptações e traduções que podem até mesmo se perder no espaço de apresentação sintética do conto.

De acordo com Tatar (2002), atualmente, é possível encontrar registros de diversas histórias da “Chapeuzinho Vermelho”. Em algumas, por exemplo, há um caçador, em outras, um lenhador, o lobo que devora ou não a avó, o lobo que foge, o lobo que morre, o lobo que vira amigo da vovó e da menina etc. Da mesma forma que essa história apresenta inúmeras representações e inúmeros enredos, as histórias do *corpus* escolhido seguem o mesmo padrão de exposição e de adaptação.

Os objetivos principais desta dissertação são: analisar a maneira com que esses contos de fadas, que hoje se encontram em domínio público, foram traduzidos, adaptados e manipulados pela *Disney* para que fossem roteirizados nas representações filmicas da empresa, bem como compreender melhor como os aspectos psicossociais são trabalhados pela *Disney*, de forma que atendam à necessidade ou à demanda social do público receptor dessas adaptações filmicas.

Os objetivos específicos são: estudar a origem dessa necessidade de tradução intersemiótica, cultural e adaptativa para cada meio de comunicação em que as histórias clássicas precisam ser modificadas, além de apurar os motivos pelos quais as traduções intersemióticas e adaptações tiveram mais ou menos aceitação nas sociedades em que se fizeram necessárias para que o contexto social e gramatical fosse compreendido pelo público receptor. De igual forma, é bastante relevante a preocupação de saber se a opção de traduzir somente a história, sem engajá-la em um contexto sócio-histórico-cultural, foi prejudicial para alguns dos contos. Todos esses aspectos serão observados dentro dos contos escolhidos no *corpus* desta dissertação, sendo eles: “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela”, “A Princesa e o Sapo” (“O Rei Sapo”) e “Rapunzel”.

Nesse ponto, vale ressaltar que serão analisadas as adaptações, isto é, as manipulações da tradução, em sua grande maioria semiótica, que se fizeram necessárias para a reprodução dos contos de fadas nos campos midiáticos da *Walt Disney Company*. Desse modo, esta dissertação terá como foco apontar, explorar e analisar como esses textos foram retirados de seus contextos e línguas de origem, sejam eles de origem alemã, seja francesa, e se moldaram até as versões propagadas pela companhia americana. Será possível, também, traçar um paralelo ocasional para

dar destaque às mudanças que foram necessárias para que a representação cinematográfica dos longas-metragens animados fosse satisfatória para a compreensão do enredo da história pelo público receptor, bem como para realçar traços que foram retirados da narrativa original e não mantidos na narrativa cinematográfica, mas que não apresentaram prejuízo para os fatos narrados.

É digno de menção o fato de que nem todas as histórias representadas no *corpus* desta dissertação foram representadas com grandes mudanças por seus tradutores, adaptadores, reescretores, produtores, diretores e dubladores. Na história da Cinderela, por exemplo, alguns dos detalhes mais sangrentos e impactantes foram retirados da representação cinematográfica, mas muitos elementos mágicos foram mantidos na narrativa *Disney*, os quais permaneceram fiéis à narrativa original dos irmãos Grimm. Em contrapartida, a narrativa de “A Princesa e o Sapo” sofreu diversas alterações, principalmente com relação ao contexto sócio-histórico-cultural em que foi retratada pela *Disney*, dado que os personagens se encontram na cidade de *New Orleans*, nos Estados Unidos, como um pretexto para justificar a relação da história com o jazz e com a música, visto que o longa-metragem animado se desenvolve em um contexto mais musical. Esses são apenas alguns exemplos dos elementos variantes que serão expostos ao longo desta dissertação, na tentativa de explicar os motivos pelos quais as mudanças foram ou não necessárias para que a empresa *Disney* obtivesse sucesso em suas versões de contos de fadas pré-existentes.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, Introdução e Considerações Finais. No primeiro capítulo Fundamentação teórica, é apresentado o arcabouço teórico do presente trabalho, o qual se baseia nos estudos da tradução, com considerações gerais sobre tradução e tradutor, perpassando aspectos relevantes da tradução, bem como do papel do tradutor. Na segunda parte do capítulo, são apresentadas questões da tradução intersemiótica e, na terceira parte, são apresentadas questões de adaptação. Ao longo do capítulo, são citados nomes importantíssimos para a formulação teórica desta dissertação, como Meschonnic, Laplantine, Derrida, Peirce, Santaella, e outros, além de questões de criação e adaptação levantadas por Campos e Hutcheon.

No segundo capítulo Autores, obras e o gênero conto de fadas, são apresentados os irmãos Grimm, Charles Perrault e Walt Disney. Além de aspectos bibliográficos, constam possíveis influências sofridas em suas obras, alguns dos motivos pelos quais elas passam por tantas mutações, bem como questões de tradução dentro do universo *Disney*. Não somente, encontra-se

uma exploração das características presentes nos contos desse gênero narrativo, assim como uma explanação sobre fatores que provocam mudança no adaptar e recontar das histórias do gênero e as maneiras que incluem a diversificação entre os meios de comunicação pelos quais as histórias transitam.

No terceiro capítulo Obras literárias, adaptações cinematográficas e implicações psicossociais, são apresentados os enredos das histórias que compõem o *corpus* desta dissertação e suas particularidades, bem como questões referentes às adaptações filmicas, roteiros e tradução de cada uma dessas histórias. Também neste capítulo são dados exemplos da forma como as narrativas filmicas são aceitas pela sociedade e de como a *Disney* precisou se moldar para satisfazer o público com relação aos aspectos que antes eram abordados nos contos originais de uma maneira e que precisaram ser totalmente readaptados para abordarem outros aspectos psicossociais.

A presente dissertação se justifica por se tratar de uma análise mais complexa do mecanismo de tradução e adaptação utilizado pela *Disney* desde 1937, com o lançamento do primeiro longa-metragem da companhia “Branca de Neve e os Sete Anões”, até seus filmes mais recentes. Não somente, por investigar a maneira que a companhia se dispõe a roteirizar textos que já estão em domínio público e se utiliza destes como ferramenta para abordar temas psicossociais necessários ou até mesmo emergentes na sociedade moderna. Tudo isso também considera que a empresa produz os filmes em inglês, mas com a plena ciência de que eles serão reproduzidos e comercializados em outros países, visando, dessa forma, um meio termo entre as culturas, para que os signos ali empregados sejam compreendidos pelo público independentemente de terem o inglês como língua materna ou não.

Nesta dissertação, são expostos pensamentos acerca de cultura, língua e tradução de vários autores e tradutores até chegar às versões roteirizadas e adaptadas pelas *Disney* de histórias que, além de estarem em domínio público, já são de conhecimento de muitos antes mesmo de serem adaptadas e roteirizadas pela empresa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“Those who know nothing of foreignlanguages know nothing of their own.”

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

“Language is a process of free creation; its laws and principles are fixed, but the manner in which the principles of generation are used is free and infinitely varied. Even the interpretation and use of words involves a process of free creation.”

NOAM CHOMSKY

Neste capítulo, é abordada a linha de fundamentação teórica que compõe a base para as investigações desta dissertação, dentre vários aspectos da tradução a serem analisados e discutidos. Questões de tradução, o papel do tradutor, o processo tradutório, bem como assuntos que envolvem a tradução semiótica e questões acerca do gênero literário contos de fadas serão o maior foco deste capítulo introdutório para a formulação de uma fundamentação teórica necessária para a explanação desta dissertação.

2.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE TRADUÇÃO E TRADUTOR

2.1.1 Algumas questões de tradução: sistemas, culturas e linguagem

A definição da palavra “bilinguismo”, no Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis (2015), aparece como sendo algo como a qualidade ou condição de bilíngue, de falar duas línguas, podendo também se o uso frequente de duas línguas, ou até mesmo o reconhecimento político ou institucional de duas línguas. Pode-se compreender que o indivíduo que classificado como bilíngue, é, então, falante de duas línguas. Porém, pode-se entender também que, por mais que esteja apto a falar e compreender duas línguas distintas, tenha-se preferência a que mais se sinta à vontade para conseguir expressar sentimentos de forma satisfatória. Isto é, ter uma das línguas se sobressaindo em relação a outra língua, de maneira que não importa se o ser bilíngue sabe o mesmo número exato de palavras nas duas línguas, o que realmente conta é onde e em

qual língua ele consegue se identificar melhor como pessoa, como falante e como intérprete do mundo à sua volta.

É pensando nesse conflito tradutório que se abrem caminhos para uma vasta discussão sobre tradução, o tradutor e o traduzir. Muitas vezes, tratando-se de pessoas bilíngues ou expatriados, tem-se como língua de preferência e de referência uma língua que não é necessariamente a utilizada com mais frequência em seu cotidiano. Isto é, a relação de afeto linguístico dessas pessoas pode compactuar ou não com o ambiente linguístico em que está inserida. Por exemplo, uma criança filha de imigrantes brasileiros na França não necessariamente precisa ter o francês como língua de referência, apesar de ser falante bilíngue/fluyente, ela pode perfeitamente se identificar mais com o português, ou vice-versa.

No artigo de Pereira (2012), intitulado “Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Meschonnic”, lançado pela Revista Traduzires em maio de 2012, essa distinção entre linguagem e língua se faz ainda mais concreta quando se observa que:

[...] (linguagem) é uma faculdade inata do homem (abordagem gerativista em interface com a biologia); para outros, um conjunto de signos socializados (comunidade de fala, noção de signo, descontinuidade da linguagem); para muitos, infelizmente, é um instrumento da comunicação. [...] A linguagem é o que nos liga ao mundo, é a partir dela que percebemos o mundo e lhe conferimos significados, e com a diversidade de línguas e mundos. Mas, se a linguagem nos liga ao mundo é também o que nos distancia dele, criando relações estreitas com a imaginação. (PEREIRA, 2012, p. 96-97).

Deste modo, pode-se afirmar que a linguagem nos traz um conceito de formação e entendimento de mundo, é por meio dela que os seres humanos formam novos signos e decodificam signos pré-existentes e formulados por outros seres humanos em sua própria concepção de mundo.

Já sobre o conceito de língua, no mesmo artigo, aparece como:

Quando falamos de língua, entendemos, a partir de Saussure, um sistema de signos compartilhado pelos membros de uma comunidade que se identificam por falarem a mesma língua. Esse sistema rege as falas mas, sobretudo, é construído por elas. Ou seja, ele é um sistema porque é uma sistematização das falas. Enquanto discurso constituído por falas, a língua tem sua concretude. [...] Mudando de língua logo, mudamos de visão de mundo. Isso para a atividade de tradução, é uma das causas da impossibilidade de tradução: em outros termos, é impossível traduzir línguas. Assim, as teorias da tradução passam a falar de texto. (PEREIRA, 2012, p. 96).

Dessa forma, pelo trecho, podemos inferir que a língua surge nesse contexto para facilitar o entendimento e da linguagem, isto é, cada língua, em cada país, constitui seus próprios signos que formam sua própria linguagem e forma de comunicação eficaz entre seus falantes nativos. A partir do momento que um ser humano nasce e se forma em um contexto social onde fala apenas uma língua e resolve expandir esse contexto e se tornar então um ser humano bilingue, ele será capaz de compreender duas línguas distintas, porém não necessariamente será capaz de decodificar todos os signos de linguagem contidos no contexto social daquela língua adquirida posteriormente.

Segundo Pereira (2012), para Meschonnic, a língua carrega o significado de mundo do indivíduo falante. Assim, quando o tradutor se propõe a traduzir algo de uma língua de partida para uma língua de chegada, ele está traduzindo texto, contexto, e até mesmo tentando comparar e relacionar dois mundos distintos.

O tradutor traz consigo contextos de mundo individualizados que o ajudaram a formar aquela língua como sendo língua de partida, da mesma forma que esse mesmo tradutor terá alguma relação similar com a língua de chegada para qual sua tradução se faz necessária. Porém, é interessante ressaltar que a concepção de mundo dos seres humanos é diferente em cada um de nós, por esse motivo, alguns arriscam dizer que a tradução é sempre uma versão interpretada de um texto de partida pelo tradutor, que, por sua vez, filtra as informações e as encaixa em sua visão de mundo para, então, debruçar-se a explicitar aquela visão em outro contexto de mundo, ou seja, em outra língua. “Arriscaríamos, dizer que todo o ato comunicativo é também um ato tradutório, já que implica uma interpretação ativa por parte do receptor, que então dá sentido a mensagem a partir do seu próprio universo linguístico e conceitual.” (STEINER, 1975, p. 47).

Quando falamos de tradução, torna-se claro que nenhum modelo específico de tradução será totalmente eficaz, pois a instabilidade das línguas somado ao ato cultural de se traduzir mais do que meras palavras, e sim conhecimentos e entendimentos de mundo como um todo, faz com o tradutor se encontre em uma posição bastante delicada. Isto é, o mesmo texto, se traduzido com as mesmas ferramentas por pessoas distintas, ainda corre o risco de apresentar divergências de toda natureza, pois o tradutor 1 nunca terá o mesmo conhecimento de mundo do tradutor 2, ou a mesma relação com a língua de partida e com a língua de chegada, ou o mesmo entendimento da sociedade representada no texto da língua de partida para a sociedade representada no texto da

língua de chegada. Todos esses fatores contribuem para que a tradução seja feita de maneira mais fiel ao texto.

Em “Da tradução como criação e como crítica”, Campos (2004, p. 35) destaca: “tradução de textos criativos sempre será recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação”. O autor troca uma visão tradicionalista da tradução que presa por manter o significado e a cadeia fônica das palavras a serem traduzidas por uma visão um pouco mais moderna, que classifica o tradutor como ser criativo e coautor de ideias. Em todos os casos, Campos (2004) rompe com a ideia de que a tradução deveria ser traduzida, e diz o inverso, que a tradução deve ser vista como um novo texto, que representa o empenho, a capacidade e a qualidade da escrita do tradutor. É daí que surge a ideia de “transcriar” (trans+criar; traduzir e criar), “[...] de um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo, portanto, pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original” (CAMPOS, 1976, p. 7), mais adiante, o autor afirma que “[...] a escolha do modelo a transcriar não é ingênua, nem deve ser inócua. Trata-se fundamentalmente de uma operação crítica.”. (CAMPOS, 1981, p. 55-56).

De um lado, existem tradutores e teorias da tradução que defendem o traduzir como algo mecânico que deve se dar apenas pela comparação de palavra por palavra, frase por frase, significado por significado e pela tentativa de encaixar aquele texto, juntamente com seu contexto e bagagem cultural, dentro de outro texto, com outro contexto e outra bagagem cultural. Por outro lado, encontram-se tradutores que vão além e ousam colocar o tradutor como ênfase no processo tradutório, dá-se, então, voz ao tradutor, admite-se que aquele texto traduzido é uma releitura do texto original.

Fica claro que, para Campos (2004), por exemplo, a tradução é o caso mais óbvio dessa intervenção crítica e criativa na relação leitor/receptor. Isto é, a tradução criativa surge como uma alternativa para quebrar as questões antes tidas de “intraduzibilidade” e dar liberdade ao tradutor para inserir ali, naquele pedaço de texto, o seu conhecimento de mundo e como ele julga que o seu leitor, falante apenas da língua de chegada do texto, irá receber aquela informação de maneira mais inteligível e associá-la ao seu conhecimento de mundo gerado pela língua com que se identifica.

Pode-se afirmar, por conseguinte, que toda tradução crítica e criativa será, de certa forma, um ato político. Isto é, quando em contato com dois polos de entendimento e decodificação de signos distintos, ou seja, duas línguas distintas, o tradutor se dispõe a tentar traçar o entendimento de mundo contido na língua de partida para o entendimento que o falante da língua de chegada teria.

Esse ponto, em específico, aproxima-se bastante do pensamento do tradutor, poeta e ensaísta francês Meschonnic (1981, p. 39), o qual afirma que “a teoria, a crítica, a prática, são aqui inseparáveis” e, mais à frente, torna a dizer que “a armadilha da teoria tradicional é identificar esta poética do texto como um liberalismo, assim como ela confunde a poesia com a versificação”. (MESCHONNIC, 2010, p. 5).

Meschonnic (2010) vem para propor a tradução como uma renúncia específica de um sujeito histórico, ou seja, um choque dissonante entre pontos de vistas completamente divergentes, seja pela língua, pelo contexto histórico, pela cultura, pela pátria etc. A poética da tradução de Meschonnic (2010) se assimila a de Campos (2004) no sentido de serem práticas transgressoras, porque pensam na possibilidade de uma crítica sincrônica a partir das contradições atualizadas no choque com o texto diacrônico de uma cultura diferente. É exatamente por esse motivo que se deve pensar que se traduz de um texto para outro texto, e não de uma língua para outra língua, como muitos pensam ser o processo tradutório.

Obviamente que se for pensar em uma poética do traduzir em que o tradutor é totalmente livre para criar e transcriar em cima do texto de partida até transformá-lo em uma tradução inteligível para o texto de chegada, depara-se com uma outra questão: a ética do traduzir. Até que ponto o tradutor pode exercer sua ideia de mundo em duas línguas distintas para ainda assim garantir certa correspondência entre o texto de chegada e o texto de partida? Para Meschonnic (2007, p. 27), “a poética é a ética do poema”:

Não defino a ética como uma responsabilidade social, mas como a procura de um sujeito que se esforça para se constituir como sujeito pela sua atividade, mas uma atividade tal que será sujeito aquele por quem um outro é sujeito. E, nesse sentido, como ser de linguagem, esse sujeito é inseparavelmente ético e poético. É, na medida dessa solidariedade que a ética da linguagem concerne a todos os seres de linguagem, cidadãos da humanidade, e é nisso que a ética e política. (MESCHONNIC, 2007, p. 8).

Em conclusão, a comparação entre as duas poéticas de tradução, tanto a de Campos (2004) quanto a de Meschonnic (2010), dá-se, pois, ambos os tradutores acreditam que a proposta

de tradução inventiva e a crítica dos textos andam sempre juntos. Para os dois tradutores, seria impossível a tradução fiel do texto sem considerar fatores como língua de partida, língua de chegada, texto de partida, texto de chegada, conhecimento de mundo do autor do texto de partida e conhecimento de mundo do tradutor e coautor do texto de chegada. Nas duas teorias, é possível perceber que a intervenção política e a transcrição existem num ambiente sem melancolia por uma perda irreparável no texto de partida, porque ambas as teorias repousam na ideia de que o texto original não é igual a si mesmo.

Logo, os dois autores pensam que a forma, a estrutura do texto, é muito mais do que um fetiche de obra poética, que vai muito além da condição do conteúdo e que jamais seria inseparável deste. Muito pelo contrário, os dois acreditam que é possível manter o sentido sim, mas colocando em evidência não somente o texto de partida, mas a concepção de mundo da língua de chegada e considerar outros fatores culturais, temporais e até mesmo de localização, de onde a obra de partida foi escrita e para onde a obra de chegada será traduzida ou transcrita etc.

2.1.2 O tradutor: papel e funções

A seguir são abordados alguns dos papéis que um tradutor pode assumir em sua carreira, sejam eles simultâneos, sejam não, podendo citar entre eles: o papel de mediador de ideias entre países, línguas e culturas diferentes; o papel de coautor e criador do texto de língua de chegada; o papel de mediador cultural que se propõe a representar uma cultura diferente da cultura conhecida pelo público receptor do texto de chegada.

Vale ressaltar que o tradutor precisa ir muito além de simplesmente fazer um trabalho de equivalência entre palavras em diferentes línguas. O tradutor precisa estar sempre atento não somente a questões de linguística e equivalência de sentidos e significados das palavras, mas também precisa se ater a questões históricas e socioculturais que transpassam o texto de partida para que possam ser perfeitamente relacionadas no texto de chegada, já que o responsável por transmitir esses sentidos ao leitor que não tem acesso à língua de partida do texto é o tradutor.

O tradutor passa a ser automaticamente encarado como o mediador entre as ideias e os conteúdos registrados na língua do texto de partida para que possam ser fielmente retratados na língua de chegada. Algumas teorias são mais cruas e visam o tradutor apenas como um trabalho de segunda categoria, ou seja, que apenas reproduz exatamente o que o autor do texto diz, porém

em uma segunda língua. Em contrapartida, existem teorias muito mais minuciosas e detalhadas que colocam a criatividade do tradutor em evidência e se referem ao tradutor como um coautor de ideias, já que esse passa a exercer um papel de mediador entre culturas, línguas, países e até mesmo contextos históricos.

Lefevere (1985) passa a se referir à crítica, à interpretação e à tradução literária utilizando o termo “reescrita”, pois se acredita que essas três áreas estariam influenciando diretamente a forma como as obras literárias são lidas e interpretadas, influenciando, assim, na evolução da literatura e da cultura da mesma maneira que a escrita original. “A tradução é, provavelmente, a forma mais radical de reescrita”. (LEFEVERE, 1985, p. 241). Mais à frente, o autor afirma que a crítica pertence ao campo da literatura, e não da análise literária, pois participa ativamente no desenvolvimento do sistema literário, e não na descrição dele. De acordo com Lefevere (1985), os estudos literários devem tentar explicar não só as razões pelas quais algumas obras são rejeitadas e outras entram no cânone, mas também elucidar a influência da escrita e da reescrita na evolução de um sistema literário.

Infere-se, então, que, para Lefevere (1985), o trabalho de traduzir não se encontra meramente na reprodução de palavras em outra língua, e sim no contexto em que se traduz também o sentido do contexto, ou seja, o tradutor reescreve o texto, dando para o leitor da obra de chegada todo o aparato simbólico que será automaticamente decodificado e interpretado pelo leitor da obra de partida.

A tradução, segundo Lefevere (1985), atua principalmente sob a luz da obra de partida, da língua de chegada, da cultura de partida e de chegada, mas também precisa ser relacionada à “patronagem”, que, segundo o autor, é entendida como a atuação de pessoas e de instituições que têm o poder de influenciar a literatura, por exemplo, editores, igrejas, partidos políticos e a mídia. Os padrões geralmente atuam por meio das instituições que promovem e controlam a literatura, tais como os institutos, as escolas ou as revistas literárias.

A tradução de literatura tem de ser então rigorosamente regulada, porque é potencialmente subversiva, o que acontece, na verdade, de um modo frequente, e justamente porque oferece uma cobertura ao tradutor para ir contra às restrições dominantes da época dele, não em seu próprio nome, que, de fato, em muitos casos, não é tão óbvio, mas em nome da autoridade do escritor, confiando nele e considerando-o grande o suficiente noutra literatura para não ser ignorado na literatura própria do país dele ou dela[...]. (LEFEVERE, 1985, p. 237-238).

Assim, considera-se que um dos papéis mais densos que o tradutor pode encarar em seu ofício de traduzir é o de se propor a ser uma reescritura para um leitor que não tem acesso à língua em que foi escrito originalmente o objeto de partida a ser traduzido, reescrito, interpretado e transcrito pelo tradutor.

Vale também ressaltar as palavras de Eco (2007, p. 405), que destaca o tradutor como um “negociador”, que precisa se ater a diversos fatores, como: o texto de partida, o autor, a época em que o texto foi escrito, a época em que a narrativa se passa, a editora, o público-alvo, a negociação da cultura do texto de partida, da noção da fidelidade e da estratégia da tradução. “[...] o tradutor deve negociar com o fantasma de um autor muitas vezes já falecido, com a presença invasiva do texto de partida, com a imagem ainda indeterminada do leitor para quem ele está traduzindo [...] e às vezes [...] também com o editor”. (ECO, 2007, p. 405).

Seja como “mediador” ou “negociador” de línguas, conceitos, valores culturais e históricos, o tradutor se coloca em uma posição bastante delicada ao se propor a traduzir um texto, passando a ser a maior referência na língua de chegada do conteúdo do texto ou obra literária da língua de partida. Isto é, quando se lê uma tradução, não se está lendo o texto original com as ideias originais propostas pelo autor daquele texto, e sim se leem as traduções de um tradutor que percorreu por aquele texto para torná-lo acessível ao leitor da língua de chegada, o que torna o tradutor em questão um segundo autor.

2.1.2.1 O tradutor como segundo autor

Se observar a atividade tradutória no percurso histórico, várias são as teorias e vários são os autores que contemplam o tradutor como um coautor da obra a ser traduzida da língua de partida para a língua de chegada, o que se torna, então, uma espécie de “ponte” entre o texto de partida e as ideias do autor para o texto de chegada, e passa pela criação do tradutor até chegar às mãos do público receptor do texto de chegada.

Durante os séculos XVII e XVIII, destacam-se duas tendências com características bem particulares: na Inglaterra, o período *Augustan*, e, na França, a corrente das *belles infidèles*. A abordagem feita por Milton (1998) do período *Augustan* mostra certa convenção entre os tradutores ingleses que tendiam a fazer versões livres, ou libertinas, mas não assinavam a liberdade completa. De certo modo, os tradutores que compunham o movimento do classicismo

inglês apresentam um padrão um tanto quanto curioso no quesito tradutório: a tradução era por vezes mais rígida, outras vezes mais livre, mas quase sempre obedecendo a sensibilidade do público receptor.

Os *Augustans* se enquadram em um patamar de aceitação de certa flexibilidade tradutória, que oscila entre a fidelidade às palavras do autor da obra e a receptividade do público. Ou seja, normalizaram a prática de alteração de palavras e sentidos para que o ritmo do texto fosse agradável para o leitor do texto de chegada, e deixa, assim, o texto de chegada diferente do texto de partida.

Acredita-se, então, que, para os *Augustans*, a tradução poderia ser um passo além do que meramente traduzir significados de palavras correspondentes em uma segunda língua, e passa a ser também uma linha um pouco mais criativa, que permitia que o tradutor fosse mais além e buscasse signos que iriam encaixar perfeitamente na simbologia que se tentava transmitir para o leitor receptor da obra de chegada.

Para Meschonnic (2010), o texto traduzido não pode ser considerado como um texto secundário, mas de igual valor ao texto de partida. O autor encorajava os tradutores a não se “esconderem” atrás do texto de partida, para que se sentissem à vontade para recriarem seu próprio sistema, para concordarem com o texto que estão criando, no sentido de traduzir o marcado com o marcado e o não marcado com o não marcado. Dessa forma, o tradutor ficaria mais livre para julgar se o uso de certas palavras seria realmente necessário para o entendimento do leitor do texto de chegada, isso pode dinamizar ainda mais o texto.

Esse entendimento, em particular, casa muito bem com a ideia de Lefevre (1984, p. 217), que sugere que a atividade tradutória seja uma refração de uma obra que se baseia em um texto de partida, mas que corre em outro espaço e tempo, o que normalmente gera a obra de chegada. Isto é, quando se traduz uma obra, ela é não somente transposta para outra língua, mas também é adaptada e considera outros aspectos, como público receptor, aspectos culturais empregados no contexto da obra, temporalidade, ou seja, se a obra foi escrita em outro século, por exemplo, o tradutor precisa analisar se seria interessante traduzir as palavras exatamente como foram empregadas pelo autor, ou se seria mais interessante “modernizar” o texto.

O objetivo dessas considerações seria talvez alcançar um público mais jovem, de outras gerações. Milton (1993, p. 37) afirma que isso ocorre porque “todas as traduções ficam ultrapassadas e têm de ser refeitas pelas novas gerações”.

A obra de um autor ganha destaque e exerce influência principalmente através [...] das refrações. Os escritores e suas obras sempre são compreendidos e concebidos de acordo com um pano de fundo ou [...] são refratados através de determinado espectro, do mesmo modo que podem refratar obras anteriores através de um espectro determinado. (LEFEVERE, 1996, p. 234).

Assim sendo, a tradução se faz ainda mais necessária por estar cada vez mais ligada à relação de “patronagem” que, segundo o próprio Lefevere (1996), está relacionada a um grau de manipulação do texto de partida com um propósito predeterminado, seja ele por motivos de editoração, de manipulação de massa, de modismo literário, de apropriação da linguagem para adequação de outra faixa etária. Isto é, o texto de chegada passa a ser encarado não somente como uma tradução do texto de partida, mas como certa apropriação cultural, linguística e até mesmo cultural.

Outras teorias, como a teoria da transcrição de Campos (2004), colocam o tradutor como o centro da criação tradutória, o que torna o trabalho dele bem mais abrangente de forma que não necessariamente ele se aterá somente à tradução de signos linguísticos, como também poderia ter liberdade para incluir quaisquer elementos que ele julgue essenciais para o entendimento da obra na língua de chegada assim como foi pretendido pelo autor na língua de partida. Mais à frente, nesta dissertação, será retornado o conceito de Campos (2004) para um melhor entendimento do que de fato é a teoria da transcrição.

2.1.2.2 O tradutor como mediador cultural

O papel do tradutor como mediador cultural se faz necessário pelo simples fato de que, normalmente, traduções entre duas línguas distintas indicam também a presença de aspectos culturais distintos entre os países que falam essas línguas, assim o tradutor acaba por assumir também o papel de mediador entre as duas culturas.

Partindo do pressuposto de que a língua expressa a cultura de um povo e de que há nela muitas palavras ligadas a aspectos culturais que podem não ter a mesma significância para outros povos, cria-se um cenário de impossibilidade de traduzir satisfatoriamente um termo específico da língua de partida com poucas palavras para a língua de chegada. Seja esse fenômeno dado por marcas de oralidade, seja por particularidades da cultura de um povo, vale ressaltar a dificuldade

tradutória a que o tradutor vai ser submetido ao se colocar como ponte entre texto de partida e texto de chegada.

Castilho (2017, p. 34) caracteriza a língua falada e destaca que:

A língua falada é hesitante, interrompida, redundante, não planejada, fragmentada, incompleta, pouco elaborada, com pouca densidade informacional, frases curtas e simples. Vamos falando e criando ao mesmo tempo. Outra especificidade são os marcadores discursivos, tá? e o né? sempre no final das frases. (CASTILHO, 2017, p. 34).

Isto é, a fala oralizada, muito raramente segue um roteiro pré-diagramado antes de ser colocada em prática, salvo os discursos de oratória que são preparados para finalidades específicas, em geral, o falante vai se expressando conforme seus pensamentos vão se alinhando em uma linha de raciocínio coerente. Essa prática é bastante diferente da língua escrita, que traz consigo uma linha mais tênue de pensamentos mais bem organizados e revisados para que se tenha a certeza de que o objetivo do discurso está sendo atingido.

Segundo Castilho (2017), os marcadores convencionais dão coerência ao texto, já as expressões idiomáticas e coloquiais fazem que ele se pareça mais natural, mais autêntico e convincente do que realmente se encaixa nos padrões da fala. Marcas de oralidade são a maneira mais fácil para representar fielmente um texto como se pertencesse a uma língua.

No entanto, a dificuldade tradutória da mediação cultural que o tradutor exerce não está somente nas marcas de oralidade, pode ser encontrada também na tradução de linguagem não padrão, gírias, palavrões, coloquialismos, marcas dialetais, entre outros. Traduzir de maneira satisfatória, sobretudo elementos culturais apresentados no texto de partida para que sejam compreendidos da mesma forma pelo receptor do texto de chegada não é algo tão simples.

De acordo com Hejwowski (2004, p. 71), esses elementos culturais são “elementos do texto que de uma maneira especial são ligados à cultura de um dado país [...] à sua especificidade cultural (o fato de serem característicos só para a cultura de partida ou são bem mais conhecidos na cultura de partida) gera problemas tradutórios”.

Hejwowski (2004) destaca, também, que uma das competências tradutórias que deve ser de domínio do tradutor é o conhecimento vasto da cultura dos dois países em questão, bem como o conhecimento extenso tanto da língua de chegada quanto da língua de partida. Ele cita alguns teóricos que concluem que certos elementos linguísticos são de caráter intraduzível, portanto, nunca vão produzir o mesmo efeito no público-alvo do texto de chegada que foi produzido no

público-alvo do texto de partida. Entretanto, o autor discorda de que o tradutor assumiria, diante desse cenário de impossibilidade tradutória, o papel de ter de produzir uma reação idêntica no leitor do texto de chegada àquela provocada em um leitor do texto de partida, e afirma que “[...] até pessoas que moram no mesmo país e foram criadas na mesma cultura não podem reagir de uma maneira igual aos mesmos estímulos”. (HEJWOWSKI, 2004, p. 71).

Seria, então, possível inferir que, caso o tradutor conheça bem a língua de partida e a língua de chegada, porém tenha seu conhecimento acerca dos signos contidos nessas línguas limitado, isto pode comprometer significativamente a qualidade do seu processo tradutório. Considera-se, assim, que esse tradutor não iria conseguir decodificar as ideias contidas nas entrelinhas da língua de partida e muito menos transpassá-las de forma satisfatoriamente compreensível para a língua de chegada.

Em “Sobre os diferentes métodos de tradução”, Schleiermacher (1813) propõe que o tradutor teria duas opções: ou ele leva o texto até o leitor “domesticando-o”, para usar a terminologia atual, ou ele traz o texto até o leitor em uma tradução “estrangeirizante”, ou seja, fica a critério do tradutor como ele deseja incluir aquela tradução em seu “novo” texto traduzido, seja ao tentar explicar ao leitor por meio de notas de rodapé o que o autor do texto quis dizer com aquilo, seja ao inserir a mesma palavra que o autor usou na língua de partida dentro do texto de chegada, o que pode confundir ainda mais o leitor.

Em uma análise bastante assertiva dos pensamentos de Schleiermacher (1813), Britto (2010), em seu artigo “O tradutor como mediador cultural”, escreve:

Na verdade, a própria ideia de que seria possível fazer uma tradução totalmente domesticadora ou totalmente estrangeirizante não pode ser levada a sério. Pois uma tradução totalmente domesticadora seria na verdade algo que não é mais uma tradução: isto é, uma adaptação. A relação entre o original e uma domesticação completa seria como a que existe entre *Threepenny opera* de John Gay e *Pepusch* e a *Ópera dos três vinténs* de Brecht e Weill ou a *Ópera do malandro* de Chico Buarque. Por outro lado, é difícil imaginar o que seria uma tradução totalmente estrangeirizante; talvez o que mais se aproxime de tal coisa seja o projeto fictício do Pierre Menard de Borges, de reescrever o *Quixote* em espanhol, conservando o texto original palavra por palavra. Na prática, ao contrário do que afirma Schleiermacher, o que o tradutor faz é situar seu trabalho em algum ponto dessa escala entre a adaptação pura e simples e a reescrita menardiana, ora aproximando-se mais de um extremo, ora mais do outro. (BRITTO, 2010, p. 135-141).

Mesmo que o tradutor tente “domesticar” ou “estrangeirizar” totalmente o objeto de tradução em questão, ainda assim ficariam arestas em aberto com relação ao verdadeiro

significado daquela palavra para o leitor do texto de chegada, que pode muitas vezes acabar ainda mais confuso caso o tradutor não seja extremamente habilidoso ao contornar a situação. Seja qual for o método de tradução escolhido pelo tradutor, ele é responsável por mediar aspectos culturais presentes na cultura da língua de partida para transportar esses aspectos para a língua de chegada de maneira que o público receptor compreenda os elementos presentes na obra.

Segundo Hatje-Faggion (2013, p. 110), “abordar a tradução de uma obra de dado escritor literário implica examinar aspectos e circunstâncias inerentes ao processo tradutório de forma mais ampla e abrangente” e completa:

A tradução favorece a difusão de autores e obras, e pode ajudar a manter sua sobrevivência. André Lefevere (1992, p. 13) enfatiza que se uma obra não for reescrita de uma forma ou outra, ela provavelmente não irá sobreviver por muito tempo após sua publicação. Por sua vez, Itamar Even-Zohar (1979) e Ria Vanderauwera (1985) destacam que obras são escolhidas para serem traduzidas levando em conta questões como o prestígio do autor e da obra na cultura de partida. As diversas circunstâncias atreladas ao processo de tradução, influenciadas muitas vezes por razões comerciais e culturais, podem desempenhar um papel importante quando se decide quem vai ser traduzido, quais obras serão selecionadas, quando e com que impacto. Assim, para a concretização de uma tradução e sua publicação, concorrem, pois, diversos fatores implícitos e explícitos, sendo mobilizados vários participantes que atuam em diversas dimensões. (HATJE-FAGGION, 2013, p. 110).

Assim, destaca-se, além do papel importantíssimo do tradutor como fio condutor responsável pela reprodução de determinada ideia, pensamento, propósito em uma língua de partida, a questão de haver, para a concretização de uma tradução, diversos aspectos, como comerciais e culturais de publicação, que precisam ser levados em consideração. Sem uma demanda grande e específica para que uma tradução seja feita, muitas vezes ela é deixada de lado por falta de patrocínio comercial para aquela demanda em específico. Hatje-Faggion (2013) cita:

Vanderauwera (1985, p. 37), sugere haver dois tipos de tradução: a tradução de caráter embaixador, ou metaliterária, e a tradução voltada para o consumo. De acordo com a autora, ao se escolher uma tradução do tipo embaixadora, busca-se oferecer a estudantes da língua e/ou da literatura de partida material básico, tornando a literatura do texto de partida, seus autores principais, sua especificidade e excelência disponíveis a um público estrangeiro. Quanto à tradução voltada para o consumo (que visa se acomodar ao gosto e expectativas do leitor de chegada), os textos escolhidos e traduzidos são produzidos e apresentados de tal maneira que estejam adequados aos modos de edição de textos e às preferências literárias do leitor de chegada. (HATJE-FAGGION, 2013, p. 110).

Conforme Vanderauwera (1985, p. 37), para existir uma tradução, ela precisa estar associada a uma demanda, seja ela uma demanda consumista influenciada pelo gosto literário de um público bem específico que deseja ter acesso à determinada obra, seja uma demanda com um caráter embaixador que seria voltado a um público que deseja se inteirar da obra de partida como um objeto de estudo da língua de partida em sua língua de chegada.

Mais à frente, Hatje-Faggion (2013) compara essa ideia com o conceito trazido por Lefevere (1992) e complementa:

Para André Lefevere (1992, p. 13), o estudo de (re)traduções, por seu turno, pode, por exemplo, oferecer muitas informações sobre o processo de aculturação que ocorre na tradução assim como sobre as estratégias utilizadas, com graus de sucesso diversos. No entanto, para o autor, é possível ir ainda mais além, uma vez que muito da influência exercida por uma literatura em outra, ou em outras, tem sido na forma de reescritura – para além da tradução propriamente dita, como, antologia, historiografia e crítica. O modo como essas reescrituras são veiculadas pode, pois, revelar informações importantes do processo tradutório, ao passo que a configuração e a composição textual da tradução que é publicada pode ser examinada de forma que revele questões de ordem política, pessoal, econômica e cultural que podem estar mais ou menos explícitas. Vanderauwera (1985) também destaca que várias opções e políticas podem ter um impacto na constituição do produto final, que, em grande parte, estão relacionadas a certas restrições impostas aos tradutores (bem como aos editores/revisores e às editoras). As decisões referentes ao tipo de literatura produzida para uma cultura de chegada, as preocupações financeiras da editora, os subsídios dados por instituições patrocinadoras para fomentar a literatura de partida em tradução são fatores relevantes no processo tradutório. (HATJE-FAGGION, 2013, p. 111).

Nesse sentido, vale ressaltar que as traduções, apesar de serem produtos de estudo e dedicação dos tradutores, não contêm apenas o conteúdo que eles desejam passar em suas traduções, isto é, depois de revisado e reeditado pelas editoras é que o material será recortado e moldado até chegar ao produto final da tradução de uma obra, e isso, muitas vezes, envolve um aspecto mais político e econômico do que somente a questão de tradução cultural a qual o autor precisa se ater em seu texto.

Outro ponto também bastante comentado pela autora é a importância que o tradutor precisa dar aos estudos relacionados ao conteúdo traduzido para que, então, possa traduzir os efeitos de maneira mais eficaz e transparente, com bastante coerência em relação ao texto de partida e às ideias que o autor quis transmitir ao leitor do texto de partida, sendo, assim, capaz de transpor as mesmas ideias para o texto de chegada e ao leitor que tem acesso apenas à língua de chegada:

Para atender ao objetivo deste estudo, será dada ênfase, primordialmente, ao primeiro e quarto estágios do esquema de Lambert e Van Gorp (1985); ao primeiro estágio, os ‘dados preliminares’, por ele se ocupar dos aspectos extratextuais, que dão ao leitor uma idéia geral sobre o tipo de tradução que está lendo (os dados, que não fazem parte do texto de partida, mas de sua edição; tipos de editoras, anos de publicação, número de reimpressão, direitos autorais, capa, folha de rosto; informação metatextual no texto traduzido, isto é, introdução ou prefácio elaborado pelo tradutor e/ou pelo editor); e ao quarto estágio, o ‘contexto sistêmico’, por abordar as oposições entre os níveis macro e microestruturais, e entre texto e teoria (normas, modelos, etc.); as relações intertextuais (outras traduções e o relacionamento entre esses textos e o texto traduzido em questão, e o texto de partida adotado); e as relações intersistêmicas (gênero textual, estilo), leitor e crítica. O segundo e o terceiro estágios são abordados apenas de forma breve, pois este estudo não prevê a análise mais aprofundada dos contos traduzidos nos níveis macro- e microestruturais. [...] Bassnett (1998, p. 109-110) enfatiza ainda que é importante estudar não apenas as afirmações de tradutores na introdução de suas traduções, mas também aquelas veiculadas em revistas e jornais (artigos, crítica). Peter Newmark (1998, p. 35) também propõe o acréscimo de vários métodos de adição de informação suplementar à obra traduzida, dentre eles o prefácio do tradutor e o posfácio do tradutor. (HATJE-FAGGION, 2013, p. 112).

Assim, é importante enfatizar a relevância das fontes extratextuais e paratextos para complementar, guiar e explicar as ideias contidas no texto principal. “Esses textos externos à obra propriamente dita atuam como mediadores entre o texto e o leitor e podem influenciar a leitura e a recepção do texto.” (HATJE-FAGGION, 2013, p 112).

A importância do contato do tradutor com esses textos é que, quanto mais informação ele tiver sobre o conteúdo que levou o autor a determinada ideia ou, até mesmo, determinada escolha de palavras, mais fácil fica julgar que palavra, expressão idiomática ou símbolo utilizar para que o leitor da obra de chegada tenha acesso ao mesmo conteúdo inferido pelo autor da obra de partida.

De modo geral, o número de edições, reedições e retraduições parece revelar um contínuo interesse nas obras de contos de fadas. A partir das inúmeras versões, traduções e edições dos contos, é possível observar que há uma demanda de mercado para que isso aconteça, ou seja, o público consome esse material com certa veracidade, o que faz que haja interesse, por parte de reescretores e das próprias editoras, de reproduzir esse conteúdo com mais frequência e cria certo engajamento com o público independentemente da plataforma em que aquele conteúdo está representado, seja ela em forma de narrativa, peça teatral, roteiro cinematográfico, entre outras mídias.

Na primeira seção deste capítulo, foram apresentadas questões de tradução, bem como expostas ideias sobre sistemas, culturas e linguagem. Na segunda seção deste capítulo, foram

apresentadas questões relacionadas ao papel e às funções exercidas pelo tradutor. Dentre os diversos papéis que o tradutor pode exercer foram destacados o tradutor como segundo autor e o tradutor como interceptor cultural.

2.2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A tradução intersemiótica é um campo de estudo bastante abrangente que engloba a tradução não somente como análise de linguagem, mas também como análise de cultura. Segundo Peirce (1999), todas as percepções ou traduções consideram uma nova interpretação do significado, isto é, tanto o tradutor quanto o leitor da obra traduzida irão interpretar a tradução de maneira única.

Ao analisar uma tradução feita semioticamente, é possível verificar onde foi necessária a modificação do significado da palavra escolhida pelo autor da obra de partida para que se atingisse o objetivo estabelecido na construção do signo para o novo público receptor. Assim sendo, o trabalho do tradutor seria o de ressignificar um contexto e transpor aquele mesmo contexto ou ideia para o público receptor da obra traduzida.

Neste capítulo, serão abordados os principais conceitos que contemplam a teoria da tradução intersemiótica e será buscado relacioná-los com o gênero literário contos de fadas, bem como as questões de tradução, adaptação, transcrição, questões midiáticas e de práticas sociodiscursivas.

2.2.1 Questões de semiótica

O conceito de tradução semiótica rompe com concepções mais conservadoras presentes em teorias de tradução mais densas, visto que a tradução semiótica se preocupa não somente com a estrutura linguística das traduções, mas busca interpretar signos apresentados na língua de partida e na língua de chegada. Isto é, uma tradução feita semioticamente é aquela que deve ter cuidado em interpretar não somente a linguagem utilizada pelo autor, como também os signos em que aquela linguagem está inserida, as escolhas do autor em empregar uma palavra e não outra, as questões de fala e de contexto social, acadêmico, histórico, linguístico, entre outros.

Em outras palavras, o tradutor que se propõe a traduzir semioticamente um texto precisa se ater aos detalhes de construção daquele texto e se dispor a tentar transportar todo esse conhecimento para o leitor do texto de chegada que, muitas vezes, não tem conhecimento sobre a língua de partida do texto que dirá a todo esse contexto em que a obra se encontra inserida.

A semiótica é a área que estuda a construção de significado, do significado da comunicação e do processo do signo (semiose). A palavra signo deriva do grego *σημειωτικός* *sēmeiōtikos*, “relacionado aos sinais” (do *σημείον* *sēmeion*, “um sinal, uma marca”), e o estudo do signo surge inicialmente para denotar um ramo da ciência médica ligado à interpretação de signos. Mais tarde, Peirce (1867), em seu artigo intitulado “Sobre uma nova lista de categorias”, defende que “[...] o Homem significa tudo que o cerca numa concepção triádica (primeiridade, secundidade e terceiridade)”.

Plaza (1987) baseia-se na semiótica de Peirce (1867) para formular sua teoria de signos:

[...] o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir. A definição de signo peirciana é, nessa medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos. (PLAZA, 1987, p. 17).

Segundo Plaza (1987), o pensamento e a linguagem são inseparáveis e possuem um caráter de transmutação de signo em signo. Para ele, qualquer pensamento humano seria necessariamente uma tradução, isto é, partindo do pressuposto de que, para uma pessoa, um signo teria um significado diferenciado do que o mesmo signo para outra pessoa. O pesquisador abre espaço para a adaptação como um diálogo de signos e reescrita histórica e faz que o tradutor seja visto como o capacitador dessa reescrita por meio de seu próprio repertório, já que ele interpreta os signos contidos na obra do autor para depois recriá-los em sua tradução.

Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento de tipo especial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas. (PLAZA, 2003, p. XII).

Vale ressaltar a importância de observar as relações entre códigos, sentidos e meios que estão relacionadas nesse trecho. A tradução de pensamentos, para ser concreta, precisa ser

“traduzida” pelo homem e o mundo que o cerca, isto é, cada ser humano que está inserido em um universo linguístico, seja ele qual for, assimila signos linguísticos de maneiras diferenciadas. Como exemplo, pode-se citar um falante nativo da língua inglesa que compreende integralmente o sentido de quase todas as palavras contidas no vocabulário de sua língua materna, faz assimilações de signos que fazem sentido em seu cotidiano e no universo que está inserido. No entanto, é possível que outro falante nativo da mesma língua e inserido no mesmo contexto social, histórico e cultural assimile de maneira diferente o mesmo signo.

Dessa forma, pode-se afirmar que duas traduções de um mesmo texto nunca serão iguais se forem feitas por tradutores diferentes, isso porque cada tradutor interpreta a mensagem contida na obra de partida de maneira única, o que faz que a tradução para a língua de chegada seja também única.

Jakobson (1995) se propõe a dividir o conceito de tradução em três tipos:

1) A tradução intralingual ou reformulação (rewor-ding) consiste na **interpretação** dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na **interpretação** dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na **interpretação** dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1995, p. 64, grifo nosso).

Apesar de se debruçar unicamente na tradução intralingual no restante de seu texto, Jakobson (1995) inova o sentido de sua pesquisa ao separar uma linha inteiramente voltada para a tradução inter-semiótica, e, com isso ainda vai além ao relacionar o novo conceito com o conceito de interpretação.

Mais tarde, Eco (2007, p. 266), em um trabalho de complementação de ideias ao que Jakobson havia iniciado, destaca: “a tradução é uma espécie de interpretação?”. E complementa, “uma das ideias mais felizes e brilhantes que a linguística e a semiótica receberam do pensador americano é a definição de significado como ‘tradução de um signo para outro sistema de signos’” (JAKOBSON, 1995 *apud* ECO, 2007, p. 269).

Pode-se inferir dessas afirmativas que a tradução seria uma forma de interpretar os signos que o autor da obra tentou refletir ao escrever o conteúdo desta, ou seja, o autor da obra relaciona o seu conhecimento de mundo à língua de partida em que deseja criar a obra.

É dever do tradutor interpretar não somente os signos representados na obra por meio da escolha de palavras do autor, mas também tentar interpretar o conhecimento de mundo do autor

da obra e relacionar a escrita dessa, para que, depois, o tradutor tente transferir todos esses signos para o universo da língua de chegada, isso tudo considera, também, os signos contidos na língua de chegada e que se façam compreensíveis a aplicabilidade do leitor de chegada ao ter contado com a obra que está sendo traduzida.

Ademais, vale ressaltar que Eco (2007) não acredita que seja possível transferir todos os signos de uma língua para a outra por meio da tradução: “[...] pode-se observar que um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não pode se dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas”. (ECO, 2007, p. 378).

Desse modo, fica claro que a transmissão da mensagem contida no texto de partida em comparação com o texto de chegada, sendo os dois pertencentes a contextos culturais e universos linguísticos distintos, será estabelecida não somente pela recriação do diálogo com linguagem acessível ao receptor do texto de chegada, mas também com a tradução dos signos ali contidos, ou seja, pelo trabalho do tradutor de ressignificar os signos contidos na obra de partida para que sejam compreensíveis pelo público receptor.

2.2.2 Tradução e transcrição

O autor Haroldo de Campos é considerado o maior pensador de tradução poética que o Brasil já teve, o qual publicou um volume significativo de textos que somam um conjunto denso e coerente acerca do assunto. Suas teorias e seus textos perpassam ideias de grandes teóricos de tradução, tais como Roman Jakobson, Charles Peirce, Jacques Derrida, Walter Benjamin, entre tantos outros, ora criticando seus pensamentos e colocações, ora complementando seus estudos e reafirmando suas teorias.

Embora o entendimento da tradução de poemas como recriação possa estar, hoje, razoavelmente disseminado entre seus praticantes e estudiosos, a questão está longe de ser superada pelo consenso, havendo, ainda, defensores da ‘fidelidade’ em tradução (mesmo poética) como sinônimo da opção pela primazia do ‘significado’ ou do ‘conteúdo’, na preservação do ‘essencial’ da mensagem traduzida. (TÁPIA, 2013, p. XII).

Nessa passagem de Tápia (2013), na apresentação do livro “Transcrição”, de Campos (2013), fica claro que, apesar de muitos teóricos mais conservadores não concordarem

plenamente com as teorias de Haroldo de Campos, elas servem como um contraste interessante o suficiente para ser relevado no contexto tradutório.

Segundo Tápia (2013), no ensaio de Campos (1962), “Da tradução como criação e como crítica”, este buscou se basear em duas referências principais: a noção de “sentença absoluta”, de Albrecht Fabri, e de “informação estética”, de Max Bense, e trocou, por intermédio de suas próprias pesquisas e concepções de poesia e de tradução, uma conexão entre as duas formulações, que serviriam a uma forma de unificação expressa em seu pensamento.

Nesse mesmo texto, de 1962, o autor propõe, valendo-se de noções da cristalografia, o conceito de “isomorfismo” para designar a operação de traduzir poesia; para ele, obtém-se, pela tradução “em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas [a da língua de partida e a da língua de chegada] estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. O termo “isomórfico” cederá lugar, mais tarde, a “paramétrico” no pensamento de Haroldo, para que fosse enfatizada a relação de paralelismo sugerida pelo prefixo “para-”: “‘ao lado de’, como em paródia, ‘canto paralelo’”. (TÁPIA, 2013, p. XIII).

Pode-se entender, então, que, ao citar traduções que seguem o conceito de isomorfismo, se espera que o texto de partida seja igual ao texto de chegada, e isso não faz referência à quantidade exatas de palavras ou de sentido exatos, mas sim que o leitor da obra de chegada tenha exatamente o mesmo entendimento do leitor da obra de partida. Provoca-se, assim, as mesmas reflexões, os mesmos sentimentos e as mesmas sensações independentes da linguagem utilizada para comunicar aquela mensagem para seu público-alvo.

Com relação à criação dentro da tradução e questões de transformação do original para o traduzido, Tápia (2013), sobre o trabalho de Haroldo de Campos, diz:

As observações de Haroldo de Campos enfatizam o aspecto da transformação do original realizada pela prática da tradução; o tradutor vê como tarefa sua não o resgate de significados originais, mas sim, a recriação paramétrica, em outra língua, da “entretrama das figuras fonosemânticas”, ou seja, da teia de “significantes” cujas relações internas caracterizam mais o poema do que seus “significados”, não priorizados na abordagem tradutória. Busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, provinda da possibilidade de transformação de seus elementos. (TÁPIA, 2013, p. XVI).

Neste sentido, o tradutor deve buscar então a tradução de signos que mais se aproximem dos signos utilizados pelo autor da obra de chegada. Prioriza-se, assim, o entendimento da obra por inteiro muito mais do que meramente o sentido das palavras ali empregadas.

No artigo “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, por Haroldo de Campos, em 1962, o autor Albrecht Fabri, por meio da Revista *Augenblick*, veiculada na Alemanha, escreveu algumas notas sobre o problema da linguagem artística, em que desenvolveu uma tese que explicava que a essência da arte é a tautologia e dizia ser impossível distinguir a representação do representado, ou seja, para Albrecht Fabri, a sentença absoluta ou perfeita não pode ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”, o lugar da tradução seria, então, “a discrepância entre o dito e o dito”.

Para Albrecht Fabri, a tradução apontaria o caráter menos perfeito ou mais absoluto (pode-se dizer menos estético).

Realmente, o problema da intraduzibilidade da "sentença absoluta" de Fabri ou da "informação estética" de Bense se põe mais agudamente quando estamos diante da poesia, embora a dicotomia sartriana se mostre artificial e insubsistente (pelo menos como critério absoluto), quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância no tratamento da palavra como *objeto*, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia. Assim, por exemplo, o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ou entre nós, as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que muita poesia) postularam a impossibilidade da tradução, donde parece-nos mais exato, para este e outros efeitos substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de texto. (CAMPOS, 1962, p. 4).

Subentende-se, então, que, por mais que a tradução de poemas seja mais difícil de se manter na literariedade, sugere-se que deixe o tradutor livre para fazer as intervenções estéticas que lhe forem mais convenientes a ponto de dar ao leitor de partida todo o aparato significativo que o leitor da obra de chegada teve acesso.

Campos (1962) assume a impossibilidade de traduzir certas expressões, palavras, contextos, significados, entre outros, e, a partir daí, tenta traçar estratégias para traduzir o “intraduzível”, para levar para a língua de chegada do texto algum sentido que se assemelhe com o sentido empregado pelo autor da obra na língua de partida, mas admitindo-se a impossibilidade de traduzir o sentido de certas coisas de maneira extremamente fiel e eficaz: “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da impossibilidade, também em princípio, da recriação desses textos.” (CAMPOS, 1962, p.4)

Com relação a essas traduções consideradas impossíveis, segundo Campos (1962), haverá sempre a recriação do sentido empregado pelo autor da obra de partida e ressignificado pelo tradutor da obra de chegada:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1962, p. 5).

Assim, deixa-se o tradutor livre para fazer o processo criativo que lhe convier para que faça do texto um material acessível ao público receptor da obra de chegada. Quanto mais livre o tradutor estiver para criar dentro da obra a ser traduzida, melhor ele traduzirá o sentido em que as palavras foram empregadas, e isso vale, para Campos (1992), muito mais do que traduzir apenas palavras soltas e sem conectividade com o sentido real a que foram empregadas primeiramente naquele contexto em específico.

Campos (1992), sobre a tradução e a crítica, também aponta:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problemática) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente a luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 1992, p. 273-274).

No artigo “O problema da tradução”, originalmente publicado no jornal Correio da Manhã, em 1967, e republicado como “Texto literário e tradução”, em 2013, no livro “Transcrição”, Campos (2013) fala sobre o fato de que, atualmente, devido à globalização e ao acesso facilitado à informação e à propagação de notícias de país para país, as barreiras do patrimônio literário de cada local vão se mesclando e enraizando umas nas outras:

Isto tudo atesta um fato inegável, já prenunciado visionariamente por Marx e Engels, o de que, com a aceleração das comunicações, vão sendo superadas as barreiras locais, o

patrimônio literário de cada país vai cada vez mais se integrando numa literatura universal. Donde, corolariamente, surgir a tradução como uma atividade característica de nossa era cultural, que se marca sobretudo pela ânsia de mediação e de conhecimento recíproco, talvez um dos poucos antídotos eficazes ao estéril isolacionismo (voluntário ou forçado) onde se geram as frustrações e se ericam as belicosidades. (CAMPOS, 2013, p. 20).

Entende-se que, para o tradutor, a globalização e o acesso ao entendimento de diversas culturas possam, então, facilitar o processo tradutório, de modo a dar para o tradutor mais ferramentas que ele possa usar para aguçar no leitor da obra de chegada o entendimento daquele contexto que será pretendido, ou seja, o patrimônio literário de cada país vai se transformando cada vez mais em uma literatura de entendimento universalizado.

No artigo “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, inicialmente apresentado no II Congresso Brasileiro de Semiótica, em 1985 e republicado no livro “Transcrição”, Campos (2013) se debruça sobre indagações de tradução e semiótica:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou-já com timbre metaforicamente provocativo-*transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original). (CAMPOS, 2013, p. 78-79).

E completa:

Um outro aspecto desde o início tematizado neste percurso de teorização ditado por uma prática translaticia de contornos definidos, foi a noção de que a operação tradutória está ligada necessariamente a construção de uma tradição, o que implicava projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária. (CAMPOS, 2013, p. 79).

Assim, o tradutor estaria muito mais ligado a uma condição de propagador de tradições e facilitador de entendimento de significados do que meramente alguém que traduz palavras mecanicamente de uma língua para a outra sem considerar todos os aspectos de contextos sociais ali empregados.

Para Campos (2013), a tradução sempre vai muito além de somente transcrever palavras de uma língua para a outra de acordo com a correlação gramatical a elas previamente atribuídas. Para ele, o traduzir é imperfeito porque nunca será possível atrelar o mesmo sentimento que o autor quis passar na língua de partida para a língua de chegada, por esse motivo ele se adequa e se desconfigura para criar e recriar conceitos em que a tradução criativa, alinhada ao pensamento do autor da obra, estejam equivalentes ao sentido dessa, coloca, assim, o tradutor como coautor da obra e em uma posição de bastante evidência, já que ele pode alterar o sentido a que foi inicialmente atribuído todo aquele contexto.

Sobre a relação da tradução com as obras verbais, tema que se encaixa bastante com os contos de fadas, visto que inicialmente eram contos verbais, Campos (2013) destaca:

A tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial. Visa surpreender o intercognitivo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada. (CAMPOS, 2013, p. 155).

Campos (2013) admite que a tradução de textos literários verbais seria um tanto quanto diferente da tradução de textos literários escritos, porém os dois tipos de traduções podem e devem ser correlacionados aos conceitos de semiótica para que sejam traduções satisfatórias e que abranjam todo o sentido que o autor buscou relacionar na obra.

Em síntese, para Campos (2013), a tradução anda sempre em paralelo com a criação e, dessa forma, com a semiótica, para que os sentidos sejam mantidos e passados satisfatoriamente para o leitor que tem acesso somente à obra de chegada e não à obra de partida, sendo assim:

O tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao texto original o texto de sua transcrição, depois de desconstruir esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao “extraditar” o *intracódigo* de uma língua para outra língua, *como se* na perseguição harmonizadora de um mesmo *telos*. Assim-voltando aos termos benjaminianos- a tradução: responderia a sua vocação última “para a expressão da mais íntima relação recíproca entre as línguas; corresponderia ao grande motivo que domina seu trabalho”, qual seja, “uma integração das muitas línguas naquela única, verdadeira”; permitiria acenar para aquele “reino predestinado e negado da culminação reconciliadora e plena das línguas”. (CAMPOS, 2013, p.110-111).

Conclui-se que, ao utilizar-se do termo “extraditar” Campos (2013) cria um paralelo em que o tradutor passa a ser considerado uma espécie de coautor para o texto que está sendo transcrito e colocado em perspectiva para um leitor que não tem acesso à língua de partida, mas

tem acesso às construções e criações que o tradutor traz como ponte de significados e signos para uma determinada obra, a fim de fazer que o leitor da obra de chegada tenha o mesmo entendimento que aquele que está apto para compreender a obra original, escrita originalmente em sua língua materna.

2.2.3 Questões midiáticas e de práticas sociodiscursivas

O campo midiático dita tendências do que está em evidência, e isso recai por diversas vezes na literatura e no que é consumido pelo público leitor, facilita, ou dificulta, assim, o trabalho das editoras em publicar manuscritos ou desenvolver projetos para ter acesso a alguns livros. De qualquer modo, as mídias são, atualmente, os maiores manipuladores de massa, e o universo literário, muitas vezes, não se desprende facilmente desse conceito. Além de as mídias serem responsáveis pela propagação do universo literário, acabam, também, por restringi-lo, isto é, hoje em dia, tem-se a opção de comprar um livro ou assistir ao filme que seria a versão adaptada do livro. De uma forma ou de outra, a tradução se faz presente, seja na tradução do livro, na tradução de um roteiro cinematográfico, de um roteiro de peça teatral, seja, até mesmo, na tradução de adaptações.

Um enfoque interculturalista depende de diversos fatores, tais quais hierarquias sociais e econômicas, estruturas de políticas governamentais, diferentes concepções de culturas e empecilhos comunicativos, o que remete à acessibilidade do material que está a ser produzido. Pensar em acessibilidade e inclusão de pessoas e culturas não é algo novo, porém somente agora se tem tomado consciência da necessidade de tornar o conhecimento cada vez mais acessível, seja pela dificuldade de acesso de uma pessoa com deficiência, seja por razões econômicas que dificultam a propagação de ideias e conteúdos, seja por razões sociais do contexto em que os indivíduos se encontram inseridos.

O próprio conceito de tradução entra em um universo mais inclusivo, pois visa facilitar a acessibilidade de um conteúdo antes encontrado somente em uma língua de partida que, agora, pode também ser encontrado em uma língua de chegada por meio do trabalho facilitador do tradutor, que se propõe a recriar certo universo em outra língua, cultura, país, contexto sociocultural, entre outros. Para isso, segundo Segovia (2009),

[...] para se ter uma aceitação por parte da cultura- alvo, é necessário que o tradutor, ou aquele que irá produzir um material pensando na comunicação em massa, trabalhe o texto em si com uma abordagem sociocultural, garantindo que a cultura de chegada compreenda o que se criou/recriou a partir da cultura de partida.

De outro lado, estão surgindo fatos novos. Aos poucos vai-se abrindo entre nós um mercado mais largo para traduções, inclusive de clássicos. Veja-se por exemplo o que já se consegue em matéria de auditório nas Edições de Ouro. Mas esse é apenas um aspecto do problema. Não serão as versões de poetas gregos ou latinos com sabor de exercícios escolares, feitas no cândido desconhecimento da "gramática da modernidade" por filósofos gregos ou eruditos que não se embaraçam em aplicar sua competência linguística a canhestras incursões poéticas- não serão esses produtos da "consciência ilustrada" ingênua (sem paradoxo) que irão conquistar um público maduro ou amadurar um público novo para a fruição da tradução como arte. (SEGOVIA, 2009 *apud* CAMPOS, 2013. p. 23-24).

De acordo com a citação, entende-se que, ao pensar em um material que será aplicado em um contexto de comunicação em massa, o tradutor precisa ter em mente que os símbolos e signos contidos na obra de partida precisam transpassar os mesmos entendimentos para os que estão contidos na obra de chegada, ou seja, o público-alvo, precisa estar apto a assimilar os elementos que estão sendo expostos naquela obra e compreender em que sentido eles se fazem necessários, para que então a abordagem socio-histórico-cultural seja aplicada na obra de maneira a auxiliar o entendimento desta.

Segundo Eco (1994), o texto literário é pensado para que o leitor preencha as lacunas deixadas pelo universo literário com sua própria imaginação, seja ela em desenvolver cenários, seja em imaginar detalhes de uma cena, por exemplo. Já o contexto cinematográfico deve ser decodificado pelo espectador que, por mais que não esteja familiarizado com a obra, precisa ser capaz de decifrar os códigos ali contidos. Isso implica que, em um contexto cinematográfico, as imagens já aparecem com certa decodificação para que o público-alvo acompanhe o movimento principal da obra, o que faz que o "elemento surpresa" precise estar representado de outra forma que não seja a imaginação do leitor de um texto escrito, por exemplo. Desse modo, é necessário que a indústria cinematográfica esteja apta a adaptar e passar valores socioculturais para o público infantil, por exemplo, de maneira que esses elementos se façam presentes ao longo da narrativa, tal como em simulações de cenas cotidianas.

Pensar em contos de fadas, na atualidade, nem sempre implica livros e obras escritas, muitas vezes esse pensamento pode estar correlacionado com filmes, séries de TV, peças teatrais, curta-metragem, longa-metragem animados, entre outros. A mídia controladora de massas se utiliza de contos de fadas até para comerciais de TV, anúncios de jornais, cartazes de lojas. É

comum, também, encontrar as personagens dessas histórias em produtos de *merchandise* infantil, como materiais escolares, temas de festas, roupas, calçados, máscaras, acessórios, brinquedos, entre tantos outros. Pensar as questões midiáticas e de práticas sociodiscursivas que envolvem os contos de fadas é algo bastante abrangente e quase nada restritivo, existe espaço para criar e reutilizar as personagens e histórias dos contos de fadas em ambientes midiáticos que já foram supracitados assim como também há mercado para inovar e vender produtos ainda fazendo uso das imagens das personagens ou dos contextos histórico-narrativos em que elas se encontram inseridas.

Disseminados por diversas mídias - da ópera e do drama ao cinema e à publicidade-, os contos de fadas tornam-se uma parte vital de nosso capital cultural. O que os mantém vivos e pulsando com vitalidade e variedade é exatamente o que mantém a vida vibrando: angústias, medos, desejos, romance, paixão e amor. Como nossos ancestrais, que ouviam essas histórias ao pé do fogo, em tabernas e quartos de fiar, continuamos a ficar petrificados por histórias sobre madrastas malvadas, bichos-papões sanguinários, irmãos rivais e fadas madrinhas. Para nós, também, as histórias são irresistíveis, pois oferecem oportunidades para falar, debater, deliberar, tagarelar e conversar fiado interminavelmente, como faziam as velhas comadres de quem, ao que se diz, essas histórias vieram. E a partir do emaranhado dessa conversa e tagarelice, começamos a definir nossos próprios valores, desejos, apetites e aspirações, criando identidades que nos permitirão produzir finais felizes para nós e para nossos filhos. (TATAR, 2002, p. 17).

2.2.4 A semiótica e os contos de fadas

O conceito proposto na máxima pragmática de Peirce (1983) define o significado de um conceito como sendo o conjunto de suas “consequências práticas”, que, por sua vez, tem de ser as “consequências experienciáveis” de um determinado conceito. Isso influencia na capacidade do público de entender os conceitos que estão sendo passados da maneira que se espera que a mensagem seja captada. Peirce (1975, p. 77) destaca que o “índice é o signo predominante nos formatos considerados, o que determina seu efeito de sentido específico, de gênero, no público”. Os índices são responsáveis por gerar certo tipo de conhecimento carnal no espectador, como uma consequência prática ou, muitas vezes, até mesmo experienciável.

As contribuições recentes de pesquisadores do universo midiático permitem avançar em diversas discussões, dentre elas, sobre uma oposição ontológica fundamental na reflexão sobre a mídia de hoje: a problemática fronteira entre o real e a ficção. Isto é, tornou-se possível a produção de filmes, séries e até mesmo peças teatrais baseados em livros, roteiros, manuscritos,

jornais, revistas, catálogos e histórias contadas, com um olhar mais fictício e aquém do esperado. Muitas vezes, pode-se inclusive brincar com a mente do indivíduo receptor daquela mensagem com todas as ferramentas sonoras e visuais que os recursos midiáticos permitem.

Vale ressaltar que, considerando a crítica semiótica de Souza (1999), em “Documentário, Realidade e Semiose”, das posições realistas, desconstrutivistas e nominalistas: “a realidade de um universal apenas como um signo mental”. Isto é, do ponto de vista criticado, o signo fílmico nada mais é do que uma ilusão manipuladora, ou seja, “um instrumento de manipulação burguesa”. Assim, de acordo com Souza (1999), o signo de conceito a ser explorado por uma mídia teria de se fazer inteligível para o público receptor, chegando-se, assim, à conclusão de que a burguesia estaria ciente dessa realidade universal daquele símbolo que ali está representado e não teria problemas em identificá-lo ou em compreendê-lo dentro do conceito ali representado. Partindo desse princípio, analisam-se as influências das traduções intersemióticas dentro dos contos de fadas.

Para que uma adaptação de um conto de fadas se faça inteligível, seria preciso aguçar, no público receptor, as referências dos signos ali representados, de maneira que, então, se faça uso destes para chegar ao objeto representado. Em uma análise dos exemplos supracitados, a série de TV americana “*Once Upon a Time*”, que foi ao ar entre outubro de 2011 e maio de 2018 pela emissora de TV ABC, faz uso contínuo desse recurso de recortes que guiam o espectador ao longo da trama para se conectarem com os fatos que serão resgatados da história mais adiante, tendo em vista que em nenhum momento na representação da trama, a história dos contos de fadas está sendo narrada ou representada fielmente aos manuscritos, e sim apresentando modificações e alterações convenientes e suficientemente convincentes para que o leitor veja a série como uma continuação de uma história não narrada dentro das histórias de cada uma daquelas personagens. Por exemplo, o primeiro episódio da série traz um garoto de não mais que 13 anos em busca de sua mãe biológica, que seria, segundo ele, Emma, a filha da Branca de Neve e do Príncipe Encantado, que teria escapado de uma maldição horrenda que manteve os pais dela aprisionados fora da Floresta Encantada, na cidade de *Storybrook*, com cidadãos “normais”, sem se lembrar de seu passado mágico e fantasioso por anos, até que ela fosse resgatada e levada até a cidade para, então, poder quebrar a maldição.

Segundo Andacht (2005):

[...] não é possível colocar o mundo tal qual é num filme, num vídeo, nem no papel Kodak. Todo formato de mídia é uma representação ou signo do real e não uma transposição. Peirce (CP 5.283) postula que a percepção é direta e mediada a um mesmo tempo. Como o arco-íris, que é a manifestação do sol e da água, toda a representação consiste na convergência de um sistema representacional e do real. [...] O signo é a manifestação interpretativa de alguém e também algo independente dos intérpretes, e dos próprios signos. [...] Os signos procuram e, de fato, conseguem revelar aspectos sucessivos do real a uma criatura falível como o ser humano, e assim a aproximamos à verdade. Postular uma tendência aproximativa em direção à verdade não é o mesmo que negar absolutamente tal possibilidade. (ANDACHT, 2005, p. 104).

Em consideração à citação acima e ao conceito de metaficção de Hutcheon (1984, p. 1), que destaca que “é a ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui dentro dela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”, várias das representações do gênero contos de fadas perpassam diversas ferramentas semióticas até conseguirem chegar ao resultado almejado por roteiristas e diretores, sejam eles de curtas, sejam de longas, mas que retratam a realidade de personagens tão propagados e conhecidos de uma maneira diferente. Afinal, acredita-se que, se não houvesse variações entre as produções midiáticas e produções escritas, a comercialização e, até mesmo, a divulgação desses trabalhos seriam dificultadas.

Porém, com essa afirmativa, é possível também tocar em um ponto um tanto quanto polêmico, que seria a velha história do ditado “quem conta um conto aumenta um ponto” combinada com o fato de que a leitura, normalmente, instiga o lado imaginativo de seu leitor, e, por inúmeras razões, nós seres humanos não pensamos todos da mesma forma. Isso traz certa carga de dificuldade de representação midiática de uma história de contos de fadas, visto que muito dificilmente as pessoas iriam visualizar um cenário, uma cena ou até mesmo uma personagem exatamente como o que será representado em um filme, por exemplo.

Desse modo, faz-se necessária a utilização de imagens, símbolos e signos que seriam, não só aceitos pelo público-alvo, mas também que se façam compreensíveis os motivos pelos quais os tradutores, adaptadores e roteiristas optaram por seguir determinado caminho, isto é, trazer elementos de surpresa para um universo fictício que já foi bastante explorado se torna uma tarefa árdua e única para que o público não só compreenda com os elementos que estão sendo apresentados, mais também concorde com eles.

Segundo Xavier (2003), vale ressaltar, também, outra problemática, a qual constata que:

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não tem a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só

com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 13).

Pode-se afirmar, que não se tratando somente de aspectos semióticos, como também de vários outros fatores, incluindo a representatividade dos signos pelo emissor e receptor desses, é possível inferir que a representação de cada manuscrito vai sempre divergir da representação midiática desse. Tendo em mente que o próprio processo de tradução semiótica perpassa várias fases e preceitos que devem ser levados em consideração para a, então, obtenção de um produto final. Porém, é necessário destacar que, independentemente da forma como se escolheu representar o signo, seja a tradução feita de maneira a se considerar a linha semiótica, seja a intersemiótica, é necessário o entendimento do receptor para que o trabalho tenha sido executado com sucesso, ou seja, independente do texto que originou a necessidade tradutória intermediária, ele deve sempre se fazer compreender pelo público receptor, independente da maneira escolhida para representar os signos contidos no texto e no decorrer da história. Evidentemente, para que essa tradução semiótica seja bem feita, fatores, como faixa etária, aspectos culturais, linguísticos, semânticos da primeira língua utilizada no texto-base devem ser levados em consideração, até mesmo quando a tradução semiótica é feita dentro da mesma língua (de texto para mídia), que dirá quando é uma tradução de um texto que está em uma língua diferente, para ser representado midiaticamente em outra língua, outro país, outra cultura.

Em suma, esse capítulo se resumiu em perpassar diversas características do gênero literário contos de fadas, a fim de adentrar mais no assunto e poder analisar não só essas características, mas também fatores que podem vir a provocar mudanças entre a forma com que essas narrativas são passadas de geração para geração. Dessa mesma forma, também foram destacados alguns elementos que podem vir a se diversificar entre os meios de comunicação mais presentes na atualidade e que se fazem eficazes ao levar o conteúdo dos contos de fadas para o público.

2.3 TEORIA DA ADAPTAÇÃO SEGUNDO LINDA HUTCHEON

Em “*A Theory of Adaptation*”, Hutcheon (2006) se dispõe a traçar um padrão do que seria por ela chamada de Teoria da Adaptação, a qual é uma tentativa de refletir sobre a necessidade

que se tem de escrever, de adaptar e de criar histórias e cenários já antes apresentados e transportá-los para outro meio de comunicação.

Em primeiro lugar, sempre tive um forte interesse no que passo a chamar de 'intertextualidade' ou nas relações dialógicas entre os textos, mas nunca senti que isso fosse apenas uma questão formal. Obras em qualquer meio são criadas e recebidas por pessoas, e é este contexto humano, experiencial, que permite o estudo da política de intertextualidade. Isso também tem sido sempre a minha preocupação, e continua a ser assim neste livro. Uma segunda constante tem sido o impulso de hierarquização talvez perverso, um desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como o pós-modernismo, a paródia e agora, a adaptação, que são vistas como secundárias e inferiores. (HUTCHEON, 2006, p. XII).

Isso implica dizer que, para Hutcheon (2006), a intertextualidade é colocada em uso por um contexto humano, experiencial e que permite que obras, em meios distintos, sejam recriadas e recebidas por pessoas. Faze-se, assim, necessário e talvez até permissivo que obras distintas conversem e se relacionem entre si e tracem um panorama entre o público-alvo que devera relacionar aquelas obras como obras complementares.

Hutcheon (2006) se propõe a desenvolver um método que se compromete a identificar questões baseadas no texto e que se estendem por meio de uma variedade de meios de comunicação, e, assim, encontrar formas de comparação entre os textos.

No sentido de tentar “desafiar a avaliação cultural explícita”, Hutcheon (2006) busca traçar um panorama que explique, e guie, o processo interlucutório entre obras que trazem o aspecto de intertextualidade, ou seja, demonstre com e onde essas obras poderiam atuar para construir ou desconstruir símbolos e signos implantados em um determinado contexto social de entendimento para o público receptor daquelas obras.

Segundo Hutcheon (2006), adaptações estão em toda a parte na atualidade:

Adaptações fazem parte da cultura ocidental e parecem afirmar a percepção de Walter Benjamin de que 'contar histórias é sempre a arte de repetir histórias' (1992:90). [...] No entanto, tanto na crítica acadêmica como na revisão jornalística, as adaptações, populares contemporâneas são, na maioria das vezes, consideradas secundárias, derivadas, tardias, intermediárias ou culturalmente inferiores. (HUTCHEON, 2006, p. 2).

Adaptações se fazem necessárias por inúmeros motivos como explanados nesta dissertação, porém é importante enfatizar que histórias podem se repetir e ser recontadas de inúmeras maneiras. É sobre isso que a autora se propõe a discutir quando coloca em perspectiva a

quantidade de adaptações de obras e textos que possuem certo nível de intertextualidade que sirvam como pontes para outros textos, pensamentos, obras e histórias.

Hutcheon (2006) defende que todos os adaptadores relacionam suas histórias das mais diferentes maneiras. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de história sempre usaram: concretizam ou atualizam ideias já presentes no texto. Da mesma forma que fazem seleções simplificadoras, também podem ampliar, extrapolar, fazer analogias, críticas, e assim por diante.

Essas ferramentas, além de auxiliarem no processo de adaptação, remetem também o público receptor daquela obra a compreender os motivos pelos quais as alterações se fazem necessárias para que sejam utilizadas no contexto descrito dentro da nova obra. Isto é, pensar sobre o trabalho que os adaptadores têm de abrir novos caminhos entre a obra de partida e sua adaptação para o novo contexto da obra de chegada e se o público receptor da nova obra será capaz de compreendê-la e dar tanta importância a essa nova versão como foi dada a obra original, por exemplo.

Assim como as paródias, Hutcheon (2006) define que as adaptações têm uma relação explícita e definitiva com os textos anteriores. Porém, ao contrário das paródias, as adaptações costumam anunciar abertamente essa relação. Logo, a paródia sugere uma nova interpretação, uma recriação de uma obra pré-existente, enquanto a adaptação seria a evolução de algo pré-existente em um meio em que não é pertencente, por exemplo, a adaptação fílmica de um conto de fadas.

Vale ressaltar que, apesar de que um dos principais elementos da parodia é deixar explícito que está se utilizando de uma obra, em específico, para gerar um novo formato para aquela mesma obra, em contraste com a adaptação que nem sempre visa explicitar esse fato, porém pode acabar por se beneficiar dele caso o público-alvo consiga compreender as referências da obra anterior dentro das novas referências que estão sendo trabalhadas na obra adaptada.

Por outro lado, de acordo com Hutcheon (2006), quando se chama um trabalho de adaptação, abertamente se anuncia seu relacionamento explícito com um outro trabalho ou obra, mas isso não quer dizer que as adaptações não sejam também obras autônomas que possam ser interpretadas e valorizadas como tais.

Em primeiro lugar, visto como uma entidade formal ou um produto, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensa de um determinado trabalho ou obra. Esta 'transcodificação' pode envolver uma mudança de meio (um poema para um filme) ou gênero (um épico para um romance), ou uma mudança de quadro e, portanto, contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação manifestamente diferente. A transposição também pode significar uma mudança na ontologia do real para o ficcional, de um relato histórico ou biografia para uma narrativa ou drama ficcional. (HUTCHEON, 2006, p. 7).

Pensando sobre a afirmativa “uma adaptação é uma transposição anunciada e extensa de um determinado trabalho” (HUTCHEON, 2006, p.7), vale dizer que essa alteração pela qual a obra original passa para se tornar o produto da adaptação pode ser justificada pelo meio de transmissão, por elementos socio-histórico-culturais, por questões de idade classificativa, entre tantas outras. Assim como pode ser também um processo de adaptação implícito ao público receptor da obra ou não tão implícito, de qualquer modo, qualquer necessidade adaptativa, seja ela por quaisquer motivos, faz-se válida em um contexto de intertextualização global e atual.

Quando questionada sobre o que exatamente se adapta, como ocorre esse processo, o que é reformulado e transformado, Hutcheon (2006) diz que a história seria o denominador comum:

A maioria das teorias de adaptação assume, no entanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto através de diferentes meios e gêneros, cada um dos quais lida com essa história de formas formalmente diferentes e, acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento-arranjar, executar ou interagir. Na adaptação, diz o argumento, 'equivalências' são buscadas em diferentes sistemas de signos para vários elementos da história: seus temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, etc. (HUTCHEON, 2006, p. 10).

A autora também destaca que, por diversas vezes, será conflituosa a relação entre adaptação e apropriação, neste caso:

À medida que ele se sente, o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomar posse da história de outra pessoa, e filtrá-la, em certo sentido, por sua própria sensibilidade, interesses e talentos. Portanto, adaptadores são primeiro intérpretes e, em seguida, criadores. (HUTCHEON, 2006, p. 18).

Em suma, Hutcheon (2006) descreve a adaptação como uma transposição reconhecida de outro trabalho ou de obras identificáveis, ou seja, um ato criativo e interpretativo de apropriação. Portanto, a adaptação é uma derivação que não é derivada, isto é, uma obra que é a segunda obra sem ser secundária, é a sua própria obra.

2.3.1 Tradução como adaptação e reescritura

Segundo Sanders (2005, p.8), a adaptação possibilita que uma obra possa transitar entre sua forma original canônica e sua reformulação e expansão, além de incitar que o conceito de adaptação também pode compreender a transição de um texto de um gênero para outro.

O impulso de “reescrever”, que é muito mais do que simplesmente imitar, é frequentemente articulado em termos teóricos como a intertextualidade, e muitos teóricos proeminentes dessa prática emergem dos movimentos estruturalistas e pós-estruturalistas em 1960, especialmente na França. (SANDERS, 2005, p. 2).

Sanders (2005) explica que a tradução é uma reescritura que pode ser classificada como adaptação sempre que seu texto se apresenta com características de improvisação, adição, interpretação ou variação do texto original. Segundo ela, as adaptações são textos reescritos em novos contextos específicos, isto é, há certo distanciamento do original para um novo cenário, que pode ser também um novo espaço de tempo.

Plaza (2003, p.18) salienta que o pensamento é uma análise de signo que ocorre de forma única porque todo signo tem influência sob outro, dessa forma, cada pensamento requer novas releituras e análises de signos novos.

[...] o signo não se confunde com o objeto, visto que este é algo que está fora do signo, mas só pode ser apreendido através de signos. Desse modo, o signo não pode ser o objeto, pode apenas representá-lo porque, de uma forma ou de outra, carrega este poder de representação. Mas a representação, por sua vez, só se consuma no efeito que o signo produz numa mente na qual se desenvolverá [...]. (PLAZA, 2003, p. 19).

Pode-se dizer que o signo, apesar de não poder ser o objeto, é o que facilita o entendimento deste, pode, assim, representá-lo e isso significa dizer que, para o falante de uma língua em específico, que conhece signos e significados acerca das palavras e o que elas representam em sua língua materna, consiga assim compreender melhor contextos e realidades distintas em que os signos se empregam como objetos na composição de sua língua. Ao trazer esse conceito para a tradução, significaria dizer que o papel do tradutor é conhecer, interpretar e representar esses signos em outra língua.

Plaza (2003) explicita que a tradução é um mecanismo de substituição de palavras e signos e, por isso, é uma operação que necessita substituir um signo por outro. Segundo ele, na

tradução interssemiótica, as escolhas feitas dentro de um sistema de signos são sempre dinâmicas e os sistemas de signos sempre diferentes, isto é, “numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”. (PLAZA, 2003, p. 30).

O que significa dizer que o tradutor, ao fazer uma tradução intersemiótica, propõe-se a colocar em perspectiva, em uma língua de chegada, todos os signos que cercam a obra em sua língua de partida, e isso significa dizer que, muito além de meras palavras, o tradutor coloca em sua tradução o sentido e o contexto social em que aquela palavra foi utilizada e em um específico propósito para aquela obra. Assim faz que o receptor da obra de chegada compreenda os mesmos caminhos, signos e significados que o receptor da obra de partida terá acesso por já conhecer e interpretar os signos presentes em sua língua materna.

Já Lefevere (2007) compreende a tradução e a adaptação como reescrituras de uma determinada obra. Para ele, quando uma obra é lida, interpretada e logo em seguida se escreve sobre isso, ocorre, então, a reescritura. Assim, a tradução e a adaptação são ambas formas de reescrituras de uma determinada obra literária.

Segundo Lefevere (2007), a tradução é uma reescritura que transfere uma obra de um sistema de partida para um sistema de chegada, no caso, o tradutor estaria reescrevendo uma obra que já fora escrita em uma língua de partida e transportando aquelas ideias e signos para uma língua de chegada. Dessa forma, ele afirma que as reescrituras afetam drasticamente a percepção e interpretação de sistemas literários e fílmicos.

[...] o processo que resulta na aceitação ou rejeição, canonização ou não- canonização de obras literárias não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação. (LEFEVERE,2007, p. 14).

A canonização de autores é influenciada pelo sistema financeiro do país, ou seja, o fato da obra ou do autor serem canonizados facilita a disponibilidade de uma obra literária nas prateleiras comerciais de livrarias. Dessa forma, os autores lutam para que suas obras sejam reconhecidas,

assim também o fazem os tradutores e reescretores, ao escolher uma obra a ser traduzida dentre as que estão relacionadas ao fator de importância canônico dos sistemas.

Segundo Bastin (2014, p. 75-76), o conceito de tradução como adaptação, traz consigo a ideia de “tradução livre”, que seria um termo implementado para se articular a tradução como reescrita de um texto original para outra língua, ou seja, ter mais autonomia para elaborar signos dentro de uma tradução.

Ademais, é possível inferir que a tradução livre teria uma maior independência para se distanciar do texto original, isso implica dizer que o tradutor adaptador pode atuar da maneira que melhor lhe dê formas e meios de modificar o texto de partida a fim de que o receptor do texto de chegada seja conduzido à história da maneira que o tradutor adaptador achar mais conveniente.

Logo, isso implica dizer que o termo tradução como adaptação vai além de apenas traduzir palavras e signos que compõem uma obra de partida para que façam sentido em uma obra de chegada. A ideia de “adaptação”, alinhada como a ideia de tradução, traz um aspecto de flexibilidade que pode incluir uma série de fatores culturais e históricos, circunstâncias linguísticas, ou até mesmo a tentativa de tornar uma determinada obra acessível a um público-alvo diferente do público que usufrui da obra de partida.

2.3.2 Adaptação como processo sócio-histórico-cultural

Ao analisar as traduções e a maneira como elas vêm sendo disseminadas na atualidade, pode-se destacar o imenso poder social desenvolvido, isto é, já é possível desvincular a tradução como ser apenas um texto estrangeiro, que agora passa a ser encarada como um disseminador de ideias de qualquer ordem que causem impacto em massa.

Esse fenômeno pode ser observado quando se percebe que algumas obras atuais já têm por objetivo a repercussão internacional e a vontade de se tornarem *best-sellers*, ou seja, torna-se cada vez mais evidente a intenção de alguns autores e roteiristas de programarem suas obras para que sigam um determinado padrão, a fim de que seus signos sejam interpretados por um público maior do que somente indivíduos ligados a certo contexto cultural. Essas obras normalmente apresentam um enfoque interculturalista, que normalmente pressupõem a interação entre culturas diferentes.

Segundo Richter (2003), a cultura é um fenômeno compartilhado por indivíduos de um determinado grupo ligado à capacidade de dar significância às ações, aos acontecimentos, aos objetos e aos fatos à sua volta.

É possível inferir que, mesmo que esteja incluído em um mesmo contexto social, cada grupo construiu sua própria significância de fatos e de visão de mundo, a depender da época, do local e dos fatos históricos que estão interligados àquele determinado grupo.

De acordo com Segovia (2009), para que se possa obter aceitação por parte da cultura alvo, é necessário que o tradutor, ou aquele que irá produzir um material pensando na comunicação em massa, trabalhe o texto em si com uma abordagem sociocultural e garanta, assim, que a cultura de chegada compreenda o que se criou/recriou a partir da cultura de partida.

No viés da literatura, ao se visar um conteúdo mais internacional, ela acaba por se ater a fatores sociais, ideológicos e históricos que influenciam a transposição do texto para um meio semiótico distinto do original e leva consigo o peso dessas decisões tradutórias. Em contraste, em uma adaptação cinematográfica, essas mesmas condições terão de ser aliadas ao planejamento de um conteúdo específico para um público específico, isto é, deve se considerar que a tradução audiovisual será realizada de acordo com a ideologia a que pertence seu público consumidor, assim, a tradução acaba por envolver pressupostos socioculturais, bem como interesses econômicos e comerciais.

Outro fator que deve ser considerado é que não há um tradutor que vise a um público-alvo para cada língua que se deseja traduzir o filme, mas sim um mesmo produto pensado por uma equipe de cinema, com diretores para cada setor e um diretor geral que visa à aplicabilidade e à aceitabilidade da obra em um comércio internacional. Assim, o roteiro de um filme é pensado por inúmeras vertentes, por várias pessoas, até que chegue à obra final.

De acordo com Eco (1994), todo texto, independente do sistema semiótico em que está incluído, é articulado a partir de um leitor-modelo. O texto literário é formulado para que o leitor preencha as lacunas criativas deixadas propositalmente pela narrativa, enquanto o texto cinematográfico deve ser decodificado pelo espectador, o que significa que, em ambos, o texto é criado a modo de prever ações do leitor-modelo.

Pode-se inferir, então, que tanto o texto literário quanto o texto cinematográfico pretendem traçar roteiros para suas personagens que seriam facilmente deduzidos, de acordo com a situação, pelo leitor ou pelo espectador. Assim, por mais que os dois formatos tenham suas

divergências, eles visam, por meio dos signos predeterminados na obra, buscar afinidade com seu público receptor.

Também, de acordo com Eco (1994), dentro de um mesmo texto, existe a possibilidade de se identificar códigos direcionados especificamente a um tipo de espectador, o que, conseqüentemente, restringe o público, e outros que são facilmente compreendidos por qualquer um.

Considerando o papel fundamental que a tradução audiovisual exerce na propagação da cultura de massas, em específico a indústria cinematográfica voltada para animações, vale ressaltar que há referências textuais tanto para crianças quanto para adultos no universo das animações cinematográficas, visto que, quando se trata de adultos, estes serão capazes de decodificar códigos e signos muito mais elaborados do que aqueles. Assim, pode-se concluir que um mesmo desenho animado terá para crianças um significado e, muito provavelmente, será interpretado de outra maneira por adultos.

Nesse sentido, segundo Plaza (2003, p. 45), a adaptação deve ser desenvolvida de acordo com o sistema a ser vinculado, estimulando os órgãos emissores e receptores que respondem à sua especialidade e torne relevantes as relações existentes entre os sentidos, meios e códigos referentes a cada sistema signo.

Casando com as colocações de Foucault (1993), na mente da criança, a educação imagética se faz cada vez mais presente, relacionando ao seu cotidiano o ensino de subjetividades pautadas na união de eventos e personalidades culturais. Segundo ele, as representações culturais, em uma imagem pictórica, são reconhecidas conscientemente por meio do lugar no qual elas se encaixam naquela cultura, o que torna a simulação de determinados modos de agir e pensar legítimos. Isso implica dizer que, para a criança, tudo que pode ser relacionado com o seu cotidiano, pode ser compreendido pelo seu imaginário e, assim, torna-se possível decodificar signos que já eram existentes ou que se tornam existentes a partir do imaginário aflorado pela associação com o cotidiano.

Neste capítulo, foram trabalhadas questões referentes à fundamentação teórica desta dissertação, bem como considerações gerais sobre tradução e tradutor, sobre a tradução semiótica e a sua correlação com questões midiáticas, com práticas sociodiscursivas e com os contos de fadas. Também foram relacionadas questões de tradução como adaptação e reescritura e a adaptação como um processo sociocultural.

Nas próximas páginas desta dissertação, os conceitos de tradução como adaptação, tradução intersemiótica e o papel do tradutor como adaptador se fundem para que se compreenda melhor as maneiras como os contos de fadas que compõem o *corpus* desta foram adaptados de livros de contos de fadas de origem europeia para que fossem utilizados como fonte de inspiração, tradução e adaptação para as versões cinematográficas da *Disney*.

3 AUTORES, OBRAS E O GÊNERO CONTO DE FADAS

“Some day you will be old enough to start reading fairy tales again.”

C.S. LEWIS

“If you want your children to be intelligent, read them fairy tales. If you want them to be more intelligent, read them more fairy tales.”

ALBERT EINSTEIN

Neste capítulo, serão expostos e analisados elementos que compunham a vida e a obra de alguns autores, tradutores, adaptadores e reescretores que tiveram seus nomes associados às histórias de contos de fadas ao longo dos anos. Dentre eles, pode-se destacar Charles Perrault, os irmãos Grimm, Walt Disney e os tradutores, adaptadores e reescretores que estiveram envolvidos no processo de transformação das histórias dos contos de fadas para o universo midiático que se fez necessário para o uso dos contos de fadas. Também, neste capítulo, serão abordados alguns conceitos principais que distinguem o gênero literário Contos de Fadas dos demais gêneros literários, com o intuito de apontar fatores que propiciam a mudança da narrativa dos contos e a diversificação entre os meios de comunicação em que são representados, recriados, transcritos e traduzidos.

3.1 CHARLES PERRAULT: VIDA E OBRA

Charles Perrault foi escritor e poeta francês do século XVII, que nasceu em Paris, em 1628, e morreu em 1703. O quinto filho de Pierre Perrault e Paquette Le Clerc iniciou seus estudos no colégio de Beauvais em 1637 e sempre demonstrou certo talento para línguas mortas. Em 1651, tornou-se advogado formado pela *Lycée Saint-Louis*, antiga universidade de Orléans. Em 1671, foi eleito para a Academia Francesa de Letras e, no ano seguinte, foi nomeado chanceler da academia.

A obra *“Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités”* (Histórias ou contos do tempo passado, com moralidades) foi publicada em 1667, mais tarde, essa mesma publicação foi considerada a primeira a colocar um fim literário nas histórias do gênero, que até então eram

somente passadas entre as damas dos salões parisienses. Perrault teria tido contado com essas histórias por meio de sua mãe, que fazia parte da alta burguesia francesa.

Perrault se casou em 1672 com Marie Guichon e com ela teve três filhos. Segundo Tatar (2002),

[...] o filho caçula, Pierre foi apontado como o autor da primeira edição dos contos de fadas reunidos de Perrault (seu nome aparecia na folha de rosto) mas hoje a maioria dos estudiosos considera improvável que Pierre Perrault Darmancout, então com dezoito anos, tivesse escrito as histórias. (TATAR, 2002, p. 409).

A coletânea de contos escritos por Perrault inclui histórias como: “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “O Pequeno Polegar” e “O Gato de Botas”. Esses clássicos são facilmente encontrados nas prateleiras de livrarias e ainda se encontram nas listas de clássicos mais procurados para crianças.

Assim como os irmãos Grimm, Perrault se dedicou a algo que não havia se consolidado ainda em sua época, a tradução literária de histórias antes passadas somente de forma oral, isto é, o autor se dedicou imensamente a importar fatos narrados oralmente para uma maneira de eternizar aquelas histórias: a literatura escrita e eternizada.

Transplantando contos populares de suas origens camponesas para uma cultura cortesã que valorizava uma forma literariamente estilizada e toques extravagantes, Perrault produziu um volume com um apelo popular sem precedentes. Histórias que antes haviam sido vistas como vulgares e grosseiras, com efeitos grotescos e burlescos, foram implantadas no centro de uma nova cultura literária, uma cultura que pretendia socializar, civilizar e educar crianças. (TATAR, 2002, p. 409).

A escrita de Perrault em “Histórias ou contos do tempo antigo, com moralidades”, de 1667, também chama atenção para o fato de que o autor se dispôs a escrever contos em prosa seguidos de moralidades em verso ao final de cada um deles, ou seja, primeiro ele narrava a história e depois fazia uma breve análise acerca do ensinamento que deveria ser levado em consideração após o contato com aquela narrativa. Acredita que esse fazer poético de Perrault está mais relacionado ao próprio estilo literário de sua época do que à poesia em si.

Algumas das histórias narradas por Perrault conquistaram um espaço grandioso na imaginação das crianças, é o caso de sua versão de Cinderela, que, segundo Tatar (2002):

Cinderela conquistou tão perfeitamente a imaginação de crianças e adultos que permaneceu como a narrativa-mestra a que todas as variantes são incessantemente comparadas. Disney voltou-se para Perrault quando planejou um filme de animação de longa-metragem sobre a heroína perseguida que encontra o caminho para a fortuna entre valsas e vestidos. (TATAR, 2002, p. 409).

Tatar (2002) ainda vai além ao afirmar que a moral presente nas histórias de Perrault pode ter sido o motivo de tanto sucesso literário e não somente esse sucesso pode ser atrelado ao modismo literário em que sua obra se encontrava, isto é, colocando Perrault entre os “modernos” dentro da facção dos currículos literários franceses que se dedicavam ao folclore e ao paganismo.

No prefácio dos *Contos da Mamãe Gansa*, Perrault repetiu enfaticamente o que declarara numa coletânea dos contos anteriores. Seus contos de fadas, como aqueles escritos por seus antecessores literários, contém ‘uma moralidade louvável e instrutiva’ e mostram como ‘a virtude é sempre recompensada’ e ‘o vício é sempre punido’. Para ele, era importante mostrar as vantagens de ser ‘honesto, paciente, prudente, industrioso, obediente’ e revelar uma correlação direta entre obediência e uma vida boa. ‘Às vezes há crianças que se tornam grandes senhores por terem obedecido ao pai ou a mãe, ou outras que experimentam terrível desventura por terem sido más e desobedientes’. (TATAR, 2002, p. 409-410).

Há muitas semelhanças entre as histórias narradas pelos irmãos Grimm e Perrault, acredita-se que algumas das pessoas entrevistadas pelos Grimm que serviram de fonte para suas histórias teriam tido contato com pessoas na França que, de uma forma ou de outra, teriam levado essas histórias até eles. (DALTON, 2003).

Porém, com relação às discrepâncias entre os autores, vale ressaltar:

Diferentemente dos Grimm, Perrault nunca buscou enfatizar o sabor francês particular das histórias em *Contos da Mamãe Gansa*. Contentava-se simplesmente em recontar os contos que ouvira na infância e que continuavam a oferecer entretenimento a seus próprios filhos. Ignorando o grau em que estava aproximando a cultura popular e a de elite, embora plenamente consciente de que um cortesão sofisticado não podia associar seu nome a contos de fadas. Perrault renegou duplamente a sua autoria, atribuindo os contos primeiro ao filho e finalmente a Mamãe Gansa. Talvez sem intenção, homenageou tanto as velhas comadres que deram origem a muitos dos contos quanto às crianças, cujo desejo de histórias acalentou os contos desde sua publicação em 1997. (TATAR, 2002, p. 410).

Deste modo, é importante destacar que tanto Perrault como os irmãos Grimm somaram muito para o universo da literatura infantojuvenil, cada um com suas características e em muitos

momentos até mesmo se complementando na escrita de suas histórias, fato que será explanado no decorrer desta dissertação. Perrault, por exemplo, ao escrever seu livro, queria apenas recontar contos que ouvira quando criança. Vale destacar, então, a maneira como Perrault tinha intenções bastante distantes das que os Grimm quando se inspiraram para retratar os contos de fadas, conforme será explicitado a seguir.

3.2 OS IRMÃOS GRIMM: VIDA E OBRA

Seria impossível pensar em literatura infantil sem ao menos citar o sobrenome dos dois irmãos que immortalizaram histórias, como “Cinderella”, “João e Maria”, “A Princesa e o Sapo”, “Branca de Neve”, “Rumpelstiltskin”, entre outras. O nome Grimm está conectado a um estranho e mágico universo de fábulas e contos de fadas que os irmãos se propuseram a immortalizar.

Segundo Dalton (2003), Jacob Ludwig Carl Grimm nasceu em 1785 e seu irmão Wilhelm Carl Grimm, em 1786, na Alemanha, mais especificamente no Vilarejo de Hanau. Os irmãos Grimm tinham mais 4 irmãos e vinham de uma família religiosa com tendências calvinistas que ocupava um espaço de prestígio na sociedade pelo fato de o pai dos irmãos, Phillipp, ser um advogado renomado. A prosperidade da família foi intensamente afetada em 1796 com a morte do pai, que forçou a mãe, Dorothea, a deixar a casa grandiosa onde moravam e contar com a ajuda de sua irmã, Harriet, que esperava pela ascensão ao trono de princesa de Hessa-Kassel. A tia dos irmãos foi responsável por garantir uma excelente educação básica a eles, que mais tarde vieram a ingressar na Universidade de Marburg, inicialmente com foco no currículo do curso de Direito, porém, eventualmente, os irmãos mudaram o foco de seus estudos e passaram a se dedicar à Linguística e à Filologia.

Os irmãos foram bastante influenciados pelo movimento do Romantismo alemão, cuja influência da cultura do folclore influenciaria, mais tarde, a escrita da famosa coleção de contos de fadas “*Kinder- und Hausmärchen*” (“Crianças e histórias infantis”, traduzido para o inglês como “*Children’s and Household Stories*”), publicado em dois volumes, em 1812 e em 1815, respectivamente.

Dalton (2003) cita que a “a coletânea foi planejada como uma forma de estudar mais a fundo a língua alemã, bem como a vontade de documentar os costumes e a cultura alemã”. Segundo os irmãos, os contos e as fábulas foram coletados de relatos de várias fontes, incluindo

camponeses, babás, pessoas de classe social baixa e serventes do lar que educavam mulheres jovens de classe média alta e famílias aristocráticas. De 1815 em diante, Wilhelm se dedicou a continuar o trabalho de editar, enfatizar lições de moral ou retirar conteúdo considerado imoral pelo público receptor. Esse trabalho gerou diversas edições do livro, que, mais tarde, ficou conhecido como “*Grimm’s Fairy Tales- märchen-*”.

Quando Jacob e Wilhelm Grimm desenvolveram seu primeiro plano de compilar contos populares alemães, tinham em mente um projeto erudito. Queriam capturar a voz “pura” do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular de gente comum. Tesouros folclóricos inestimáveis ainda podiam ser encontrados circulando em pequenas cidades e aldeias, mas os fios gêmeos da industrialização e da urbanização ameaçavam sua sobrevivência e exigiam ação imediata. (TATAR, 2002, p. 404).

Conforme explanado em 3.1, aqui se dá a diferença entre os propósitos de escrita por traz dos contos dos irmãos Grimm em comparação com os de Perrault. Por um lado, Perrault queria apenas recontar, reescrever ou até mesmo fazer uma releitura dos contos que escutava quando era criança, por outro lado, os Grimm queriam manter a cultura alemã viva por meio de diversas histórias que eram contadas no país, não necessariamente para eles, mas histórias que se mantivessem intactas, a fim de ensinar traços culturais e ditados alemães.

Segundo Dalton (2003), os irmãos Grimm foram professores de literatura germânica na Universidade de Göttingen, mas renunciaram a seus cargos em 1837 por razões políticas. Iniciaram, então, o seu projeto mais ambicioso, o “Dicionário Alemão” (*Deutsches Wörterbuch*, em inglês, *German Dictionary*) que continha a história lexicográfica da língua alemã e que, mais tarde, seria utilizado como base para o famoso “Dicionário Inglês de Oxford” (*Oxford English Dictionary*). Apesar de terem dedicado o resto de seus dias à conclusão do dicionário, chegaram apenas à letra G e deixaram o trabalho a ser concluído por estudiosos e gramáticos. Wilhelm faleceu em dezembro de 1859 e Jacob, em setembro de 1863.

Tendo em vista os objetos de estudo desta dissertação, focar-se-á apenas nos contos publicados na coletânea “*Kinder- und Hausmärchen*” (1812-1815), que se tornou um dos objetos mais precisos do mundo no estudo de fábulas e contos de fadas, bem como no universo de literatura infantojuvenil, apesar de ter sido, originalmente, pretendido para um público mais adulto. Paradoxalmente, é preciso reforçar que, desde o seu lançamento, os contos têm sido bastante criticados por serem impróprios para crianças, ou seja, apresentam uma narrativa muito

explícita a temas, como sexo ou com elementos muito violentos, muito obscuros. Como dito anteriormente, os próprios irmãos buscaram alterar os contos para “censurar” nas próximas edições elementos que remetesse a sexo explícito ou elementos violentos, porém mantiveram a obscuridade:

Quando a coletânea já estava no prelo, críticas levaram os irmãos (Wilhelm em particular) de volta à prancheta para rever, escrever e editar. Um crítico condenou a coletânea como contaminada por influências francesas e italianas. Outro lamentou a vasta quantidade de material "patético" e de “mau gosto” e instou os pais a manter o volume fora das mãos de crianças. O filósofo August Wilhelm Schlegel e o poeta Clemens Brentano ficaram decepcionados com o tom grosseiro dos contos populares e recomendaram um pouco de estratégia para torná-los mais atraentes. Em sucessivas edições dos *Contos da infância e do lar*, Wilhelm Grimm inflou os textos, a ponto de deixá-los muitas vezes o dobro do tamanho original. Poliu a prosa tão cuidadosamente que ninguém mais pôde se queixar de suas qualidades rudes. Mais importante, subitamente os Grimm mudaram de ideia com relação ao público-alvo dos contos. O que fora concebido inicialmente como documentos para estudiosos transformou-se gradualmente em leitura para crianças na hora de dormir. (TATAR, 2002, p. 405).

Dalton (2003) diz ser possível notar a presença de certos elementos persistentes nos contos, como: bruxas, gigantes, feras, a figura cruel da madrasta ou do pai abusivo, encantos de sono ou de maldições diversas, uma batalha com um demônio ou até mesmo o casamento com criaturas atípicas, como ouriços, sapos, lobos etc. Porém, apesar da presença dessas características obscuras, mais cruéis e mais violentas nos contos narrados pelos irmãos Grimm, ainda assim são considerados mais engraçados, elegantes e bonitos do que os contos do contemporâneo Hans Christian Andersen. Outra característica importantíssima e que merece destaque é o fato de que, diferentemente de Andersen, os irmãos Grimm não inventaram contos novos, mas colecionaram contos antigos com a intenção de preservar a tradição oral da cultura de campesinato alemã.

A primeira edição de “*Kinder- und Hausmärchen*”, publicada em 1812, tinha prefácios, notas de rodapé e foi intencionalmente pensada para adultos e acadêmicos. No prefácio da primeira edição, os irmãos Grimm celebram a origem puramente alemã e autenticamente oral dos contos narrados, porém essa afirmativa pode ser contraposta com elementos apresentados pelo fisiologista alemão e acadêmico estudioso dos Grimm, Heinz Rölleke, que afirma que até mesmo Frau Viehmann, a contadora de história da vila de Hessian, que, segundo os irmãos seria uma fonte confiável e puramente Hessian, seria, na verdade, filha do dono de uma pousada parcialmente francesa. Rölleke também aponta que, apesar de os irmãos conseguirem muitos de

seus contos de camponeses e pessoas pobres, eles teriam feito uso de outras fontes como informantes, entre eles mulheres instruídas de classe média alta e famílias aristocráticas. Hipoteticamente, essas mulheres teriam escutado essas histórias de suas babás ou servos de suas casas, mas poderiam também ter tido acesso àquelas histórias em livros e revistas, por exemplo.

Sobrecarregada por uma pesada introdução e por amplas notas, a primeira edição dos *Kinder- und Hausmärchen* (Contos da infância e do lar) mais parecia um tomo erudito que um livro para um público amplo. Compreendia não só os contos de fadas clássicos que associamos ao nome Grimm mas também piadas, lendas, fábulas, anedotas e toda sorte de narrativas tradicionais. (TATAR, 2002, p. 404).

Na segunda edição, em 1815, os irmãos voltaram a afirmar que não haviam aumentado ou acrescentado nenhum detalhe às narrativas, teriam selecionado apenas o que era pura e simplesmente verídico das histórias que os foram contadas com o intuito de preservar a autenticidade dos contos. Nessa mesma edição, como haviam recebido muitas críticas de pais reclamando de referências a sexo e a outros temas explícitos, os irmãos acrescentam uma nota ao prefácio que dizia que haviam tornado aquela edição própria para crianças.

Vale ressaltar que nenhuma teoria consegue abranger por completo as questões multidimensionais levantadas pelos irmãos nos mais de 200 contos contidos na obra "*Kinder- und Hausmärchen*". Bettelheim (1976), no livro "A Psicanálise dos Contos de Fadas", tenta desvendar com abordagens psicanalíticas o que Freud dizia sobre "contos de fadas revelarem as fantasias inconscientes como em sonhos" (BETTELHEIM, 1976, p.328). Diversos estudiosos acharam nos contos apologias a rituais primitivos, o que os fez relacionar questões antropológicas e místicas. Críticos feministas tentam mostrar como os contos de fadas refletem e perpetuam padrões de dominação masculina, e assim por diante. As teorias são muitas, porém nenhuma delas consegue categorizar os contos em um só padrão de texto, leitura ou até mesmo propagação cultural.

Hoje adultos e crianças leem os *Contos da infância e do lar* dos Grimm sob praticamente todas as aparências e formas: ilustrados ou anotados, expurgados ou embelezados, fiéis ao original alemão ou adulterados, parodiados ou tratados com reverência. De maneira ainda mais impressionante, as histórias dos Grimm vieram a se disseminar por inúmeros meios. Chapeuzinho vermelho é requisitada para anunciar carros de aluguel e marcas de bebida; a Branca de Neve de Disney cantou no cinema, para várias gerações de crianças sobre o príncipe que a salvará; O pássaro de Fitcher foi reeditado com fotografias por Cindy Sherman; contos escolhidos foram ilustrados por Maurice Sendak; e *João e Maria* de Humperdinck é encenado nas casas de ópera. As

histórias dos Grimm foram recicladas num sem-número de obras literárias, que vão desde *Jane Eyre* de Charlotte Brontë a *Lolita* de Vladimir Nabokov e *Transformations* de Anne Sexton. (TATAR, 2002, p. 407).

Somente pelo ato de coletar e registrar todos esses contos e fábulas, os irmãos Grimm teriam preservado e dado uma nova identidade à história da literatura. As histórias de encantamento, perigo, crueldade, punição e recompensa permanecem até a atualidade como um cânone da literatura infantojuvenil. Certamente, os contos e personagens propagados pelos irmãos têm sido bastante utilizados por outros como inspiração para criarem suas próprias histórias ou, até mesmo, foram apropriados de forma a moldar os contos e traçar um novo perfil para o objetivo desejado. Pode-se citar aqui as traduções e apropriações para os filmes da *Walt Disney*, que muitos críticos encaram como uma maneira “higienizada” e politizada de recontar os contos, mas, ainda assim, são as versões mais conhecidas e propagadas das histórias entre os norte-americanos (o que nesse contexto se estenderia também ao Brasil, pela enorme divulgação e propagação dos filmes norte-americanos no país) desde 1930. Outras versões mais modernas de filmes e livros têm sido bastante frequentes na atualidade, o que será falado mais adiante.

3.3 WALT DISNEY: VIDA E OBRA

Walter Elias Disney, mais conhecido como Walt Disney ou somente Disney, nasceu em 1901, em Chicago, nos Estados Unidos da América, e faleceu em 1966. Ele ficou mundialmente conhecido por ser o idealizador dos parques temáticos sediados nos Estados Unidos: *Disneyland* (1955) e *Walt Disney World Resort* (1971), mas, além disso, também foi cineasta, roteirista, dublador, animador, produtor cinematográfico, diretor, empreendedor, filantropo e cofundador da *The Walt Disney Company*.

Walt Disney é a pessoa que venceu o maior número de premiações do Oscar, tendo sido nomeado a 59 prêmios e recebido 22 desses, dentre os prêmios que recebeu da Academia está o prêmio de melhor longa-metragem animado com o filme “Branca de Neve e os Sete Anões”. Na obra “A magia do império Disney”, de Nader (2008), encontram-se elementos que explicam como os acontecimentos pessoais na vida de Walt Disney resultariam no surgimento da empresa.

Ao se falar da vida de Walt Disney, um fator que merece extrema importância é o fato de que pelo nome do cineasta ser o mesmo nome de sua companhia muitas vezes isso causa

confusão nas assinaturas dos longas e curtas. Isto é, muitos dos materiais publicados, adaptados, roteirizados e lançados pela empresa *Disney* carregam o nome do dono dela como autor, coautor, cineasta, produtor, diretor e outros, o que acaba por levantar a suspeita de que talvez tenha sido assinado com o seu nome em razão da marca *Walt Disney* e não da pessoa Walter Elias Disney.

Nader (2008) afirma que Disney estabeleceu sua empresa com o irmão Roy em Hollywood, Los Angeles, após ter tido uma frustração enorme com a perda dos direitos autorais de um de seus trabalhos – “Oswald, o Coelho” –, tal frustração somada às lembranças que ele tinha dos únicos “amigos” que fizera quando trabalhava e morava na cidade de Chicago: seus companheiros ratos. Foi a partir desse momento que se iniciou o processo de criação, erguimento e consolidação do personagem *Mickey Mouse*. Tudo que Walt Disney conquistou depois da criação do personagem foi por mérito do famoso rato. Segundo Nader (2008), “Mickey representava o ponto alto de tudo aquilo pelo qual Walt se esforçara, desde o momento em que começou a desenhar para a Kansas City Film.”

O *Mickey* foi e é até hoje, sem sombra de dúvidas, o personagem mais influente e famoso criado por Disney. Apesar de todas as outras atrações que a empresa possui, a identidade e o *marketing* dela é praticamente todo feito utilizando a imagem do rato.

A Disney identifica-se plenamente com o arquétipo Lúdico, personifica os elementos básicos e personagens do universo infantil; a floresta encantada é o âmagô desse sentimento no imaginário coletivo. As montanhas-russas, os carrosséis e as barraquinhas não teriam tanto valor sem a presença do castelo da Cinderela. Em um projeto de licenciamento de marcas, descobrimos que as crianças de três a cinco anos já identificam afinidades entre personagens e produtos. (MARTINS, 1999, p. 67).

Percebendo os valores sentimentais que o personagem *Mickey* despertava não somente em Walt, mas também em grande parte da parcela da sociedade que se convenceu de que a empresa *Disney* era realmente uma maravilha, isto é, tomando como valores agregados à marca e à personagem as características emocionais percebidas pelo consumidor, tem-se a magia, a alegria, o encanto, a satisfação e a realização de um sonho. Nader (2008) diz que: “havia criado um personagem que conquistasse diretamente o coração – e a veia humorística – dos espectadores”, e completa, “era tão inocente, tão bem-intencionado e, contudo, tão aventureiro e valente, que cativava todos os corações. Ambos eram destemidos, resolutos e, também, alegres e despreocupados.”

Vale ressaltar que desde o início da empresa *Disney*, a estratégia traçada por Walt Disney e seus companheiros era a criação de um universo mágico, uma atmosfera em que os sonhos se tornassem realidade, em que seria possível voltar a ser criança ou continuar a sonhar. E, ao longo dos anos, esse efeito foi alcançado. Hoje em dia, milhares de pessoas ao redor do mundo sonham em conhecer a *Disney* planejada por Walt, seja ela em Orlando, Los Angeles, Tóquio, Paris ou Hong Kong.

De acordo com Nader (2008), hoje em dia, a empresa *Disney* possui ao todo onze parques temáticos espalhados pelo mundo, o *Downtown Disney* – que seria um aglomerado de lojas e atrações–, uma linha de cruzeiros e outros. No ramo do esporte, a *Disney* é representada pela ESPN, e, na área de audiovisual, a empresa também possui a maior parte das ações da *ABC Network*, maior empresa do segmento nos Estados Unidos, além de canais como *Disney Channel*, *A&E*, *E! Networks*, *Jetix* e *History Channel*. Além de ser detentora dos direitos de grandes empresas, além da própria *Walt Disney Pictures*, como *Pixar Animation Studios*, *Miramax Films*, *Hollywood Pictures*, *Touchstone Pictures* e *Buena Vista International*.

É interessante compreender quanto sucesso a empresa *Disney* faz e como esse sucesso foi alcançado simplesmente porque a forma como a empresa vende seu material é como: uma máquina de sonhos. Os slogans “*Where dreams come true*”, “*Believe*”, “*Here is where the magic happens*”, entre outros, são insistentemente usados para atrair turistas, crianças, adultos etc.

Apesar de todo o sucesso do lado empreendedor da *Disney*, o que motivou Walt Disney a entrar nesse meio foi, na verdade, o desenho. Posteriormente desenvolvendo seus desenhos e trabalhando com técnicas de animação, Walt começou a desbravar outros lados de sua criatividade, ou seja, passou a desenhar, animar, produzir, dirigir, roteirizar e até mesmo dublar suas próprias produções cinematográficas. Inicialmente, todo o seu trabalho era voltado para o personagem *Mickey Mouse*, e à medida que foi alcançando mais fama e, conseqüentemente, mais dinheiro para investir em sua empresa, *Disney* passou a investir em outros personagens e histórias.

Em 1937, Walt Disney lançou o primeiro longa-metragem animado da história: “*Branca de Neve e os Sete Anões*”, um dos momentos mais notáveis de sua carreira. O filme custou quase US 41,5 milhões de dólares, uma fortuna exorbitante na época, e se tornou um verdadeiro sucesso de bilheteria, rendendo até mesmo um Oscar. A adaptação filmica traz, logo nos primeiros

segundos do filme, os dizeres “adaptado da história dos irmãos Grimm”, o que foi um grande marco para uma nova fase de desenhos da *Disney*.

Figura 2 – Foto dos créditos introdutórios do filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937)

Vale dizer também que esse elemento aparece logo nos créditos iniciais do filme, o que indica que Disney se propôs a dar bastante ênfase a esse fato na adaptação fílmica do longa-metragem animado, o que faz menção ao livro que o inspirou a trazer “vida cinematográfica” à personagem Branca de Neve. Ao longo das próximas páginas desta dissertação, fica claro que esse elemento vai se perdendo com o decorrer dos anos e dá espaço para um novo cenário dentro do mecanismo de tradução, como adaptação, utilizado pela *Disney* em suas representações fílmicas.

Segundo Hutcheon (2006), a adaptação de algo já consagrado, parte do princípio de que a popularidade daquela obra continua sendo observada. Dessa forma, quando se adapta uma obra já consagrada, espera-se que a nova obra seja consagrada também.

Uma Teoria da Adaptação é uma tentativa de considerar não apenas essa contínua popularidade, mas também a constante depreciação crítica do fenômeno geral da adaptação - em todas as suas várias encarnações midiáticas. Seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o “original”. (HUTCHEON, 2006, p. 11).

Assim, pode-se inferir que Walt Disney tinha pretensões de se utilizar da fama já atribuída à história da Branca de Neve para gerar mais comoção e interesse do público em ir prestigiar a

sua obra. Porém, conforme pesquisas mostram, Disney e todos os envolvidos no processo adaptativo do longa-mentragem animado ficaram bastante surpresos com a forma como o novo formato foi aceito pelo público.

Hutcheon (2006) completa dizendo que os estudos da adaptação tendem a focar em transposições cinematográficas, porém busca compreender a amplitude de suas variedades:

Grande parte dos estudos sobre adaptação tem como foco as transposições cinematográficas de textos literários, porém uma teorização mais ampla parece justificada adiante da variedade e ubiquidade do fenômeno. (HUTCHEON, 2006, p.11-12).

A partir do lançamento da adaptação fílmica de “Branca de Neve e os Sete Anões”, e com base em todo o retorno financeiro que o filme rendeu à companhia *Disney*, foi possível investir em outros longas animados, surgindo, então, uma infinidade de clássicos consagrados por Disney como: “Pinocchio”, “Fantasia”, “Bambi”, “Peter Pan”, “Cinderela”, “A Dama e o Vagabundo”, entre tantos outros. O último grande sucesso que Disney produziu pessoalmente foi o longa-metragem “*Mary Poppins*”, de 1964, que unia animação e atores, mas, após sua morte, outros clássicos foram produzidos pela empresa *Disney* que, por ter o mesmo nome que Walt Disney, acaba por confundir, não intencionalmente, as pesquisas sobre suas obras.

Esta dissertação tem como foco apenas alguns dos contos de fadas mais explorados universalmente ao longo dos séculos, sendo assim, a partir deste ponto, serão exploradas apenas as histórias, traduções e adaptações dos clássicos: “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela”, “A Princesa e o Sapo” e “Rapunzel”, não apenas como adaptações *Disney*, mas como forma de ilustrar as diversas adaptações que o conto teve para a TV, o cinema, o teatro, entre outros.

Para serem produzidas pela companhia *Walt Disney* e adaptadas por seus inúmeros adaptadores, as obras inicialmente originárias dos contos de fadas precisavam passar por diversas traduções até chegar às mãos dos adaptadores, diretores, produtores, entre outros. Isto é, se as obras dos irmãos Grimm estavam inicialmente em alemão, e as obras de Perrault estavam originalmente em francês, alguém deve ter sido o responsável por essas traduções para inglês (a língua que provavelmente seria falada por todos os empregados da empresa *Walt Disney* por ser uma empresa norte-americana). Todavia, até o presente momento desta pesquisa, o nome dos

responsáveis por essas traduções ainda aparece em anonimato. É fácil encontrar nomes de diretores, roteiristas e escritores de cena, porém os nomes dos tradutores das obras em alemão para as obras utilizadas por Walt Disney como base para criar seus longas-metragens animados não aparecem com tanta frequência.

3.3.1 Tradutores e questões de tradução *Disney Company*

Considerando que atualmente as crianças estão propensas a consumir uma literatura mais condensada e pequena, como os contos, que entre outras características apresentam início, meio e fim e são histórias mais curtas. Ao transpor, transcrever e transcriar essas histórias para versões animadas de filmes infantis, uma das coisas que deve ser levada em consideração é a linguagem que será usada.

O'Sullivan (2006) acredita que a adaptação de filmes animados é baseada em um contexto sociocultural apropriado para o público-alvo para o qual aquela obra está sendo produzida. Assim, o trabalho dos tradutores seria de interferir, guiar e adaptar não só a linguagem como também os conceitos culturais contidos dentro daquela narrativa e utilizar as estratégias apropriadas para tal feito.

Segundo Hutcheon (2006), a tradução, assim como a adaptação, são formas de transcodificar textos de um sistema de comunicação para o outro:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. (HUTCHEON, 2006, p. 9).

Uma das características mais marcantes do que diferencia um tradutor de filmes animados para um tradutor de romances e livros mais densos, por exemplo, seria o fato de que o tradutor dos filmes animados tem certa maleabilidade e liberdade para transpor um contexto ou uma ideia que se adequaria a um contexto cultural. Muitas pesquisas são conduzidas sobre como é conduzido o campo de tradução cultural e de ideias nas plataformas audiovisuais e a maioria delas leva em consideração a questão de dublagem e legendagem do filme que será exposto para diferentes culturas a partir de um público mais universal, que é o público chamativo da *Disney*.

Pode-se citar Szarkowska (2005) que acredita que filmes e animações são de tremendo valor influenciador e muito potentes quando se fala de transferir ou passar valores, ideias e informações relacionados a valores socioculturais. A autora também acredita que culturas diferentes são representadas nesses filmes não somente pela linguagem verbal, mas também pelo campo visual e auditivo. Ela considera filmes e programas de televisão como um contexto polissemiótico que transfere referências por meio de vários usos, como figuras, diálogos, musicais, entre outros.

Segundo Szarkowska (2005):

Itens que são utilizados para assumirem papel de específicos culturais de uma determinada cultura, tendem a se propagar e disseminar sobre outras culturas que serão expostas aquele material audiovisual”, e completa, “pensar que a escolha da tradução do filme é de imensa contribuição para a recepção de determinada língua utilizadas para expressar uma cultura alvo. (SZARKOWSKA, 2005, p.1108).

Isso implica dizer que o papel do tradutor de cinema é ainda mais complexo, pois se deve ter cautela ao associar imagens de contextos culturais ligados a uma só cultura quando transpassados para outras culturas.

Por esse motivo, dubladores e legendistas têm certa maleabilidade para incluir em seus textos algo que explicita o que aquela personagem realmente quis dizer, pensando nos símbolos culturais previamente agregados pelo público receptor da obra. Vale ressaltar, porém, que, no caso dos dubladores, por exemplo, esse feito fica mais limitado, pois suas falas têm de se encaixar com a mesma veracidade que o ator da cena move sua boca ou seu corpo e isso pode restringir a mensagem a ser passada para o público receptor que poderá ser sim prejudicado.

Lefevere (1992) diz que não seria meramente considerada como um exercício de linguística, mas sim uma combinação de vários fatores que podem apresentar certa predominância entre eles, ou seja, em qualquer nível do processo tradutório, se ocorre um conflito linguístico por considerações de um conflito ideológico ou de cunho petrológico, os últimos dois tendem a vencer. Isso faz que o tradutor tenha dificuldade de traduzir uma ideia por meios linguísticos sem explicar o contexto sócio-histórico-cultural para o leitor da obra de chegada, ele pode e deve fazer alterações para que o leitor compreenda o sentido.

Outra proposta que conversa bastante com a proposta de Lefevere (1992) é a de Mdallel (2003), que diz que a cultura tem um papel importantíssimo na tradução voltada para crianças e

famílias, já que a tradução não é um processo solitário de transferir itens lexicais de uma língua para a outra, mas também é um processo cultural de transferências de contextos e culturas.

Infere-se, então, que, a partir de um contexto sociocultural, o tradutor consegue englobar assim todo o universo que foi retirado pelo autor da obra e transpor aquelas ideias para o público receptor dessa obra. Levando em consideração mais que somente o léxico das palavras a serem traduzidas, o tradutor consegue ter mais “estabilidade” para manter o público receptor da obra interessado nesta, visto que ele passa a compreender os caminhos socioculturais que levam o enredo da história para as direções que ela toma.

O estudo de Bagheri e Nemati's (2014) leva em consideração a dublagem, que é atualmente a maneira mais comum de apresentar ao público os materiais contidos em um filme. Esse processo de tradução demanda tempo, recurso financeiro e um time de tradutores, locutores, dubladores, entre tantos outros. Esse estudo mostra que alguns produtores de filmes tendem a lançar em outras línguas somente a versão legendada dos filmes e que esse é um procedimento bastante corriqueiro, em que o público é agraciado apenas com a versão escrita do texto do material cinematográfico. Talvez até mesmo por uma questão financeira e de recursos, os produtores optem por não dublar os filmes com tanta frequência e apresentar apenas a legendagem.

Também sobre esse tópico, destaca-se o estudo de Lopes e Ramos (2014), que discute o papel de autoridade política que o tradutor exerce ao escolher como traduzir conceitos que podem estar ligados a ideologias e culturalismos que não fazem parte da cultura para a qual se traduzirá o texto. Propõe que, em um estudo em que se divida um grupo de tradutores em dois e peça para que realizem a tradução de um mesmo texto, essas traduções não serão exatamente iguais, pois cada tradutor interpreta o conflito ideológico apresentado pelo autor do texto original de uma forma única e, ao traduzir esse texto para seu próprio público, também o fará de maneira única. Desse modo, é possível inferir que seja com relação à tradução de manuscritos para um material audiovisual, seja com relação à tradução de um material audiovisual para um material de dublagem ou legendagem, o trabalho de lapidação que o tradutor precisa exercer no texto é de extrema relevância.

Apesar de encontrar diversos estudos sobre produções cinematográficas, de roteiro e até mesmo de traduções de longas-metragens animados, nota-se uma dificuldade extrema de achar estudos especialmente voltados para a maneira de traduzir da *Disney*.

Presume-se que isso acontece, pois a própria companhia tem, com bastante frequência, restringido, às vezes até mesmo apagado, o nome dos tradutores dos trabalhos finais de suas produções cinematográficas, o que torna praticamente impossível realizar um estudo direcionado a nomes de tradutores, dar-lhes crédito por suas traduções e até mesmo analisar diferentes estilos de traduções entre os tradutores escolhidos pela empresa para serem responsáveis pelas traduções de cada um dos longas-metragens. Muitas das vezes encontram-se marcas como: “roteiro baseado no livro x”, porém, não costuma dar os devidos créditos aos tradutores que, muitas vezes, traduzem esses livros para a linguagem acessível da *Disney* (em inglês), que fazem as correlações culturais de uma língua para a outra e, até mesmo, os nomes dos tradutores envolvidos com os processos de dublagem e legendagem são muitas vezes também omitidos ou substituídos por dizeres genéricos que remetem a um trabalho executado pela própria companhia e não por uma pessoa.

Em contrapartida, os nomes que ainda recebem algum tipo de crédito são os nomes de adaptadores, roteiristas, diretores, entre outros. Dessa forma, pode-se inferir que o processo tradutório dos textos que são utilizados como base para essas adaptações é feito ora pelos próprios adaptadores e roteiristas da Disney, ora esses textos já chegam de alguma forma traduzidos, seja do alemão, seja do francês, para o inglês, de maneira a facilitar o trabalho de roteirização das histórias a serem adaptadas.

A título de exemplificação, no longa-metragem “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937), Walt Disney deixa nos créditos iniciais uma mensagem de agradecimento aos colaboradores do filme dizendo: “Meu sincero agradecimento aos membros de minha equipe, cuja lealdade e esforço criativo tornaram possível esta produção”. Logo em seguida, aparecem os créditos que contêm “adaptação da história” e o nome de todos os envolvidos, porém não cita tradutores envolvidos no processo tradutório da obra. Isso acontece com bastante frequência nas adaptações fílmicas da companhia.

Figura 3 – Fotos dos créditos introdutórios do filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, 1937

Figura 4 – Fotos dos créditos introdutórios do filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, 1937

Ressaltar-se, também, que, naquela época, por ser o primeiro longa-metragem animado da história do cinema, Walt Disney estava bastante agradecido e comovido com a participação e dedicação de todos os profissionais que se dispuseram a ajudá-lo a tirar essa grandiosa ideia do papel.

Segundo afirma Hutcheon (2006, p. 17), nem o produto, nem o processo de adaptação existem num vácuo, eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura.

Nesse contexto, pode-se inferir que, apesar dos créditos aos tradutores estarem faltando nas adaptações filmicas *Disney*, ainda assim o material apresenta um sentido de pertencimento dentro do contexto de adaptação de textos que já se encontram em domínio público, contos de

fadas, para longas-metragens animados que recontam, reescrevem e adaptam as histórias antes literárias para o universo filmico *Disney*.

3.3.2 Da fotografia à linguagem narrativa do cinema Disney

Cinema consiste em uma forma mecânica de acelerar imagens e causar no espectador a “ilusão” de movimento. Segundo o cineasta, crítico, teórico e escritor Bernardet (1991), a primeira exibição filmica se tratava de um conjunto de imagens de filmes curtos feitos com a câmera parada, em preto e branco, e não apresentava som. Segundo ele, as imagens, ao serem reproduzidas, em um contexto filmico, por uma pintura de telas, podem sofrer alterações pela mão do artista. Desse modo, ele considera que a representação filmica não corresponde à representação da realidade de uma maneira mais próxima a esta.

No dia da primeira exibição pública de cinema-28 de dezembro de 1895, em Paris -, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o “cinematógrafo” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. (BERNARDET, 1991, p. 11).

Segundo o teórico Benjamin (1995), a mudança na forma de se reproduzir um objeto, principalmente artístico, levaria o mundo a uma transformação.

Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala. O operador de cinema ao dar à manivela, no estúdio, pode acompanhar a velocidade com que o actor fala. Se o jornal ilustrado estava virtualmente oculto na litografia, também na fotografia o está filme sonoro. A reprodução técnica do som foi iniciada no fim do século passado. Os esforços convergentes fizeram antever uma situação que Paul Valéry caracterizou, com a seguinte frase: "Tal como a água, o gás e a energia eléctrica, vindos longe através de um gesto quase imperceptível, chegam a nossas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons que surgem por um pequeno gesto, quase um sinal, para depois, do mesmo modo nos abandonarem"¹. No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arteprovenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos. (Grifos do autor.). (BENJAMIN, 1995, p. 1).

Assim, o cinema precisa de várias ferramentas e engrenagens trabalhando juntamente com mentes e roteiros brilhantes para dar forma visual a histórias que antes se encontravam apenas no imaginário, seja dos roteiristas e adaptadores, seja de um público mais vasto, no contexto de ser uma obra já canonizada que será adaptada para um contexto cinematográfico.

De acordo com a observação feita por Rancière (2012), em “As distâncias do cinema”, torna-se bastante perigoso retratar imagens que antes eram apenas literárias de forma cinematográfica, pois, na literatura, as imagens têm um viés mais subjetivo e ilimitado, o que pode vir a tornar o signo ali pretendido um tanto quanto limitado. Isto é, quando na escrita, as palavras têm uma subjetividade muito maior, visto que, por mais que o leitor esteja ali sendo guiado a um signo imagético, ainda assim ele está livre para fazer suas próprias associações imaginárias sobre a cena narrada, já a representação cinematográfica restringe esse campo imaginativo, uma vez que já oferece ao espectador a cena pronta, sem que ele precise imaginar muitos outros detalhes.

O poder de que a literatura é dotada graças à pouca realidade das palavras facultam-lhe valer-se dele à vontade para mostrar a identidade entre a verdade da vida e sua mentira. O cinema está na situação inversa. Tem o poder de mostrar tudo o que as palavras dizem, de mostrar toda a força visual e o poder de impressão sensível que ele tem. Mas esse poder a mais tem um avesso: a arte das imagens tem dificuldade para fazer o que a arte das palavras faz, ou seja, subtrair ao somar. A soma do cinema é sempre soma. Nele, corrigir o que aparece é um exercício arriscado. (RANCIÈRE, 2012, p. 37).

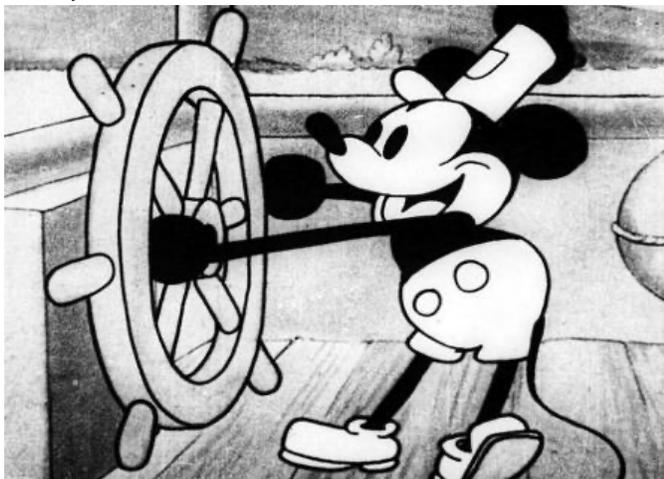
O contexto cinematográfico precisa envolver recursos de luz, imagem, fotografia e sonoridade, exceto o cinema mudo, e, por ser uma arte relativamente nova, em 2021, completa 126 anos de existência, assim as suas técnicas, até mesmo as mais sofisticadas, ainda estão em desenvolvimento. É possível destacar, também, que, apesar de ser uma arte relativamente nova, o cinema vem se aprimorando cada vez mais e despertando no espectador uma afinidade cada vez maior com a qualidade do material que vem sendo produzido nos últimos anos.

Levando em consideração que a primeira exibição pública do primeiro filme cinematográfico se deu em 1895, relacionam-se os elementos pré-existentes do cinema na época com o fato de que em 1910 surgem os primeiros trabalhos de Walt Disney, em 1928, tem-se a criação do *Mickey Mouse*, o icônico rato da *Disney*, e, em 1937, o primeiro longa-metragem da *Disney*, “Branca de Neve e os Sete anões”. Vale ressaltar, então, que, apesar dos recursos escassos da época, Walt Disney se encontrou na cinematografia e não só conseguiu se estabelecer

no ramo como é até hoje considerado um marco importantíssimo para a história do cinema animado.

O personagem *Mickey Mouse* apareceu pela primeira vez na animação “*Steamboat Willie*” (Willie do barco a vapor), de 1928. De acordo com Mutran (2010), a animação estava em preto e branco e representou um grandioso marco na arte da animação com relação aos aspectos técnicos e artísticos utilizados pelo próprio Walt Disney. O desenho apresentava uma perfeita sincronização entre os movimentos realizados pela boca do personagem com os efeitos sonoros e de fala. Outro grandioso feito que pôde ser observado foi a qualidade gráfica do desenho, que era consideravelmente superior aos desenhos animados da época, bem como a presença de movimentos sutis muito bem definidos, algo que também não era muito comum para a época.

Figura 5 – Primeira aparição de *Mickey Mouse*, em *Steamboat Willie*, de 1928



Fonte: Mutran (2010, p. 35)

Vale destacar que *Mickey Mouse* foi e ainda é o maior símbolo da *Disney*, esse fato se dá, pois, tanto naquela época como ainda hoje, a personagem aparece sempre representada com um carisma enorme. Obviamente que a qualidade da representação gráfica do desenho vem sendo melhorada ano após ano, mas ainda hoje os traços de *Mickey* se mantêm bem representados quase que da mesma forma que foi apresentada em sua primeira aparição. Podem ser notados traços, como cores bem vivas que são geralmente atribuídas às animações que envolvem a personagem. E mesmo com todas as mutações que vêm sofrendo ao longo dos anos, não deixa de ser uma das personagens mais antigas da história do cinema animado e que se mantêm vivo até hoje.

No início da década de 1930, Walt Disney teve a ideia de produzir um longa-metragem animado, até então os desenhos animados produzidos tinham a característica de serem curtas-metragens, poucos deles excedendo 15 minutos de filme. Em 1934, deu-se início à produção de “Branca de Neve e os Sete Anões”, uma adaptação do conto alemão dos irmãos Grimm. (MALTIN, 1995).

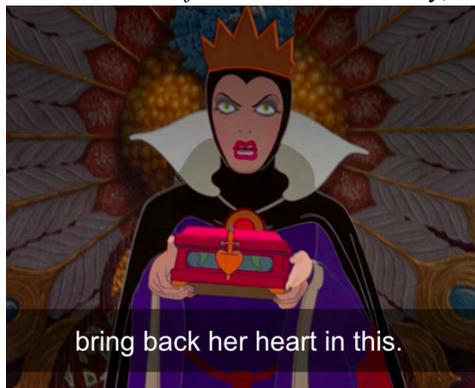
A produção do longa-metragem levou três anos para ser oficialmente concluído e para diagramar os mais de 120.000 fotogramas que compunham o desenho. Apesar dos custos altos de produção, o filme obteve grande reconhecimento tanto do ponto de vista comercial quanto do ponto de vista crítico e ganhou o Oscar de melhor música em 1938. Segundo Halas (1980), Walt Disney desenvolveu uma enorme preocupação com os detalhes estéticos de suas produções, bem como com a harmonia das cores e dos movimentos sincronizados com o efeito sonoro de fala dos personagens. Também é visível a preocupação com o envolvimento do público em histórias com enredos completamente apaixonantes, intrigantes e até mesmo sedutores, isto é, uma das grandes preocupações de Disney era com a aceitação do público sobre o seu trabalho.

Figura 6 – Cena de “*Snow White and the Seven Dwarfs*” dos Estúdios Disney, de 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*” dos Estúdios Disney, de 1937

Figura 7 – Cena de “*Snow White and the Seven Dwarfs*” dos Estúdios Disney, de 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*” dos Estúdios Disney, de 1937

Deve-se destacar que uma das maiores preocupações visuais naquela época era de se manter uma ponte visual com os cenários europeus descritos na história original, isso, claro, que feito com muita cautela para que o público americano pudesse também compreender e desfrutar da simbologia contida nas imagens representadas pelos desenhos. Todos os elementos desde cores, diagramação, desenhos, tudo foi muito bem pensado pela equipe de Walt Disney.

Levando em consideração que na época em que o filme “Branca de Neve e os Sete Anões” fora lançado, o público estava mais acostumado com curta-metragens animados que eram, em sua grande maioria, humorísticos. Já a representação fílmica do conto de fadas traz traços humorísticos também, porém sem deixar de lado os elementos principais que tornam a trama tão única, como a tristeza dos anões ao pensar que Branca de Neve poderia estar morta, e a frieza e maldade da Rainha má, e madrasta, em mandar o caçador real para matar a jovem.

Segundo Orofino (2004) e Mutran (2010), os desenhos *Disney* exerceram e ainda exercem um papel fundamental na história do cinema animado, pois traz diversas técnicas, linguagens e aspectos artísticos, vista a era *Disney* considerada até mesmo um divisor de águas no universo cinematográfico.

Apesar de existirem diversas críticas sobre a maneira como a *Disney* opta por adaptar os contos de fadas, deve-se também ressaltar que o texto adaptado não é uma cópia do original e que sua fidelidade não se configura apenas pela exatidão no relato dos fatos, assim como afirma Hutcheon (2006, p. 28): “a dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise.

Do ponto de vista semiótico, Stam (2000) define que a literatura sempre terá superioridade sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga. Contudo, essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (certa desconfiança em relação ao que é representado visualmente) e logofobia (a sacralização da palavra como algo eterno, puro e imutável).

Sobre esse pensamento, Hutcheon (2006) completa:

Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo. (HUTCHEON, 2006, p.24).

Hutcheon (2006) também defende que, de acordo com as colocações de Bluestone (1957/1971, p. 114), quando um filme se torna um sucesso de bilheteria, financeiro ou crítico, a questão da sua fidelidade raramente vem à tona. Levando essa afirmativa em consideração e pensando sobre as adaptações filmicas da *Disney*, é curioso que, para os críticos literários, de cinema, são sempre apontadas questões de escolhas adaptativas feitas pela companhia, mas o público em massa geralmente não questiona e vai além disso, aceita as versões e adaptações da *Disney* como únicas e absolutas dentro daquele conto de fadas.

Segundo ela,

[...] interessa-me mais o fato de que o discurso moralmente carregado da fidelidade se baseia na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado (e.g., ORR, 1984, p. 73). A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2006, p. 28).

Outro elemento bastante explorado pela companhia são os aspectos socioculturais, como a difusão em escala mundial de um modo de vida norte-americano, caricaturado em desenhos animados e personificados em ícones como o Pato Donald, Tio Patinhas, Pateta, entre outros. Isso também ocorre nos contos de fadas que serão explorados mais adiante nesta dissertação, que também apresentam um intenso nível de representações psicossociais constantemente retratadas e, até mesmo, caricaturadas nos longas-metragens da *Disney*.

3.4 O GÊNERO CONTO DE FADAS

Nas próximas páginas, serão abordadas questões que englobam o gênero textual contos de fadas e que estão, de alguma forma, correlacionados ao *corpus* desta dissertação.

3.4.1 Características dos contos de fadas

As características próprias dos contos de fadas começam a ser definidas logo no epíteto, trata-se de contos, assim como qualquer história que se encaixe nos padrões do gênero, têm a finalidade de contar um fato que pode ou não ser verídico, de forma sucinta, por ser uma das formas breves da literatura. No entanto, ao contrário do que muitos pensam, as histórias que recebem esse nome nem sempre dizem respeito às fadas, o termo é utilizado para remeter a algo maior e mais abrangente do que somente às fadas como um elemento distinto, ele é utilizado para expressar os elementos que tornam o conto maravilhoso, pois os elementos mágicos são apresentados como parte intrínseca do universo em que o conto acontece.

Estima-se que os contos de fadas tenham surgido como uma espécie de variação do conto popular, o que trouxe as fadas, as entidades mágicas presentes no folclore europeu ocidental. Elas representam, de maneira simbólica, o papel da deusa, com poderes sobrenaturais e providas de extrema beleza. Na literatura, as primeiras referências sobre as fadas surgem na literatura cortesã da Idade Média e nas novelas de cavalaria, as quais se basearam em textos fontes de origem céltico-bretã.

Embora os contos sejam uma parte do folclore, não constituem uma parte que seja inseparável desse todo. Não são como a mão com relação ao corpo ou a folha com relação a árvore. Sem deixarem de ser uma parte, eles formam o todo, e como um todo são tomados aqui. (PROPP, 1997, p. 5).

De acordo com os estudos acerca da etimologia das palavras que compõem o termo “contos de fadas”, a primeira documentação da palavra “fada” foi dada na língua latina, na qual *fata*, que significa oráculo; predição, veio derivada da palavra *fatum*, que significa destino,

fatalidade. Nas línguas modernas, encontramos *fata* (italiano); *fairy* (inglês); *fée* (francês); *fada* (português); *hada* (espanhol); *feen* (alemão).

A composição dos contos de fadas normalmente apresenta uma narrativa curta e enxuta, cujo enredo gira em torno de um motivo principal, com o intuito de transmitir valores culturais e conhecimentos em geral. Os ensinamentos trazidos pelas histórias contidas nesse tipo de conto normalmente vêm atrelados a grandes obstáculos que seus heróis e heroínas precisam enfrentar para que possam derrotar o mal, “as forças das trevas”. Esses fatores que cercam o conto de fadas, movimentando o enredo, normalmente nos levam a refletir sobre o que seria considerado certo ou errado, e provocam no leitor uma reflexão sobre obstáculos habituais de seu cotidiano, tais como conflitos individuais, frustrações, medos e sonhos. Esse núcleo problemático que se dá nos contos de fadas é dito essencial de existência para o herói ou para a heroína, que buscam a realização pessoal.

Ao estudarmos a história das culturas e o modo pelo qual elas foram sendo transmitidas de geração para geração, verificamos que a literatura foi seu principal veículo. *Literatura oral ou literatura escrita* foram as principais formas pelas quais recebemos a herança da Tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram, antes de nós, com os valores herdados e por sua vez renovados. (COELHO, 2000, p. 16).

Outra característica marcante presente nos contos de fadas é a de que, apesar de não precisar literalmente da presença de fadas, estes estão atrelados ao uso da magia e do encantamento, representados como objeto de fuga da realidade para que os ensinamentos que o texto deseja passar por meio do narrador não se tornem tão abruptos e diretos, isto é, em vez de dizer para os leitores, que normalmente se enquadram em um público infantil, que a vida é difícil e cheia de obstáculos e que muitas das vezes temos que lutar imensa e incansavelmente para alcançar nossos objetivos, a arte do conto de fadas modifica essa afirmação e a floreia com diversos elementos mágicos que possam dar conta dos ensinamentos e trazê-los de maneira sutil para o contraste reflexivo do leitor, seja ele por meio das atitudes de coragem, seja por meio da lealdade representada pelos heróis e heroínas dos contos.

À medida que o tempo foi passando e os contos de fadas foram se consolidando como gênero narrativo literário, algumas mudanças foram necessárias. No início, não se considerava essas narrativas como fantasiosas, mas como via de transmissão de ensinamentos passados de

pais para filhos, que implicava desvendar os mistérios do mundo e aprender com os ensinamentos de cada personagem apresentada em cada conto em questão.

Coelho (2000) ressalta a relação entre a literatura realista e a literatura fantasista, bem como a relação entre o pensamento mágico e o pensamento lógico.

É importante notar que a atração de um autor pelo *registro realista* do mundo a sua volta ou pelo *registro fantasista* resulta de sua intencionalidade criadora: ora *testemunhar* a realidade (o mundo, a vida real...) *representando-a* diretamente pelo *processo mimético* (pela imitação fiel), ora *descobrir* “o outro lado” dessa mesma realidade -- o não imediatamente visível ou conhecido--, transfigurando-a pelo *processo metafórico* (representação figurada). Nesse caso, a matéria literária identifica-se não com a *realidade concreta*, mas com a *realidade imaginada*, com o sonho, a fantasia, o imaginário, o desconhecido. (COELHO, 2000, p. 51-52).

Pensando especificamente nos contos de fadas, que inicialmente apresentam um caráter fantasista ao relatar as histórias dos personagens, pode-se encontrar, também, vários aspectos de um contexto dito mais “real”, como a análise de Bettelheim (2016, p. 235-255), no livro “A psicanálise dos contos de fadas”, tradução de Arlene Caetano, sobre o conto da “Chapeuzinho Vermelho”, que oscila sobre as diferenças e semelhanças entre o conto escrito por Perrault e o conto escrito pelos irmãos Grimm. Ele traz o conceito de que, mesmo que a personagem seja uma criança e que a história em si não apresente elementos explícitos de estupro, representação da menstruação, conotações do lobo como sendo um homem de quarenta anos (conceito de “a idade do lobo”), entre outros elementos, mesmo assim é possível perceber que a história em si pode carregar diversos elementos em suas entrelinhas que também seriam uma maneira de alertar as crianças e os pais para outras situações mundanas que não somente as descritas literalmente no texto.

A *literatura fantasista* foi a forma privilegiada da literatura infantil desde seus primórdios (séc. XVII) até a entrada do Romantismo, quando o maravilhoso dos contos populares é definitivamente incorporado ao seu acervo. Entretanto, a necessidade de mostrar a nova verdade conquistada pela sociedade romântico-burguesa gera uma nova literatura para crianças, centrada no *realismo cotidiano*: narrativas que se constroem com *fatos reais* (facilmente identificados na vida cotidiana ou na história), e de que a obra da Condessa de Ségur é modelo. (COELHO, 2000, p. 53).

Um dos aspectos mais estudados dentro do gênero contos de fadas é a jornada do herói, conceito que aparece pela primeira vez no livro de Joseph Campbell, “*The Hero with a Thousand*

Faces”, de 1949. Cada um deles, mesmo com suas singularidades e particularidades, apresenta quatro etapas, sendo elas a travessia, o encontro, a conquista e a celebração. Dessa forma, os contos trazem o deslocamento do herói ou da heroína a uma terra diferente, marcado por acontecimentos mágicos que normalmente envolvem criaturas estranhas. Em certo ponto do conto, surge uma figura de presença diabólica que deseja algo que o herói não está disposto a ceder, mais adiante há a conquista do objetivo em questão, que normalmente se dá pela derrota do inimigo em uma luta de vida ou morte, e, logo em seguida, vem a celebração da vitória com um casamento ou uma reunião em família.

A evolução dos contos de fadas contou com uma série de acontecimentos que foram deslocando as versões originais proferidas e passadas adiante de maneira oral. A transposição para a escrita fixou as versões de cada conto, nas formas que conhecemos hoje. Alguns dos transcritores dos contos de fadas adquiriram grande fama, como é o caso de Perrault (1628-1703) ou dos irmãos Grimm (1785-1863), que serão o foco desta dissertação mais adiante. Em sua forma original, os contos de fadas não foram escritos para transmitir ensinamentos morais e muito menos para serem lidos para crianças, muitos deles traziam doses fortes de incesto, adultério, mortes hediondas e até mesmo canibalismo. Seu objetivo primeiro, como parte do programa romântico, era encontrar e celebrar a alma nacional, contida mais no povo simples das aldeias do que nos intelectuais urbanos.

O conto, por ser um gênero narrativo que possui em suas raízes uma ligação bastante forte com a oralidade, sofre mutações diversas e constantes, porém, algumas observações gerais podem ser feitas, tais como: no início do conto, geralmente se apresenta algum fato disruptivo, que é seguido da partida do herói de sua zona de conforto, em busca de mudança e soluções para seus problemas; a estrutura é direta e concisa e narra fatos específicos e datados em um período ‘X’, o que leva a estrutura física do conto a se tornar mais enxuta, podendo ter entre 1.000 e 20.000 palavras, mas não muito mais do que isso; o conteúdo do conto são suas personagens, suas ações e suas histórias; as necessidades básicas do conto incluem um ritmo, o que implica que deve conter um início, meio e fim, apresentando um conflito e a solução que se deu ao fato; o final enigmático dos contos não é mais tão utilizado como em contos antigos, por exemplo, mas vale destacar, pelo simples fato de trazer à trama um quê essencial para a amarração dos fatos apresentados.

O surgimento dos contos de fadas como gênero literário se dá pela ruptura proporcionada por autores como os irmãos Grimm (1812), La Fontaine (1668-1694) e Perrault (1697), quando intencionalmente resolvem apanhar todo aquele cabedal de histórias oralmente transmitidas e transformar tudo isso em coletâneas literárias, ou seja, colocar todo aquele conhecimento no papel.

A primeira fase em que o conto se encontra representado como conto, seria a oralidade, no entanto, é difícil fixar uma narrativa que não tenha uma versão escrita. A literatura oral implica a ausência da escrita como tecnologia de preservação dos textos. Ademais, como as histórias eram narradas oralmente ao redor de fogueiras feitas pelos habitantes de pequenas vielas que costumavam se encontrar no período da noite, um fator explícito de suspense pode ter sido adicionado ao conto de fadas.

Em “O conto de fadas”, de Coelho (1987), é possível encontrar uma trajetória um pouco mais complexa e bem detalhada sobre o conto de fadas em si, passando pelos rastros de descobertas científicas e nos levando às escavações memoriais presentes na cultura popular de cada país. Além disso, ela traz uma reflexão bastante interessante sobre o que seria a matéria literária e seus fatores estruturantes:

A invenção transformada em palavras é o que chamamos de matéria literária. Esta é o corpo verbal que constitui a obra de literatura. As operações que intervêm na invenção literária, desde as ideias em geminação até a elaboração da matéria (narrativa, poética e dramática), são os recursos estruturais ou estilísticos, os processos de composição, etc. É, pois, da arte do autor em inventar ou manipular esses processos e recursos que resulta a matéria literária. Na composição da matéria narrativa, entram dez fatores estruturantes: 1. O narrador; 2. O foco narrativo; 3. A história; 4. A efabulação; 5. O gênero narrativo; 6. Personagens; 7. Espaço; 8. Tempo; 9. Linguagem ou discurso narrativo; 10. Leitor ou ouvinte. (COELHO, 2000, p. 66-67).

Com relação aos contos maravilhosos, muitos deles apresentam origens incertas. É comum que eventos e episódios de vários outros gêneros literários sejam apropriados em contos maravilhosos. As novelas de cavalaria e os contos de origem céltico-bretã (século XII) recebem um destaque um pouco mais abrangente e minucioso, por serem considerados pela autora os mais influentes no gênero narrativo caracterizado como contos de fadas. A fim de analisar o surgimento dos contos de fadas em geral, deve-se ter em mente que cada época e povo compreende e continua compreendendo a literatura em seu modo singular.

3.4.2 Fatores e mudanças

Diversos são os fatores que provocam mudanças nos contos de fadas, dentre eles vale destacar a faixa etária do público receptor da obra, questões de tradução intersemiótica que envolveram a obra ao longo de sua existência, questões de tempo, espaço e linguagem, questões sócio-históricas-culturais, entre outros. No entanto, o mais explícito dentre esses fatores que podem vir a provocar mudanças pode ser observado logo após o nome dado ao gênero textual: contos. Para contar um conto, basta que o narrador saiba uma história, um acontecimento ou até mesmo um fato que não seja de conhecimento da pessoa a quem ele deseja transferir aquela informação. Eu conto, tu contas, ele conta, em suma, todos nós contamos. Nas narrativas escritas, ganha destaque o posicionamento do narrador, que pode ser apenas um narrador observador, um personagem ou até mesmo um narrador onisciente e onipresente que acrescenta e retira fatos sempre que lhe convenha.

Desde suas origens pré-históricas, o homem procurou se comunicar ou marcar sua presença no mundo através de uma determinada *escrita*, isto é, de uma forma concreta de registrar sua fala e fazê-la perdurar no tempo [...] A partir dessa escrita rudimentar, em desenhos, os *suportes físicos* foram evoluindo até chegarem a nossa civilização, com a invenção do papel e do *livro*, em cujas páginas a *criação literária* adquire *corpo verbal* e se torna acessível aos leitores. (COELHO, 2000, p. 65).

É de conhecimento comum que a cada época as sociedades apresentam um padrão de comportamento diferenciado, e mesmo sem os recursos de que se pode usufruir para a propagação de notícias e acontecimentos, os primórdios possuíam seus próprios meios de comunicação, embora talvez não fossem tão rápidos e eficazes como os de hoje.

Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse ‘modo’ é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento de longa marcha da humanidade em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou as suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta). (COELHO, 2000, p.27).

De acordo com Propp (1997, p. 439): “o que agora é narrado, outrora era feito, representado, e o que não se fazia imaginava-se”.

Dentre os fatores que se tornam propícios às alterações e mudanças, as versões clássicas e modernas; as localidades, isto é, o país e a cultura para qual o conto irá se apresentar e em que formato; os séculos; a oralidade; o público-alvo; os veículos de transmissão; as traduções; a acessibilidade do gênero, em suas diversas traduções; as criações que serão feitas em cima da história para agregar mais embasamento e maleabilidade dentre o meio a que se quer expor aquela história; entre tantos outros.

Alguns desses fatores que se apresentam como responsáveis pelas alterações do conto são facilmente explicados pelo meio em que se encontram e se colocam em composição, outros precisam de um estudo um pouco mais aprofundado para que haja um conhecimento específico e explicativo acerca da mudança proporcionada, como exemplo, o fator variante: versões clássicas e modernas. A alteração que ocorre entre os contos de fadas é simples se pensar unicamente nos nomes clássico e moderno. Tomando como exemplo o conto da Branca de Neve, em sua versão clássica, após a morte da mãe da personagem em questão, seu pai se casa com uma mulher prepotente, arrogante, que controla não somente a ele como as finanças do reino, a qual se torna, ao longo do tempo, agressiva e impaciente com a protagonista, e esta foge para viver na floresta com criaturas sombrias, até que o príncipe de um reino distante se apaixona por ela e eles casam-se. Já na versão imortalizada pelos irmãos Grimm, e que serviu de parâmetro para os roteiros da *Disney*, a madrasta (viúva) não gosta de Branca de Neve por ela ser a moça mais formosa do reino. Descontente, ela encarrega um de seus caçadores de matar a protagonista, o que resulta na fuga para a floresta, onde ela conhece os adoráveis anões, que se tornam seus amigos, e onde, mais adiante, ela vem a conhecer a figura do príncipe encantado.

Desse modo, as versões clássicas e modernas se diferem pela época em que a narrativa é veiculada, pois as versões modernas se aproximam mais da sociedade atual, o que torna a compreensão das dores da personagem principal muito mais fácil para os leitores e promove a identificação com a história.

É costume supor que no conto estão disseminados elementos pré-históricos, mas todo ele é produto de uma criação artística 'livre'. Vemos que o conto maravilhoso é inteiramente composto de elementos que remontam a fatos e a concepções que datam de uma sociedade sem classes. (PROPP, 1997, p. 440).

O fator localidades se deve ao fato de que uma história, para ser compreensível, precisa se adaptar ao meio. Ademais, uma história contada no Reino Unido pode requisitar poucas modificações para ser compreendida pelos norte-americanos. Para se inserir em outras sociedades, no entanto, alguns elementos deverão ser alterados, acrescentados ou retirados, para que o entendimento possa ser mais fácil. Isso implica dizer que alguns contos de fadas sofrem mudanças em elementos fundamentais da história para que outros povos de culturas diferentes possam alcançar semelhantes conclusões sobre elas. Em suma, a mesma história pode apresentar elementos culturalmente diferentes em diversos países ao redor do mundo e isso é perfeitamente compreensível pelo imenso amontoado de culturas que estão presentes em várias localidades do mundo.

O fator de mudança que diz respeito à temporalidade consiste na modernização não só de palavras e de linguagem utilizadas para contar a história, como também na contextualização dos fatos, para que os elementos possam ser compreendidos pelos leitores, isto é, a modernização das histórias ao longo dos séculos.

Como a propagação dessas histórias era inicialmente feita de maneira verbal, entre rodas de conversas e fogueiras noturnas, foi com os segredos e as confissões trocados pelas personagens da história antiga que se mantiveram vivo o gênero conto. Nesse sentido, a diversificação das histórias narradas dentro do gênero contos de fadas ocorria frequentemente, em pequenos detalhes, como uma escolha diferenciada de palavras que possa vir a alterar o sentido da frase e, por consequência, o entendimento do interlocutor, isto é, cada vez que se conta um conto, a pessoa responsável por passar aquela mensagem, pode, sem querer, alterar elementos presentes na história e isso, se pensar em longa escala, vem acontecendo desde a época das fogueiras até os dias atuais, quando os pais contam as histórias para as crianças ao dormir, por exemplo.

Propp (1997, p. 442), em “As raízes históricas do conto maravilhoso”, faz referência ao livro de George Amos Dorsey, “*Traditions of the Skidi-Pawnee*” (1904), quando afirma que a passagens dessas histórias de uma pessoa para a outra não era sempre um simples ato de contação de histórias, muitas vezes havia “uma infinidade de cerimônias e danças, inclusive o cerimonial de entrega dos saquinhos sagrados (*tbundles*). Trata-se de um tipo de amuleto. São guardados em casa e considerados sagrados”. Segundo Propp (1997), essas narrativas eram tidas como

propriedades do conhecedor delas e passar para outra pessoa deveria ser feito apenas como premiação a certo mérito alcançado.

Assim, a narrativa faz parte do ritual, está presa a ele, como o está aquele que toma posse do amuleto verbal, um recurso de ação mágica sobre o mundo ao redor. ‘Assim, cada uma dessas narrativas era esotérica... Por isso é muito difícil obter algo que se assemelhe a uma narrativa etiológica (*origin-myth*) como um todo’. Dois pontos interessam-nos nesse testemunho. Em primeiro lugar, como foi indicado, as narrativas convivem com o ritual e são parte inalienável dele. Em segundo lugar, estamos na origem de um fenômeno cujo vestígios podemos acompanhar até nossos dias: a proibição de contar. Tal proibição era imposta e respeitada, não devido a uma etiqueta, e sim em razão de funções mágicas inerentes à narrativa e ao próprio ato de narrar. (PROPP, 1997, p. 442).

A oralidade sofre alterações diversas ao ser transposta para a escrita, pois o próprio registro se modifica. Informações transmitidas pelo tom de voz ou pelo gestual precisam ser explicitadas, e isso pode implicar transformações em elementos essenciais do conto de fadas.

O público em questão ao qual o conto será direcionado importa pela maneira como os fatos serão apresentados, assim como também influencia na linguagem que será utilizada. Se o conto que está sendo relatado volta-se para o público adulto, apresentará detalhes e fatores que não serão encontrados nas versões destinadas a um público infantil ou juvenil.

Bettelheim (1980), no livro “A psicanálise dos contos de fadas”, defende a importância e a influência que os contos de fadas apresentam na formação da personalidade humana, e alega que os pais devem sim contar as histórias dos contos de fadas para que as crianças se familiarizem com eventos que podem vir a ocorrer em suas vidas.

As histórias fora de perigo não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas, em contraste, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos. (BETTELHEIM, 1980, p. 15).

Bettelheim (1980, p. 27) afirma que as crianças podem absorver diferentes significados de uma mesma história. Por esse motivo, o adulto que conta a história para a criança não deve explicar os fatos que estão sendo narrados, de forma a deixar margem para que a imaginação infantil preencha as lacunas e crie maneiras de autoexplicar os acontecimentos.

Os veículos de transmissão das narrativas dos contos também são de extrema significância nessa mutação, pois, entre rodas de fogueiras, peças, livros, filmes, musicais,

quadrinhos, séries e qualquer outra adaptação em geral, torna-se necessário algum tipo de variação, seja ela na história, nos elementos apresentados, na língua, no modo com que os elementos de surpresa serão apresentados, entre outros. Cada um desses fatores de mudança contribui à sua maneira para que inúmeras versões surjam ao longo dos anos e para que quem conta um conto aumente um ponto, ou seja, para que cada um acrescente o que pode ser essencial para sua narrativa estar completa.

Segundo Tatar (2004, p.10), “a verdadeira magia do conto de fadas reside em sua capacidade de extrair prazer da dor”, isto é, entreter as pessoas com uma história imóvel e intacta que pode apenas ter seus elementos e fatos alterados, mas nunca o seu conceito geral.

Ao considerar, então, os fatores de diversificação e de mutação do gênero, que conversam com a intertextualidade e a adaptação filmica, segundo Hutcheon (2006), há vários fatores que colaboram para que uma obra seja escolhida para ser traduzida ou adaptada, e um desses acordos motivacionais seria a canonização de uma obra já muito bem aceita socialmente, para que, então, possa ser reescrita e adaptada. “Como sugere a retórica comercial de Ellis, a adaptação também exerce um óbvio apelo financeiro. Não é apenas em tempos de retração econômica que os adaptadores se voltam para apostas seguras.” (HUTCHEON, 2006, p. 25).

Além disso, ressalta:

Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). (HUTCHEON, 2006, p. 27).

Dessa forma, é possível inferir que tanto a propagação de um texto original quanto a relação que o público receptor tem com essa obra são de fundamental importância para a escolha da obra a ser adaptada e a maneira com que ela será recepcionada pelo público. Quanto mais se conhece da obra original, maiores são as expectativas acerca da obra filmica adaptada, para saber se ela conseguirá relacionar-se com os sentimentos de pertencimento e de conhecimento do enredo da obra de partida.

Em síntese, diversos são os fatores que podem vir a provocar mudanças na forma que os contos de fadas são passados de geração em geração, mas é interessante ressaltar que, de alguma forma, esse gênero narrativo não perdeu seu espaço na atualidade, talvez os contos de fadas não

sejam consumidos como antigamente, mas as crianças do século XXI ainda estão familiarizadas com histórias que tiveram sua origem no século XIX, por exemplo.

3.4.3 Diversificação entre os meios de comunicação

Os contos de fadas sofreram diversas alterações, e não somente com relação à forma e ao conteúdo, pois, ao longo do tempo, foi possível notar, também, a presença de um fator diferencial que contribuiu para a propagação em massa das histórias mais famosas do gênero: a forma que esses contos de fadas estão sendo transmitidos para o público, seja ele leitor, ouvinte, espectador, entre outros.

De acordo com Propp (1928), os primeiros registros de contos de fadas são orais, e eram crus. Com o passar do tempo, esses registros sofreram mutações para que se adequassem a outro público, isto é, foi adotada certa variação da linguagem, incluindo a omissão e o acréscimo de alguns detalhes, para que chamassem a atenção de um público específico, que mais para frente se tornaria o público infantil. Conforme Propp (1984, 9-12): “onde um pesquisador vê um enredo novo, outro verá uma variante, e vice-versa”.

A grosso modo, o conto de fadas sai da literatura oral e entra em uma literatura mais formal e escrita, quando se agregam aos primeiros registros características textuais mais específicas. Entretanto, as mudanças sofridas pelos contos não param por aí, após o grande sucesso obtido com os exemplares vendidos em formas de livros, as instâncias produtoras de cultura de massa, que surge juntamente com a Revolução Industrial, resolvem explorar ainda mais esse gênero, assim criam adaptações ilustradas, versões menores, versões estendidas, e transforma os contos em roteiros de peças de teatro, cinema, musicais e por aí em diante.

Stam (1981), Campos (1969), Peirce (1995) e Plaza (1987) fazem parte de um time de escritores que teceram teorias, como a Teoria da Intersemiose, da Intertextualidade, da Confabulação, da Transcrição. Cada uma dessas teorias apresenta suas particularidades, em suma, elas defendem a ideia de que um texto pode e sempre será recriado todas as vezes que não for lido, e sim narrado, ou retirado como exemplo para algo. Isso se deve à capacidade que se tem de tomar para o público algumas histórias e moldá-las da maneira que se acha conveniente para que fiquem bem em outro contexto de nossa imaginação. A transcrição transforma o sentido das coisas que se vê para algo mais abrangente e leva diretamente à Teoria da Intertextualidade, que

afirma que os textos conversam uns com os outros e permutam elementos característicos que podem ser fundamentais para a complementação ou, até mesmo, para a confabulação de outros textos. Os contos se encaixam perfeitamente em todos esses padrões de mutação literária acima apresentados.

Devido à sua maleabilidade e ao seu encanto, os contos de fadas são intensamente explorados. Praticamente todos os meios de comunicação do século XXI já abordaram contos de fadas de algum modo, e, se não o fizeram ainda, estão perto de alcançar esse feito. Seja por engajamento em plataformas digitais, como a TV, o cinema, entre curtas, longas, séries, seja por meio do teatro, do rádio, da contação de história, os contos de fadas se fazem presentes no nosso cotidiano, principalmente no universo infantil.

Outro quesito chama bastante atenção com relação às adaptações, é que, em algumas das versões de contos de fadas, as histórias apresentam fatos mais sangrentos e uma exposição mais medievalista ao tratar de episódios violentos, enquanto outras versões trazem esse aspecto bastante suavizado e, quando narrados para um público infantil, normalmente são amenizados.

Segundo Coelho (2008, p. 87-88),

A violência e a crueldade desses contos medievais, ao serem adaptados para crianças, por Perrault e pelos Grimm, foram “suavizadas”, isto é, expurgadas da grande carga de violência dos textos ancestrais. As pesquisas chegaram às principais fontes desses contos, cuja primeira coletânea foi a de Perrault, no século XVII. (COELHO, p. 87-88).

Assim são os registros da primeira coletânea de contos, publicada na França por Perrault (1697), que já continha versões de contos famosos, como “A Bela Adormecida no Bosque”, “As Fadas”, “O Gato de Botas”, “O Barba Azul”, “A Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela” e “O Pequeno Polegar”. Na mesma época, Jean de La Fontaine escreve “As fábulas”, nas quais, sob o influxo das fábulas de Esopo e de Fedro, denuncia as intrigas, os desequilíbrios e as injustiças da sociedade da época e suaviza os elementos ao colocar animais como personagens. Somente na Alemanha do século XVIII é que Jacob e Wilhelm Grimm entregam as primeiras versões adaptadas por eles de grandes contos de fadas que já existiam, e que, mais à frente, viriam a ser compradas pela *Walt Disney Studios*. O grande sucesso que os filmes da *Disney* alcançaram transformou essas versões nas mais abalizadas, visto que são as mais conhecidas.

Inevitavelmente, o cinema e o teatro são hoje os carros-chefes da propagação em massa dos contos de fadas. A maioria de suas versões são adaptadas de livros *best-sellers* que contém as narrações mais comuns dos contos de fadas, porém a utilização de um meio de comunicação diferente do livro impresso pode alterar o sentido e o curso de toda aquela história. Esse fato também pode ser notado no musical filmico, quando as cenas passam a não somente serem interpretadas, como cantadas, visto que, na maioria dos contos de fadas originais, não há registros de canções, bem como na maioria dos livros infantis. O musical não é o único exemplo disso, é possível citar, também, a legendagem e a dublagem, a tradução, a criação que se dá em cima do material já obtido para que faça sentido em outro meio, a acessibilidade gerada é alcançada com as modificações a serem feitas.

A maioria das imagens do cinema está alinhada à psicologia do teatro ou do romance clássico, presumindo com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambiguidade entre os sentimentos e suas manifestações; postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida. (BAZIN, 1991, p. 90).

As adaptações filmicas dos contos de fadas, assim como qualquer adaptação filmica de obras literárias, devem considerar alguns aspectos que envolvem questões de semiótica, isto é, ao transportar um conteúdo que antes explorava e contava com o lado imaginativo do leitor para dar continuidade à história, para algo representado por meio de cenas concretas, o que gera um conflito enorme que deve ser tratado com bastante cautela.

De acordo com Hutcheon (2006), das adaptações filmicas são esperadas uma transcodificação de um enredo que já é conhecido por uma obra de partida e que passa a ser utilizado em uma obra de chegada de outra forma de interpretação e representação de signos.

Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalidade. (HUTCHEON, 2006, p. 29).

Não somente a autora afirma que a adaptação envolve um processo de criação muito além do que se pode imaginar quando se fala pura e simplesmente do termo “adaptar”:

Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político. Priscilla Galloway, adaptadora de narrativas míticas e históricas para jovens e crianças, disse que se sente motivada pelo desejo de preservar relatos que são valiosos, mas que pouco comunicarão a um público novo sem certa “reanimação” criativa (GALLOWAY, 2004), e essa é a sua tarefa. (HUTCHEON, 2006, p. 29).

Assim, é possível inferir que Hutcheon (2006) acredita que é perfeitamente normal a transposição e transcodificação de imagens que se alteram no decorrer do processo adaptativo que uma obra passa para que seja construída em outra mídia, isto é, espera-se que a adaptação contida em outra mídia não tenha exatamente os mesmos elementos que a obra de partida continha para fins de manusear a obra de acordo com a necessidade representativa. Configura-se, assim, em um processo de criação adaptativa em que se tem uma abertura maior de signos e símbolos que podem ser utilizados para contar a mesma história, porém com detalhes visuais diferenciados.

Segundo Santaella (2001), a construção do signo cinematográfico é expressa em uma tríade: a sintaxe, a forma e o discurso, que são os eixos correspondentes ao sonoro, visual e verbal, respectivamente. No contexto cinematográfico, a sonoridade, que é constituída pela sintaxe, irá lidar com a combinação de elementos, como diálogos, figurinos, atores, cores, luz, textura, objetos, cenografia, sons, entre outros. A combinação desses elementos será responsável por dar forma ao filme, ou seja, as harmonizações da sintaxe das partes contidas na ação devem ser transpostas para os enquadramentos, criar imagens em movimento e dar a elas uma narrativa.

A lei funciona, portanto, como uma força que será atualizada, dadas certas condições. Por isso mesmo, a lei não tem a rigidez de uma necessidade, podendo ela própria evoluir, transformar-se. Contudo, em si mesma, a lei é uma abstração. Ela não tem existência concreta a não ser através dos casos que governa, casos que nunca poderão exaurir todo o potencial de uma lei como força viva. Quer dizer, a lei lhes empresta uma certa regularidade que se expressa através da regularidade. (SANTAELLA, 2001, p. 262).

Isso significa dizer que, seguindo a regularidade do formato que está prescrito na lei que rege o sistema adaptativo, os eixos sonoro, visual e verbal precisam estar alinhados para que o público possa decodificar os signos que compõe a obra adaptada.

Peirce (1998) observa que:

[...] [u]m símbolo é essencialmente um objetivo, quer dizer, é uma representação que procura tornar-se a si mesma mais definitiva, ou que procura produzir um interpretante mais definido que ela própria. Na verdade, a totalidade da sua significação consiste em ela determinar um interpretante; de forma que é do seu interpretante que ela deriva a atualidade da sua significação. (PIERCE, 1998, p. 208).

Logo, a montagem dos planos cinematográficos precisa seguir um elemento de natureza geral para que o signo ali contido seja decodificado pelo receptor daquela mensagem. Nesse caso, o receptor seria o espectador que está tendo acesso àquela história por meio das telas de cinema e não por uma narrativa literária.

O universo literário precisa conversar com o universo cinematográfico para que a mensagem contida no texto escrito seja passada por meio de falas, gestos, encenação ou, até mesmo, observação fotográfica contida em uma cena. A releitura cinematográfica passa por um processo de transformação e de ressignificação de signos linguísticos em signos audiovisuais, próprios do meio cinematográfico. Dessa forma, a literatura está para a imaginação do leitor como o cinema está para a interpretação de signos dados ao espectador pelo roteirista ou pelo diretor daquela obra, e isso não seria diferente ao traduzir semioticamente as obras literárias dos contos de fadas para suas representações cinematográficas.

“Parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (o significado).” (MARTIN, 2003, p. 24). Nesse trecho, Martin (2003) se propõe a explicar que a fotografia cinematográfica deve decodificar a mensagem a ser reproduzida por meio da integração de objetos cenográficos contidos na cena e, assim, causar impressões e sensações na imaginação do espectador.

Desse modo, pode-se observar que, apesar de não poder contar com o elemento surpresa da imaginação do leitor ao contar a narrativa do conto, o cinema conta, também, com suas ferramentas para manter o espectador conectado e intrigado com a história que ali está sendo interpretada, e não narrada, como de costume.

3.4.4 Histórias, versões e traduções dos contos de fadas

As obras literárias que compõem este capítulo deste trabalho se encontram nesta dissertação meramente como demonstrações de uma hipótese, a de que os contos de fadas geram

várias adaptações ao longo do tempo. Alguns dos textos do *corpus* possuem mais de uma versão, seja ela em forma de quadrinhos, livros, *sites*, letras de músicas, adaptações teatrais, cinematográficas, sejam televisivas. Essas versões diversas serão consideradas nesta dissertação apenas como modelo ilustrativo para a representação de como a mesma história pode sofrer mutações quando inserida em diferentes contextos sociais, linguísticos, midiáticos, culturais, entre outros.

Segundo Coelho (2008),

[...] a violência e a crueldade desses contos medievais, ao serem adaptados para crianças, por Perrault e pelos Grimm, foram “suavizadas”, isto é, expurgadas da grande carga de violência dos textos ancestrais. As pesquisas chegaram às principais fontes desses contos, cuja primeira coletânea foi a de Perrault, no século XVII. (COELHO, p. 87-88).

Tem-se registro da primeira coletânea de contos, publicada na França por Perrault, que já continha versões de contos famosos, como “A Bela Adormecida no Bosque”, “As Fadas”, “O Gato de Botas”, “O Barba Azul”, “A Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela” e “O Pequeno Polegar”. Na mesma época, Jean de La Fontaine escreve “As fábulas”, nas quais, sob o influxo das fábulas de Esopo e de Fedro, denuncia as intrigas, os desequilíbrios e as injustiças da sociedade da época e suaviza os elementos ao colocar animais como personagens. Somente na Alemanha do século XVIII é que Jacob e Wilhelm Grimm entregam as primeiras versões adaptadas por eles de grandes contos de fadas que já eram existentes, que, mais à frente, viriam a ser “compradas” pela *Walt Disney Studios*. O grande sucesso que os filmes de *Disney* alcançaram, transformou essas versões nas mais abalizadas, visto que são as mais conhecidas.

As histórias se difundiram por todo o mundo, não porque todos partilhemos o mesmo imaginário e experiências, mas porque as histórias podem ser levadas de um lugar para outro, parte que são da bagagem que as pessoas carregam consigo quando se vão de sua terra. (CARTER, 1992, p. 13).

Ainda sobre as reflexões de Carter (1992), é interessante destacar seu pensamento sobre os motivos e a forma como os contos de fadas são propagados atualmente:

É irônico, porém, que o conto de fadas, se definido como uma narrativa transmitida numa atitude pouco preocupada com o princípio de realidade, com tramas sempre renovadas a cada vez que se conta, tenha sobrevivido no século XX em sua forma mais vigorosa como a piada suja e, quanto tal, dê claros sinais de continuar a florescer, de

forma não oficial, nas margens deste século XXI da comunicação universal de massa, de 24 horas de entretenimento público. (CARTER, 1992, p. 17).

A estrutura básica dos tradicionais contos de fadas reside na velha história da princesa que, ao ser alvo de inveja ou de maldade por parte da rainha/madrasta/personagem má, afasta-se do palácio e do rei (figura paterna), vive e corre todos os riscos que aparecem em seu caminho (sofrimentos a que foi submetida), sendo recompensada pelo aparecimento da figura do príncipe como símbolo de felicidade e amor eterno. Obviamente que nem todos os contos de fadas apresentados seguem esse modelo de estrutura, mas a maioria deles vem para assegurar a ideia de que, se nada estiver dando certo, mas a princesa continuar lutando por seus ideais, um elemento mágico mudará a história e transportará seus personagens para um “felizes para sempre”, pois, ao fim, todos os elementos convergem para que tudo dê certo.

É característico dos contos de fadas colocarem um dilema existencial de forma breve e categórica. Isto permite a criança aprender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confundiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente; e detalhes, a menos que muito importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos do que únicos. (BETTELHEIM, 2002, p. 7).

Seja por meio da literatura, do cinema, da contação de história, sejam ou outros meios, os contos de fadas exercem um papel crucial na formação da criança e dos seres humanos em geral. Nesse sentido, é interessante notar que certos padrões de fantasia e estruturas de narrativas utilizadas nos contos de fadas pelos irmãos Grimm, por exemplo, também aparecem em outros clássicos da ficção e do drama, incluindo alguns que não podem ter sido influenciados por eles, como as peças teatrais de Shakespeare.

Os padrões presentes no conto da Cinderela são talvez os mais notáveis de todos eles, por exemplo: a transformação da garota pobre e insignificante para a formosa e belíssima jovem influente na sociedade está presente em diversas novelas, peças teatrais, filmes e títulos românticos – sejam eles em forma de livros, sejam outros.

Um exemplo mais prático seria a personagem Anne Elliot do livro “Persuasão”, de Jane Austen (1818), que é tratada como uma serviçal por suas irmãs, mas, mesmo assim, é a que ganha o amor do capitão Wentworth; ou, até mesmo, personagens mais recentes e de livros que foram considerados *best-sellers* na literatura contemporânea, como Bella, do livro “Crepúsculo”, de

Stephenie Meyer (2005), Ronnie, do livro “A última música”, de Nicholas Sparks, ou a personagem Anastasia Steele, do livro “50 tons de cinza”, de E.L. James (2011), e muitas outras personagens que trazem essa mesma característica presente no conto da Cinderela.

Segundo Hutcheon (2006), a adaptação pode ser descrita como uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação ou de recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. A partir dessa definição, pode-se inferir que, apesar das semelhanças encontradas nos textos, cada texto tem suas particularidades, cada adaptação, seja ela fílmica, seja escrita, também as tem.

A minha definição dupla de adaptação como processo e produto, por ser restrita, aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e covers de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de videogame e arte interativa. (HUTCHEON, 2006, p. 31).

Assim, pode-se encarar a adaptação como processo e produto, pois passa por um processo criativo de transformar, interpretar e até mesmo intertextualizar uma obra pré-existente com um novo formato desta que seja desejada para ser criada. Isto é, adaptar a obra para que seja pensada, utilizada e podendo até ser explorada em outro sentido, outro viés, quem sabe até mesmo em uma mídia diferenciada, como no caso dos contos de fadas que compõem esta dissertação.

Com relação à adaptação fílmica, Eco (2007, p. 382-383) avalia que “uma tradução propriamente dita pode se dar em presença do texto original ou em sua ausência. As ‘traduções em ausência’ são as mais comuns (são assim os romances estrangeiros lidos na versão para a própria língua)”.

Sobre a tradução intersemiótica, Eco (2007, p. 378) não acredita que exista uma equivalência entre sistemas semióticos diferentes, isto é, para ele “pode-se observar que um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não pode se dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas”.

De acordo com a definição da tradução intersemiótica de Jakobson, Eco (2007) questiona o fato de o termo “interpretação” ter sido empregado nas três definições e, por isso, indaga: “a tradução é uma espécie de interpretação?”. (ECO, 2007, p. 266).

Analisando o pensamento de Eco (2007) e correlacionando-o com os conceitos de tradução, adaptação e interpretação detalhados nesta dissertação até o momento, infere-se que os três conceitos andam bastante atrelados com a reescritura das histórias de contos de fadas e, mais especificamente, os contos de fadas *Disney*, visto que as adaptações filmicas dos textos canonizados e, em domínio público, dos contos de fadas conversam entre si e entre outras adaptações cinematográficas que fazem referência a histórias cujos enredos se mesclam com os contos de fadas.

Neste capítulo, foram expostas as biografias dos irmãos Grimm, de Charles Perrault e de Walt Disney, correlacionando fatos das vidas de cada um desses autores que contribuíram para que suas obras fossem escritas ou recebidas da maneira como foram. Além disso, este capítulo se debruçou sobre questões acerca dos tradutores da *Disney* e sobre o processo de tradução dos roteiros das representações filmicas dos contos de fadas, assim como sobre a questão da fotografia na narrativa do cinema *Disney*. Não somente, também foram abordadas questões relacionadas ao gênero contos de fadas, bem como suas características mais marcantes, fatores e indicativos que facilitam as questões de mutações dentro do gênero, a diversificação entre os meios de comunicação e as questões referentes às histórias, versões e traduções dos contos de fadas.

4 OBRAS LITERÁRIAS, ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS E IMPLICAÇÕES PSICOSSOCIAIS

“First, think. Second, dream. Third, believe. And finally, dare.”

WALT DISNEY

“The child intuitively comprehends that although these stories are unreal, they are not untrue.”

BRUNO BETTELHEIM

Neste capítulo, serão exploradas as obras literárias que compõem o *corpus*, bem como suas prováveis origens, versões mais e menos conhecidas e questões de adaptação fílmica, roteiro e tradução que podem ser observadas em suas respectivas adaptações cinematográficas. Mais adiante, neste mesmo capítulo, serão expostos alguns desses conflitos sociais que são representados pela *Disney* e que podem acarretar mudanças sociais diversas ao redor do mundo, podendo citar: aspectos familiares representados por diferentes gerações *Disney*; a maneira como a *Disney* lida com dor, sentimento e morte; princesas *Disney* e seu crescente papel de heroínas; representação de gênero de príncipes e de princesas *Disney*.

4.1 BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

“Branca de Neve e os Sete Anões” é um dos contos mais famosos do gênero contos de fadas e, possivelmente, a primeira história que vem à cabeça de muitas crianças e adultos quando se fala de contos de fadas e finais felizes protagonizados por príncipes e princesas. O conto, originalmente criado na tradição oral alemã, que, em 1869, foi compilado pelos irmãos Grimm e lançado juntamente com outras fábulas em um livro intitulado “*Kinder – und Hausmärchen*” (“Contos de fadas para Crianças e Adultos”).

Segundo Tatar (2002), a primeira versão de que se tem conhecimento e que pode ter influenciado e servido de base para que fosse possível chegar ao conto que se tem em mãos hoje, é “A jovem escrava”, de 1634, escrita por Giambattista Basile (1575-1632), em que o ciúme é colocado como ponto principal e crucial da trama. Esse aspecto é o ponto de conexão entre todas as variações e versões do conto da Branca de Neve. Por mais que separadas pelo tempo, espaço e,

algumas vezes, também pelo enredo, provavelmente a única constante encontrada em todos os contos será a do fator ciúmes, seja ele da madrasta para com a Branca de Neve, seja às vezes envolvendo até os próprios anões e o príncipe. De qualquer modo, o ciúme é registrado como a verdadeira constância na maioria dos textos que são envolvidos pelo conto de fadas em questão.

Dalton (2003) afirma que as primeiras versões da maioria dos contos de fadas surgiram em algum momento do século XII, trazidos do Oriente para a Europa, provavelmente vindos da Índia. É pouco provável que essas histórias possuam apenas uma única origem, e é de opinião quase unânime no meio acadêmico que essas histórias são resultado de uma poligênese sem fim.

“Branca de Neve”, em alemão *Schneewittchen*, apresenta diversas e variadas versões sobre a mesma história, algumas mais trágicas, com o público-alvo formado por adultos e com uma linguagem bem mais elaborada do que outras. Apesar de apresentar um grande número de divergência de detalhes entre uma versão do conto e outra, a base é praticamente a mesma: retrata-se a história de uma princesa linda e formosa com a pele branca como a neve, que tem como madrasta uma figura má, invejosa e perversa, que deseja o reino e as belezas dele somente para si.

Ameaçada de morte pela madrasta, Branca foge e se refugia na floresta, na companhia de sete anões. Um dia, enganada pela madrasta, ela come uma maçã envenenada e cai em um sono profundo, e desperta apenas com um beijo de amor eterno de um príncipe que passava pela floresta. Após isso, os dois viverão felizes para sempre.

Já na versão dos irmãos Grimm (1812), tem-se a personagem da rainha, grávida, no inverno, ao lado de uma janela costurando e bordando. Ao se distrair, ela fere o dedo com a agulha e fica observando as pequenas gotas de sangue que caem sobre o parapeito da janela e atingem a neve. Admirando aquela cena, ela pensa que gostaria que a filha fosse branca como a neve, rubra como o sangue e com os cabelos pretos como o ébano da janela. E, assim, nasceu a pequena princesa, exatamente como a rainha havia pedido. Tão logo a menina nasceu, a mãe veio a falecer. O pai de Branca de Neve, ao desejar uma mãe para sua filha, volta a se casar quase que imediatamente, com uma mulher arrogante, esnobe e vaidosa, que possuía um espelho que tinha como dom falar somente a verdade. Todos os dias ela perguntava ao espelho: “Espelho, espelho meu, existe alguém nesse reino mais bonita do que eu?”. Durante algum tempo, a resposta do espelho foi negativa, até que chegou o dia em que Branca de Neve entrou na adolescência e se

tornou a mais bela. Enfurecida, a rainha manda um de seus caçadores matar a jovem e trazer seu coração dentro de uma caixa.

O caçador, amedrontado, porém cheio de compaixão pela jovem, ordena que ela corra para o lugar mais distante que puder e que se esconda da madrasta perversa na floresta, a fim de salvar sua vida. E assim a jovem o faz, e, em sua longa jornada floresta adentro, ela se depara com uma pequena casinha habitada por sete anões. Ela, então, decide ajudar com os afazeres domésticos em troca de um lugar para morar.

A rainha má não demorou muito para descobrir o paradeiro da jovem. Disfarçada de velha, ela ofereceu à jovem uma maçã envenenada. Imediatamente, após comer a maçã, Branca caiu em um sono profundo. Quando os anões chegaram, pensaram que ela estivesse morta, mas não tiveram coragem de enterrá-la. Eles construíram uma majestosa redoma de vidro onde a mantiveram, até que, em um belo dia, um príncipe encontrou o caixão e, estonteado pela beleza da jovem, não hesitou em beijá-la, despertando-a do sono profundo. Ali mesmo ele a pediu em casamento e os dois foram viver felizes para sempre em seu palácio. Como castigo, o príncipe ordenou que a rainha má calçasse botas de ferro e dançasse infinitamente até cair morta.

4.1.1 Considerações sobre o conto e suas versões

A origem do conto “Branca de Neve e os Sete Anões” não é certa, assim como as suas variadas versões e adaptações. Alguns dizem que a madrasta nunca existiu e que a figura da vilã era representada somente por uma bruxa má e perversa.

Segundo Dalton (2003), existem relatos de outra versão em que os anões eram ogros que assombravam as matas, porém eles ficam tão encantados com a beleza de Branca de Neve, que a ela não fazem nenhum mal. Outra versão traz os anões como ladrões de ouro das minas pertencentes ao palácio. Há uma versão alemã que, em vez de trazer um espelho mágico apenas como objeto mágico, explica que sua origem se dá por uma junção de raios de sol com pedaços da lua.

Em seus detalhes, Branca de Neve pode variar imensamente de cultura para cultura, mas possui um núcleo estável e facilmente identificável no conflito entre mãe e filha. Em muitas versões do conto a rainha má é a mãe biológica da menina, não uma madrasta. (Os Grimm, num esforço para preservar a santidade da maternidade, não se cansava de transformar mães em madrastas.). (TATAR, 2002, p. 95).

Essas mutações são atribuídas ao fato de a personagem principal ser uma princesa, bela como a neve e que desperta a inveja da própria madrasta. Essa moça vive a vida que todas as garotas em formação gostariam de viver. Ela é rica, linda, desperta curiosidade nos homens e afeta a madrasta com uma pitada de ciúmes. A personagem tem uma vida pacata, porém perfeita, e os problemas que ela enfrenta se devem somente ao fato de ser bonita. Isso, na atualidade, pode ser interpretado como: os motivos para que essa história se tornasse tão famosa e bem aceita no passado podem e devem não ser os mesmos motivos que despertam a curiosidade de novos leitores que surgem no mercado leitor do século XXI.

De acordo com Tatar (2002), Sandra Gilbert e Susan Gubar em “*The Madwoman in the Attic*”, mostram como a história dos Grimm encena uma disputa entre a “mulher-anjo” e a “mulher-monstro” da cultura ocidental. Para elas, o que impulsiona a trama de “Branca de Neve” é a relação entre duas mulheres

[...] a primeira, bela, jovem, pálida; a outra igualmente bela, porém mais velha, mais impetuosa; a primeira, uma filha; a outra, uma mãe; a primeira, meiga, ingênua, passiva; a outra, artilosa e ativa; a primeira uma espécie de anjo; a outra, uma verdadeira bruxa. (TATAR, 2002, p.95)

Algumas divergências nessa tão famosa história foram surgindo com o passar do tempo, como exemplo, Dalton (2003) cita um manuscrito datado em 1810, mas que nunca chegou a ser publicado, no qual a mãe de Branca de Neve é a responsável por todo o sofrimento causado à personagem, por sentir ciúmes e inveja incontroláveis da garota. Na versão descrita pelos irmãos Grimm (1812), a personagem da mãe foi trocada pela madrasta, para que o vínculo maternal fosse preservado, o que evita o impacto nos leitores. Afinal, os irmãos Grimm escreveram durante o Romantismo, quando a maternidade começa a ser idealizada.

Outra mudança fácil de notar faz referência ao despertar da personagem. No referido manuscrito, ela acorda quando um cervo tropeça e derruba o caixão e desloca assim o pedaço de maçã que estava entalado na garganta da bela jovem. Já no conto reescrito pelos irmãos Grimm, o príncipe pede para que o caixão fosse levado ao castelo e, sem conseguir desgrudar os olhos da jovem por um só segundo, ordena que seus empregados carreguem o caixão durante o dia todo, até que um empregado se irrita e diz: “nós somos amaldiçoados o dia inteiro só por sua causa,

menina morta”, e deu um tapa no rosto dela, e fez que o pedaço de maçã que estava entalado, escorregasse pela garganta da moça, assim a traz de volta à vida.

Para Bettelheim (2016), em “A psicanálise dos Contos de Fadas”, essas mutações que ocorrem no decorrer dos contos de fadas e que alteram os fluxos e andamentos de seus acontecimentos estão atreladas ao fato de que se faz necessária a alteração de alguns detalhes para um melhor encaixe e compreensão para cada época. Afinal, enredos povoados com reis e rainhas podem não se fazer tão compreensíveis por sociedades contemporâneas. Assim, tornam-se necessárias as alterações de detalhamentos para que os contos tenham uma melhor aceitação pelo público a que eles estão sendo direcionados. São as chamadas versões populares.

É pouco provável que crianças, ao lerem esse conto, deem-lhe a interpretação acima. Para elas, esta será a história de um conflito entre mãe e filha que, segundo Bruno Bettelheim, oferece prazeres catárticos na horripilante punição que impõe a rainha invejosa. Mais uma vez, como em *Cinderella*, a mãe boa está morta, e na história a única ajuda real que ela presta está no legado de sua beleza. Branca de Neve tem que se contentar com uma vilã duplamente encarnada, como uma rainha bela orgulhosa e má e como uma bruxa feia, sinistra e perversa. (TATAR, 2002, p. 96).

De acordo com Dalton (2003), inúmeras releituras e adaptações desse conto foram propostas em forma de livros, peças, filmes, séries de televisão, bonecas que falam e contam a história das personagens. Por ser tão marcante na infância das meninas, essa história até os dias de hoje gera um frenesi verbal imenso apenas por ter seu nome citado, seja ele em histórias românticas, seja até mesmo em contos eróticos. Esse, provavelmente, foi o conto mais explorado dentre todos os contos de fadas, o conto mais propagado no mundo inteiro. Assim, ele não se torna livre de variações, muito pelo contrário, quanto mais pessoas lerem o conto original, mais versões dele irão surgir.

Tatar (2002) afirma que, com relação à localidade e às diferenças que as versões do conto trazem de um país para o outro, é possível destacar sutis, porém marcantes variações, como na versão propagada na Itália, na qual é provável que, em vez de ter sido envenenada ao comer uma maçã, Branca de Neve foi envenenada com um pente, ou com um bolo estragado, ou até mesmo sufocada por um cordão. Na Espanha, em vez de a madrasta pedir ao caçador que traga o coração da jovem em uma caixa, ela pede uma garrafa de sangue cuja rolha fosse o dedo da jovem. Na França, ela instrui o caçador a voltar com os intestinos da moça e sua blusa ensanguentada.

O desenho animado de longa-metragem *Branca de Neve e os Sete Anões*, de Walt Disney (1937), fuscou-o de tal modo outras versões da história que é fácil esquecer que o conto está amplamente disseminado em diversas culturas. A heroína pode comer uma maçã envenenada em sua encarnação cinematográfica, mas na Itália é igualmente provável que seja envenenada por um pente ou por um bolo, ou sufocada por um cordão. A rainha de Disney, que pede o coração de Branca de Neve ao caçador que a leva para o bosque, parece contida se comparada a rainha má dos Grimm, que ordena ao homem que volte com os pulmões e o fígado da moça, na intenção de comê-los cozidos na salmoura. (TATAR, 2002, p. 94).

De certa maneira, é difícil imaginar que essas versões tenham chegado às mãos de crianças e, provavelmente, não chegaram. As divergências que surgem entre os contos e suas diversas versões trazem a faixa etária como um fator fundamental para a organização de detalhes que venham a compor a trama dessa nem sempre bela história.

Para Dalton (2003), alguns cortes e edições foram se tornando necessários para que os contos de fadas se moldassem em torno do que era “permitido” para a linguagem infantil, porém sem perder o caráter educacional engajado no conto por meio da “moral da história”, isto é, as alterações se fazem necessárias à medida que o público-alvo muda, mas o conteúdo explicativo e reflexivo que o conto traz normalmente se mantém o mesmo. No conto da “Branca de Neve”, por exemplo, o fator que sempre se repetiu foi o ciúme e a ganância mesquinha da madrasta (ou da mãe) pela beleza da menina, e mesmo que isso fosse de certa maneira algo fútil, a heroína não deixa de lutar por sua vida com honradez e compaixão, e, no fim da história, sua recompensa é dada com a aparição do belo príncipe, a promessa de amor eterno e o tão idealizado “Felizes Para Sempre”.

Segundo o conceito de tradução, conforme a perceptividade de Plaza (1987), existem três tipos de traduções: tradução icônica, ou transcrição, tradução indicial, ou transposição, e tradução simbólica, ou transcodificação. Nesse caso, a tradução desse conto em particular está ligada tanto à transcrição, quando se fala da capacidade de traduzir signos ao mesmo tempo que se cria elementos para o texto, quanto à tradução simbólica, que traduz o simbolismo dos signos já contidos no texto, e à transcodificação, que se propõe a explicar signos já criados pelo autor da obra, pela interpretação do tradutor.

O signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sógnico como continuidade e devir. A definição de signo peirciana é, nessa medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos. (PLAZA, 1987, p. 17).

Plaza (1987, p. 17) também acredita que o pensamento e a linguagem são inseparáveis, e, por isso, “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução”.

Dessa forma, é possível inferir que tanto os aspectos tradutórios da semiótica quanto a maleabilidade do gênero narrativo conto de fadas contribuíram e ainda contribuem imensamente para que inúmeras versões desse mesmo conto sejam produzidas e propagadas, assim como será apresentado nas próximas páginas desta dissertação.

4.1.2 Questões de adaptação filmica, roteiro e tradução

Quando se trata de adaptação, é inevitável o pensamento sobre a relação entre literatura e cinema, já que diversas adaptações cinematográficas produzidas nos últimos anos são representações filmicas de livros, em sua grande maioria, *best-sellers*.

De acordo com Skylar (1975), a ligação entre a literatura e o cinema tem origem na tentativa dos cineastas de alcançarem a burguesia por meio da literatura, isto é, tornar ainda mais acessível à cultura de massas aquilo que já se tinha conhecimento por meio dos clássicos da literatura. Assim, pode-se destacar que outra forma de propagação e perpetuação do conto “Branca de Neve” foi o filme de Walt Disney lançado em 1937, originalmente intitulado “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (“Branca de Neve e os Sete Anões”, em português), classificado como “gênero romance, aventura e musical”, o qual foi o primeiro longa-metragem lançado pela *Disney Company* baseado em contos dos irmãos Grimm.

Como já foi explanado nesta dissertação, a *Disney* possui uma intensa problemática em não expor o nome dos tradutores envolvidos no processo de adaptação filmica e se permite apenas colocar os dizeres “adaptado do conto dos irmãos Grimm”.

O longa-metragem foi adaptado por Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Merrill De Maris, Otto Englander, Earl Hurd, Dick Rickard, Ted Sears e Webb Smith. David Hand foi o diretor supervisor, enquanto William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen dirigiram sequências individuais do filme.

O filme levou vários títulos de primeiro, como: primeiro longa-metragem animado produzido nos Estados Unidos, primeiro filme a ser produzido por Walt Disney, primeiro filme a ser considerado um dos “Clássicos *Disney*” e primeiro filme totalmente a cores no mundo.

Um elemento visual bastante importante e interessante para a análise da adaptação cinematográfica do filme é o fato de, logo na primeira cena, aparecer um livro bonito, de capa dura e bastante enfeitado com os dizeres: *Snow White and the Seven Dwarfs*. Indica-se, assim, o início da “leitura” visual da história do conto. Na cena, o livro se abre, como num passo de mágica, e o narrador começa a fazer a leitura da primeira página introdutória da história. Logo após, começa a apresentação de cada uma das personagens envolvidas no enredo.

Inferese, nesta dissertação, que esse elemento visa elencar semioticamente o fato visual do livro se abrindo com uma contação de histórias que está prestes a ser presenciada pelo público espectador que irá assistir à adaptação fílmica do conto de fadas eternizado pelos irmãos Grimm.

O enredo, apesar de ter sido adaptado diretamente dos contos dos irmãos Grimm, sofreu diversas alterações para que pudesse virar uma versão cinematográfica, ainda mais porque é completamente voltado para o público infantil.

O filme de Disney deu muito destaque ao fato de Branca de Neve ter um caixão de vidro, mas em outras versões do conto esse caixão é feito de ouro, de prata ou de chumbo, ou é incrustado de pedras preciosas. Embora seja muitas vezes mostrado no alto de uma montanha, essa altitude pode também descer um rio o sabor da corrente, ou ser posto sobre uma árvore, pendurado nos caibros ou trancado num cômodo e cercado com velas. (TATAR, 2002, p. 95).

Um dos aspectos que pode ser mencionado é o fato de que, no conto escrito pelos irmãos Grimm, a personagem da mãe de Branca de Neve exerce um papel fundamental para a trama, ao escolher seu nome baseado nas características físicas da princesa. Já na adaptação fílmica, esse elemento é cortado e a personagem da mãe não aparece, porém são mantidos os detalhes da descrição da estonteante jovem em uma conversa entre a rainha e o espelho mágico.

Figura 8 – O espelho mágico da rainha enquanto descreve a moça mais bela do reino, cena de “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, dos Estúdios *Disney*, de 1937



Fonte: filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, 1937.

O espelho mágico, que aparece como maior aliado da rainha, é também uma simbologia que se pode remeter a um elemento um tanto quanto narcisista e egocêntrico, em que a rainha não aceitava não ser considerada a jovem mais formosa do reino. O sentimento de inveja que a rainha sente para com a moça que era considerada a mais formosa é tão grande que ela chega a mandar que o caçador tire a vida da jovem.

Apesar das discrepâncias nos detalhes da história, pode-se notar um volume significativo de detalhes mantidos no enredo para que o conteúdo não se perdesse.

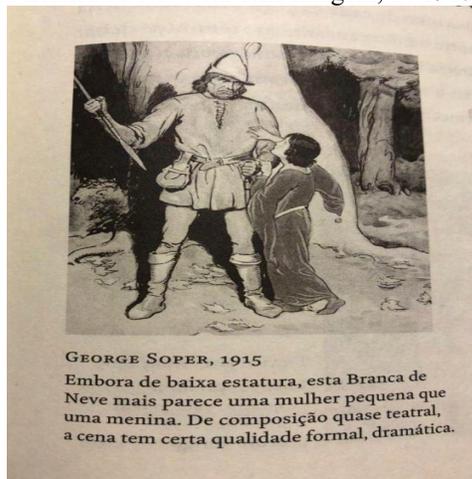
Em *Branca de Neve e os Sete Anões* de Disney, encontramos os dois componentes veementemente polarizados: de um lado, uma mulher tomada pela inveja assassina, repulsivamente fria, e, de outro, numa menina inocentemente meiga, exímia em todos os trabalhos domésticos. Ao mesmo tempo, porém, o filme faz da rainha má uma personagem de energia narrativa eletrizante, tornando Branca de Neve tão insípida que ela precisa de um elenco de apoio de sete personagens para animar suas cenas. Afinal, foi a presença destrutiva, perturbadora e desagregadora da madrasta que infundiu no filme o grau de fascínio que facilitou sua ampla circulação e permitiu que adquirisse tal domínio sobre nossa cultura. (TATAR, 2002, p. 95).

Pode-se destacar a descrição da forma como o caçador é instruído a matar a princesa e levar seu coração para a rainha, a qual foi mantida na adaptação fílmica. A cena segue quase que exatamente como narrada pelos irmãos Grimm, até mesmo os elementos da roupa que o caçador usa são reproduzidos na adaptação fílmica.

Branca de Neve, no início da cena, está abaixada conversando com um pássaro, o que faz que a personagem se encontre em uma posição de vulnerabilidade, assim como na cena descrita

na narrativa dos irmãos Grimm, em que a diferença de altura entre os dois personagens é o fato que conta para que o caçador tenha uma leve vantagem sobre a jovem indefesa.

Figura 9 – Representação do caçador e da Branca de Neve em uma imagem, de 1915, feita por George Soper



Fonte: CATAR, Maria. **Contos de fadas**. São Paulo: Zahar, 2005.

Figura 10 – Representação do caçador em cena de “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, dos Estúdios *Disney*, de 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, dos Estúdios *Disney*, de 1937

Do ponto de vista semiótico, nota-se que a presença do signo do caçador se manteve intacta na representação filmica, apesar de, na narrativa dos Grimm, ele decidir deixar a jovem na floresta para que os animais tratem de matá-la, enquanto na representação filmica, o próprio caçador decide deixá-la partir e a aconselha a fugir para bem longe dali, a fim de que a rainha não descubra o seu paradeiro.

Outro aspecto que deve ser considerado é a representação da rainha má como uma bruxa com poderes mágicos que pode até mesmo se transfigurar e mudar de forma para enganar a princesa, tanto na versão literária quanto na adaptação filmica.

Em outra versão do conto citada por Dalton (2003), a rainha má não se utiliza de magia para se transfigurar em velha, ela coloca apenas maquiagem para parecer mais velha. Também nessa mesma versão, em vez de oferecer a icônica maçã envenenada, ela oferece acessórios e produtos de beleza para embelezar a jovem e acaba por enforcá-la com um cordão.

A versão filmica da *Disney* opta por preservar o elemento visual da maçã envenenada apresentado na versão do conto dos irmãos Grimm, que, de acordo com Bettelheim (2016), faz alusão também ao “fruto proibido”, a maçã envenenada que Eva e Adão, personagens bíblicos mencionados no Velho Testamento, comem em desobediência a Deus.

Figura 11 – Branca de Neve, a maçã envenenada e a bruxa má, dos Estúdios Disney, de 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, dos Estúdios *Disney*, de 1937.

Apesar da presença simbólica importantíssima da maçã, podem ser destacados outros fatores, como as cores vibrantes e a beleza que acompanham a personagem da Branca de Neve e a aparência da rainha má que surge com uma capa preta, como uma bruxa, velha e feia. Esse elemento não deve passar despercebido, pois traz consigo uma carga muito grande de “ensinamentos” que o público infantil deve “aprender” com essa simbologia, como não confiar em estranhos, não aceitar objetos e alimentos de pessoas desconhecidas e outros.

Outro elemento que merece destaque é o amor de Branca de Neve e do príncipe encantando. Vale mencionar que, no conto dos irmãos Grimm, o príncipe estava a cavalgar pela

floresta quando encontra um caixão de vidro com uma desconhecida e não hesita em beijá-la, assim a desperta de um sono profundo.

Em contraste com o longa-metragem *Disney*, logo nos primeiros minutos de filme, Branca de Neve aparece cantando e desejando que o amor da sua vida a encontre naquele mesmo dia, durante a música, o príncipe que cavalgava ali por perto escuta a canção e completa com um dueto apaixonado. Esse elemento será discutido mais à frente nesta dissertação entre os aspectos psicossociais abordados pela *Disney* e o contraste da representação amorosa platônica que as representações filmicas mais antigas continham em relação às representações filmicas mais recentes.

Vale ressaltar também que a escolha das cores visuais para a representação da primeira cena do príncipe com Branca de Neve traz cores e tonalidades mais claras, mais leves, amenas, como deve ser o amor dos dois. Isso, claro que, em contraste com a forma como a rainha má aparece em forma de bruxa. Desse modo, utiliza-se de cores e elementos visuais para guiar o que deve ser aceito ou não, ou até mesmo o que deve ser a concepção de certo ou errado. Deve-se confiar no amor do príncipe que aparece em tons mais claros, o que remete à paz, mas não se deve confiar na oferta da bruxa má que aparece feia, velha e em roupas pretas.

Figura 12 e Figura 12 – Cena em que Branca de Neve conhece o príncipe, adaptação filmica, 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, dos Estúdios *Disney*, de 1937

Para Hutcheon (2006), os contextos de criação são importantíssimos para a adaptação, para ela a ideia do que, como e por que adaptar uma obra é muito mais complexa do que parece ser. “Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos.” (HUTCHEON, 2006, p. 54).

Para ela, uma história, quando transcrita e adaptada, não necessariamente perde seu sentido como obra sólida, cria-se, porém, um denominador comum, ou seja, uma mesma história contada de diversas maneiras, com pontos de vistas e formas de expor os fatos um tanto quanto diferentes.

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento - contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. (HUTCHEON, 2006, p. 32).

Pode-se inferir que, para Hutcheon (2006), os conceitos de adaptação e de tradução andam extremamente atrelados. Nesse caso, em específico, a tradução de signos semióticos, já que em ambas, o contexto das histórias precisam encontrar um denominador comum de interpretação dos signos previamente criados e pretendidos pelo autor da obra de partida para que sejam interpretadas da mesma forma na obra de chegada.

Como revisões abertamente declaradas e extensivas de determinados textos, as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal. No entanto, o estudo de ambas foi dominado por “abordagens normativas e voltadas para as fontes”. (HERMANS, 1985, p. 9 *apud* HUTCHEON, 2006, p. 39).

Assim, conclui-se que, a história da Branca de Neve, assim como tantas outras adaptações cinematográficas de clássicos literários, passa por um período de ajuste em que suas histórias precisam passar por um processo de interpretação de signos, tradução, transcrição e adaptação. Esses processos estão cada vez mais intercalados e atrelados uns aos outros. Isto é, para que a adaptação cinematográfica da *Disney* se tornasse um fenômeno como foi, além de ter sido o primeiro longa-metragem animado, contou com elementos visuais que condizem com as expectativas do público que já conhecia a história dos contos de fadas, mas que despertou certo interesse pela adaptação filmica.

O documentário “*Disney’s First Feature: The Making Of Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937), disponível na plataforma de *streaming Disney Plus*, e que não possui uma data exata, começa com o historiador cinematográfico Brian Sibley afirmando que o filme, além de ser um marco importantíssimo para a história do cinema, em especial do cinema animado, é

também o pilar que carregou a fama da empresa *Disney* praticamente por completo. Tudo que a *Disney* é hoje em dia começou com o filme “Branca de Neve e os Sete Anões”.

Nesse mesmo documentário, afirma-se que “em termos de cinema, o filme *Branca de Neve e os Sete Anões* é sem sombra de dúvidas um grande marco, em termos de Walt Disney e seu estúdio, o filme *Branca de Neve e os Sete Anões* é seu grandioso pilar” (*Disney’s First Feature: The Making Of Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937)), este fato se dá porque “tudo que se seguiu depois do filme, todos os desenhos animados, todos os *live-actions*, os parques temáticos da *Disney*, tudo que a *Disney* fez foi construído através desse filme em particular” (*Disney’s First Feature: The Making Of Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937)).

Desse modo, pode-se inferir que o longa-metragem animado “*Branca de Neve e os Sete Anões*” foi um grande marco para a história do cinema animado e um divisor de águas em termos de capacidade criativa, e impõe, de certa maneira, novos padrões de criação filmica e adaptações cinematográficas, em especial filmes animados.

Para Michael Giacchino, compositor de músicas dos filmes da *Disney/Pixar* “*Up – Altas Aventuras*”, “*Ratatouille*” e “*Os Incríveis*”, o filme da “*Branca de Neve*” foi uma aventura para o universo de produção cinematográfica em uma época em que fazer um filme completamente animado era um processo absurdo, caro e até mesmo considerado impossível.

Segundo John Canemaker, autor e historiador de filmes animados, se o filme tivesse sido um fracasso, o Estúdio *Walt Disney* inteiro também teria fracassado. De acordo com Eric Goldberg, supervisor de animação do estúdio de animação *Walt Disney*, na época da criação do longa-metragem animado, todos pensavam que Walt Disney estava maluco por querer tentar fazer um filme inteiro apenas com animação, e cita que os críticos jornalistas da época estavam chamando esse desejo de *Disney’s folly*, a loucura de Walt Disney. E ele provou que sim, um filme totalmente animado poderia ser feito.

Ao longo do documentário *Disney’s First Feature: The Making Of Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) vários aspectos relacionados às opções feitas por Walt Disney são levantados como pontos fundamentais para o sucesso do longa-metragem animado. São mencionados fatores em relação ao cuidado que Disney teve ao contratar ilustradores e produtores que fossem europeus, para captar o senso dos cenários apresentados originalmente pelos irmãos Grimm, como cenários bastante europeus, com os castelos, as florestas que os cercam, entre outros.

Também são discutidos aspectos sobre como a escolha dos desenhos de cada cena influenciou a maleabilidade da cena, se era uma cena mais melodramática, os elementos visuais seriam mais escuros, se era uma cena mais feliz, os elementos que a compunham eram mais coloridos etc.

Figura 13 – Branca de Neve foge, assustada, para dentro da floresta, na tentativa de fugir da bruxa má. Adaptação filmica, 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, dos Estúdios *Disney*, de 1937

Figura 14 – Branca de Neve, ao perceber que não corre perigo na floresta e que está rodeada de animais “amigos”, começa a cantar uma canção que diz que ela mesma é responsável pela forma como ela enxerga o mundo. Adaptação filmica, 1937



Fonte: Filme “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, dos Estúdios *Disney*, de 1937

Em um contraste nítido, essas duas figuras representam situações totalmente distintas em que a personagem se sente amedrontada, sozinha e aflita, seguida de uma imagem em que ela se

mostra sendo acolhida pelos animais da floresta, feliz e mais segura de si e de sua segurança naquele ambiente.

Nesse sentido, vale pensar no conceito de tradução semiótica proposto por Jakobson (1995), que define a tradução intersemiótica ou transmutação como sendo uma interpretação de signos verbais por meio de sistema de signos não-verbais, que é exatamente o que ocorre nesse trecho do filme quando a personagem da Branca de Neve aparece com medo da madrasta e foge para a floresta e encontra tudo à sua volta como escuro, perigoso, amedrontador. Nesse momento, ela cai no choro e percebe que os animais da floresta não estão tentando atacá-la, e os elementos visuais dos quais ela estava com medo são, na verdade, criados na sua imaginação.

A interpretação dos signos sugeridos nessa cena em específico pode despertar no espectador, especialmente no público infantil, o sentimento de medo, desespero, assim como a personagem sente. Logo após esse sentimento é substituído por um sentimento de calma, paz, quando as luzes da representação fílmica ficam mais claras, a personagem volta a sorrir e cantar uma música que diz:

Com um sorriso e uma canção, a vida se torna um dia ensolarado, suas preocupações se vão e seu coração fica jovem novamente [...] Lembre-se que você é responsável por encher o mundo com a luz do sol quando você dá um sorriso e canta. (SHARPSTEEN *et al.*, 1937).

A partir da adaptação de Walt Disney da história originalmente escrita pelos irmãos Grimm, várias outras variações de “Branca de Neve” começam a surgir, dessa vez, de outras formas que não somente pela literatura e pelo cinema. A imagem da princesa também ficou bastante explorada graças aos parques temáticos da *Disney*, que comercializam a imagem da princesa e passaram a vendê-la em diversos produtos infantis, como roupas, calçados, materiais escolares, produtos de cabelo, bonecas, entre tantos outros.

Essa intensa propagação da personagem também desperta o interesse e a criatividade de outros escritores, produtores e artistas que procuram diversas maneiras de se engajar no meio. Surgiram, então, várias peças teatrais, musicais, curtas, animações, entre tantos outros.

O motivo que leva a crer que foi a propagação do filme que disseminou a história em si é o fato de que muitas dessas peças, filmes, musicais etc. preservaram pequenos elementos em sua narrativa que foram acrescentados por Disney, e não pelos irmãos Grimm. Pode-se citar, por

exemplo, a exploração da história de “Branca de Neve” como cargo chefe para a série de TV Americana “*Once Upon a Time*”, criada por Adam Horowitz e Edward Kitsis.

A série estreou em 23 de outubro de 2011 e terminou em 18 de maio de 2018, na emissora ABC, na qual o detalhe do caixão de vidro supracitado na citação de Tatar (2002, p. 94) é não só mantido pelos roteiristas da série de TV, como também é de extrema relevância para o desenrolar dos fatos. Assim como a comparação da “mulher-anjo” e “mulher monstro” também é mantida entre as personagens Regina (a Rainha Má) e Mary Margareth (a Branca de Neve), dentre outros detalhes que se encontram bastante enraizados no filme de Walt Disney, mas não tão propagados em versões escritas do conto.

Mais à frente, nesta dissertação, outros elementos que se referem à intertextualidade entre as histórias dos contos de fadas e a série “*Once Upon a Time*” serão mencionados e elencados, a fim de fazer uma ponte sobre como os signos das histórias são transcritos, recontados e até mesmo alterados.

4.2 CINDERELA

Segundo Tatar (2002), poucos contos de fadas gozaram de tão rica sobrevivência literária, cinematográfica e musical quanto “Cinderela” (ou “Cinderella”). O conto possui diversas versões, as mais conhecidas são de Charles Perrault (1697), uma das primeiras elaborações completas da história, e dos irmãos Grimm (1812), com uma versão um tanto quanto mais violenta da mesma história, como destaca Tatar (2002):

Os contos de fadas atribuem alto valor às aparências, e a beleza de Cinderela, bem como seu magnífico traje, a distingue como a mais linda do reino. Através de trabalho árduo e boa aparência, Cinderela ascende na escada social do sucesso. Se, em suas versões mais antigas, a história não captura a dinâmica da corte e do romance no mundo de hoje, ela permanece uma fonte de fascinação em sua documentação de fantasias acerca do amor e do casamento num tempo passado. A versão de Perrault de 1697, em seus *Contos da Mamãe Gansa*, está entre as primeiras elaborações literárias completas da história. Foi seguida pela versão mais violenta registrada em 1812 pelos irmãos Grimm. Estes se deleitam descrevendo o sangue nos sapatos das filhas da madrasta, que tentaram cortar fora pedaços de seus calcanhares para que o sapatinho lhes sirva. A versão alemã também nos dá uma Cinderela menos compassiva, que não perdoa as filhas da madrasta, mas as convida para seu casamento, quando pombos lhes bicam os olhos. (TATAR, 2002, p. 45-46).

O enredo da história de Perrault (1967) traz um fidalgo que tinha uma filha doce, meiga e linda, que, ao longo da história, se casa novamente com uma mulher que já tinha duas filhas, de comportamento um tanto quanto bobo e de aparência não muito estonteante. Após o casamento, a madrasta começa a mostrar seu comportamento mais arisco com relação à menina e deixa-a com as tarefas mais pesadas da casa. Enquanto suas filhas eram mimadas com quartos luxuosos, Cinderela dormia no sótão e, apesar de como era tratada pela madrasta e pelas meias-irmãs, nunca ousara reclamar e era sempre gentil e educada com elas. Depois que terminava todo o trabalho de casa, Cinderela se metia em um canto perto da lareira juntos às cinzas, por isso passaram a chamá-la de “Gata Borralheira” e “Cinderella” (junção de “cinzas” mais “ella”, ou “cinzas de ella”).

Um belo dia o rei deu um baile em seu palácio e as meias-irmãs foram convidadas. Cinderela passou dias ajudando-as a escolher seus vestidos, penteados e sapatos. Quando questionada se gostaria de ir, as meninas fizeram chacota de sua cara. No dia do baile, Cinderela ajudou as irmãs a se vestirem e as viu partir. Soluçando, ela diz que queria muito ir ao baile, e é nesse momento que surge a sua fada madrinha e transforma uma abóbora em carruagem, camundongos em cavalos, lagartixas em lacaios e os trapos que Cinderela vestia em um lindo vestido, e também lhe dá sapatos de vidros. Porém, a fada madrinha a adverte que, à meia-noite, o encanto acabará e tudo voltará a ser como antes.

Cinderela vai ao baile e todos ficam deslumbrados com a beleza e os bons modos da princesa misteriosa. O príncipe, em especial, que se dedicou a admirar a moça a noite inteira, até que um quarto para as doze badaladas soa e Cinderela sai correndo para casa. Quando as irmãs chegam a casa, elas contam à Cinderela tudo sobre a princesa magnífica que havia aparecido no jantar. No outro dia, o rei concede outro baile, e Cinderela volta a pedir ajuda da fada madrinha, que a deixa ainda mais deslumbrante do que no dia anterior.

Novamente, Cinderela foi a sensação da festa e se divertiu tanto que esqueceu de olhar o relógio. Assim que escuta soar a primeira badalada da meia-noite, Cinderela levanta-se e foge, com isso deixa cair seu sapatinho de cristal. O príncipe, que estava ainda mais encantado com a formosura da jovem, apanha o sapato e diz aos guardas do palácio que comecem a procurar em todo o reino pela dama cujos pés coubessem dentro do sapatinho de vidro, pois ele iria casar-se com ela.

Quando os homens do rei chegam à casa das duas donzelas, elas provam os sapatos, e o lacaio acha por bem que a “gata borralheira” deveria prová-lo também. O sapato cabe perfeitamente, que é quando Cinderela tira o outro sapatinho do bolso. Imediatamente, suas meias-irmãs se ajoelham e pedem desculpas pela forma com que vinham tratando-a durante todo aquele tempo. Cinderela as perdoa, poucos dias depois, ela se casa com o príncipe e os dois vivem felizes para sempre.

Todos os contos de Perrault trazem uma moral, a moral desse conto, extraído do livro “Contos de fadas”, com edição, comentários e notas por Tatar (2002), tradução de Maria Luiza X. de A. Borges (2002, p. 59), traz:

É um tesouro para a mulher a formosura,
Que nunca nos fartamos de admirar.
Mas aquele dom que chamamos de doçura
Tem um valor que não se pode estimar.

Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,
Que a educou e instruiu com um zelo tal,
Que um dia, finalmente, ela fez uma rainha.
(Pois também neste conto extraímos uma moral.)

Beldades, ela vale mais do que roupas enfeitadas.
Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha. (TATAR, 2002, p. 59).

Em comparação com a história de Perrault, os irmãos Grimm, em 1812, publicaram uma outra versão do conto em seu livro “*Kinder- und Hausmarchen*”, que inicialmente já apresenta uma característica relevante que diverge da versão de Perrault, pois os irmãos alemães, ao contrário do escritor francês, não se utilizavam da moral ao fim dos contos para fazer que o leitor refletisse sobre os fatos previamente narrados, muito pelo contrário, a temática explorada pelos irmãos Grimm era de narrar o conto da mesma forma que este era contado de maneira oral pelos alemães, com o intuito de preservar a cultura alemã e os traços de oralidade na versão escrita dos contos.

De acordo com uma tradução anônima do livro “*Kinder- und Hausmarchen*”, publicada em 1869, e depois reeditada pela editora americana *Barnes & Noble*, com notas de Elizabeth Dalton em 2003, o conto já se inicia com a mãe da personagem Cinderela enferma e à beira da morte, ao pedir para que a filha a escute, ela aconselha: “Minha querida filha, seja piedosa e

bondosa e o bom Deus te protegerá sempre, e eu estarei sempre olhando por você lá do céu e estarei pensando em você”. Pouco tempo depois do falecimento da primeira esposa, o pai da personagem se casa novamente com uma mulher fisicamente bela, mas de alma traiçoeira e maldosa. Logo após o casamento, as meias-irmãs de Cinderela começam a tratá-la como serviçal da casa, e, à noite, por não ter uma cama para dormir, ela era forçada a dormir perto da lareira, dessa forma, durante a manhã, ela estava sempre coberta de cinzas, o que levou as meias-irmãs a apelidarem a garota de *CINDER-Ella*.

Um dia seu pai precisou viajar e as meias-irmãs de Cinderela pediram para que ele as trouxesse vestidos bonitos, pérolas e pedras preciosas, Cinderela, por sua vez, pediu para que ele trouxesse o primeiro galho de árvore que seus ombros tocassem, e assim seu pai o fez. Quando ele retornou da viagem, tão logo Cinderela correu para o túmulo de sua mãe e plantou o galho que gerou uma linda árvore. Tempos depois o rei anunciou que o palácio real daria uma festa de três dias e que todas as donzelas do reino estavam convidadas para que, assim, ele pudesse escolher a futura esposa de seu filho, o príncipe. Tão logo souberam do convite do rei, as irmãs de Cinderela a cobriram de ordens para lhes ajudar na preparação para o baile. Cinderela, chorando, implora que a madrasta a deixe ir ao baile também, porém, caçoando e apontando seus defeitos e imundice, a resposta foi negativa.

Cinderela, que tinha um relacionamento afetivo com os pássaros e as pombas que frequentavam a árvore perto do túmulo de sua mãe, pede a eles ajuda para conseguir um vestido e um sapato para ir ao baile, rogando que a árvore encantada a ajudasse a realizar seu desejo de ir ao baile. Os pássaros, então, concedem-lhe um vestido de ouro e prata, e, assim, ela vai ao baile sem que sua madrasta e meias-irmãs a reconheçam e dança com o príncipe a noite inteira. Após informar ao príncipe que estava cansada e queria ir para casa, ele se dispõe a acompanhá-la para ver onde ela morava, e, nesse momento, Cinderela corre e se esconde na casa dos pássaros, devolve o vestido para eles e volta a trajar suas roupas imundas. Dessa forma, quando a madrasta e as meias-irmãs retornam para casa, ela não apresenta sinais de que havia estado no baile do rei.

No outro dia, Cinderela volta a pedir, cantando, para que os pássaros a ajudem. Dessa vez, eles lhe dão um vestido ainda mais bonito do que o anterior. Assim que ela chega ao baile, o príncipe já estava à sua espera, eles dançam a noite toda e, novamente, ao fim da noite, Cinderela corre para casa, o príncipe a segue, mas não consegue alcançá-la. No terceiro dia, Cinderela torna a implorar que os pássaros a ajudassem, dessa vez, deram-lhe um vestido ainda mais

deslumbrante e sapatos de ouro. Ela vai ao baile, dança a noite toda com o príncipe sem ser reconhecida pela madrasta e por suas meias-irmãs e, ao fim da noite, escapa novamente do príncipe, porém, agora, deixa cair seu sapato de ouro.

Na manhã seguinte, o príncipe sai a procurar a donzela cujo pé caberia no sapato de ouro. Ao chegar à casa de Cinderela, a madrasta aconselha uma das irmãs a cortar fora as pontas dos dedos para que coubessem no sapatinho. Assim que o sapatinho entrou no pé dela, o príncipe montou no cavalo com sua esposa e foi em direção ao palácio. Ao passar embaixo da árvore encantada, ouviu o canto dos pássaros que dizia: “Volte para trás, tem sangue nos sapatos, o sapato é muito pequeno, a mulher atrás da cela de seu cavalo não é a esposa para você”. O príncipe, ao perceber o sangue, retornou para a casa de Cinderela, a madrasta, no entanto, aconselhou a outra irmã a cortar os calcanhares para que o sapato lhe coubesse. O príncipe, vendo que o sapato cabia, colocou a moça no cavalo e partiu em direção ao castelo. No caminho, ao passar pela árvore encantada, tornou a ouvir a canção dos pássaros, notou, assim, mais uma vez o sangue nos pés da segunda moça. Ao retornar à casa de Cinderela, ele implora ao pai dela que o deixe experimentar o sapato de ouro em sua filha legítima. Vendo que o sapato cabia perfeitamente nos pés de Cinderela, ele a coloca em cima do seu cavalo e a canção que os pássaros cantam agora dizia: “Não volte para trás, não há sangue no sapato, ele cabe perfeitamente, e a garota na cela de seu cavalo é a esposa para você”. O casamento é realizado dias depois, e as irmãs de Cinderela são amaldiçoadas a perder a visão por causa de sua malvadeza. Cinderela e o príncipe vivem longamente, felizes até o fim.

4.2.1 Considerações sobre o conto e suas versões

Segundo Dalton (2003), um elemento bastante presente nos contos narrados pelos irmãos Grimm é a questão da punição aos que não eram bons com castigos deveras sangrentos, e isso se repete no conto de “Cinderela”. Isto é, ao seguir o conselho de sua mãe para que fosse bondosa com as pessoas, ela consegue ajuda dos animais e da árvore encantada quando solicita que realizem o desejo de ajudarem ela a ir ao baile. Já as irmãs, que foram maldosas e destravavam Cinderela, recebem como castigo a perda da visão.

Os contos de Perrault, como de costume, sempre apresentam uma moral ao fim, isso se diverge dos contos dos irmãos Grimm, por exemplo, que, segundo Dalton (2003), não

apresentavam moral, apenas a história puramente crua como era contada e passada de geração para geração. Inclusive, por esse motivo, fez-se necessária a alteração desse conto diversas vezes, para que ficasse mais acessível às crianças, já que como supracitado por Tatar (2002), a primeira versão do conto era bastante “violenta”.

Outro aspecto de relevância é o citado por Dalton (2003):

O padrão da história de Cinderella é talvez o mais conhecido ao redor do mundo: a transformação de uma garota pobre e insignificante em uma garota bela é o tema de várias novelas, peças teatrais e filmes. Está presente em *Persuasão* de Jane Austen (1818), por exemplo, Anne Elliot é tratada como uma serva por suas odiosas irmãs, e ainda assim ela consegue o amor do Capitão Wentworth. Isabel Archer, em *Retrato de uma Senhora* de Henry James (1881), até tem uma fada madrinha- como a Cinderela de Charles Perrault tem, ainda que a dos irmãos Grimm não tenha - um homem que lhe deixa uma fortuna, permitindo-lhe, ironicamente, escolher o mais pobre, mas o pior de seus três pretendentes canônicos. Essa figura do misterioso benfeitor, como o anão em “*The Singing Bone*”, é recorrente nos contos, e também nos romances, especialmente os de Dickens- Magwitch em “*Great Expectations*” (1860-1861), por exemplo. (DALTON, 2003, p.VXI-V XII)¹.

Essa comparação feita por Dalton (2003) sobre a semelhança entre as histórias de “Cinderela” e o livro “*Persuasão*”, de Jane Austen, pode ser notada em diversas outras histórias em que elementos como a forma como a personagem principal é tratada por suas meias-irmãs insiste em aparecer. Vale destacar, também, que, segundo Tatar (2002), a Cinderela que se tem conhecimento é retratada em várias culturas e séculos de maneiras semelhantes e ao mesmo tempo distintas e sempre com nomes divergentes:

A primeira Cinderela que conhecemos chama-se Yeh-Hsien, e sua história foi registrada por Tuan Ch’engshih por volta de 850 d.C. Yeh-Hsien usa um vestido feito de plumas de martim-pescador e minúsculos sapatos de ouro. Ela triunfa sobre sua madrasta e a filha desta, que são mortas a pedradas. Como as Cinderelas ocidentais, Yeh-Hsien é uma criatura humilde, que faz os serviços domésticos e sofre tratamento humilhante nas mãos da madrasta e da filha desta. Sua salvação aparece na forma de um peixe de três metros de comprimento que a cumula de ouro, pérolas, vestidos e comida. As Cinderelas que seguem nas pegadas de Yeh-Hsien encontram sua salvação na forma de doadores mágicos. Na “*Aschenputtel*” dos Grimm, uma árvore derrama sobre Cinderela uma profusão de presentes; na “*Cendrillon*” de Perrault, uma fada madrinha lhe proporciona uma carruagem, laçaios e lindas roupas; na escocesa “*Rashin Coatie*”, um bezerrinho vermelho gera um vestido. (TATAR, 2002, p. 44-45).

Para Bettelheim (2016, p.330), “‘Cinderella’, tal como conhecemos, é vivenciada como uma história a respeito das agonias e esperanças que formam o conteúdo essencial da rivalidade

¹ Introdução – tradução por Débora DAHL, 2021.

fraterna” Dessa forma, pode-se inferir que o autor acredita que a personagem de Cinderela, assim como tantas outras personagens, conecta-se com o público de maneira especial, pois as pessoas conseguem relacionar os problemas vividos na trama com seus próprios problemas. O autor também afirma que “nenhum outro conto de fadas transmite tão bem quanto às histórias de ‘Cinderela’ as experiências interiores da criança pequena às voltas com a rivalidade fraterna.”

O conto de fadas substitui as relações entre irmãos por relações entre meio-irmãos adotivos, talvez um expediente para explicar e tornar aceitável uma animosidade que gostaríamos que não existisse entre irmãos verdadeiros. Embora a rivalidade fraterna seja universal e ‘natural’, no sentido de que ela é a consequência negativa de ser um irmão, essa mesma relação também gera em grau idêntico sentimentos positivos entre irmãos, enfatizados em contos como ‘irmão e irma’. (BETTELHEIM, 2016, p. 330).

Sobre as várias formas de propagação da história, e mais especificamente sobre as versões cinematográficas e mais propagadas da história de Cinderela, Tatar (2002) também se posiciona:

Yeh-Hsien, Cendrillon, Cinderella, Ashenputtel, Rashin Coatie, Mossy Coat, Kattie Woodencloack, Cenerentola: estas são apenas algumas das primas folclóricas de Cinderela [ou Gata Borralheira]. Se ela foi reinventada por praticamente todas as culturas conhecidas, também sua história tem sido perpetuamente reescrita. *Uma secretária de futuro*, com Melanie Griffith, *Uma Linda Mulher*, com Julia Roberts, e *Para sempre Cinderela*, com Drew Barrymore: esses filmes são a prova extraordinária de que continuamos a reciclar a história para controlar nossas angústias e conflitos culturais ligados a corte e ao casamento. Poucos contos de fadas gozaram de tão rica sobrevivência literária, cinematográfica e musical quanto *Cinderela*. (TATAR, 2002, p. 44).

4.2.2 Questões de adaptação filmica, roteiro e tradução

Conforme o conceito de adaptação de Plaza (2003), uma adaptação consiste em reescrever um texto, ou seja, transformar uma forma de expressar o pensamento de uma nova maneira. Isto é, adaptar seria recontar uma mesma história de outra maneira, e é exatamente o que os estúdios *Walt Disney* se propuseram a fazer ao adaptar para versões de longa-metragem cinematográficas os contos de fadas já extremamente propagados e conhecidos.

Após o sucesso adquirido com o filme da “Branca de Neve e os Sete Anões”, em 1937, a segunda princesa a ser representada pela companhia *Disney* foi Cinderela, cuja primeira versão longa-metragem animada representada pela *Walt Disney Studios* foi lançada em 1950. A

Cinderela da *Disney* foi baseada na protagonista da versão francesa do conto de Charles Perrault (1634) em “*Histoires ou Contes du Temps Passé*”.

Cinderela foi o décimo terceiro longa-metragem produzido pela *Disney* e é a segunda princesa de maior evidência depois de Branca de Neve. O sucesso da adaptação longa-metragem animada “Cinderela” foi tão grande que a *Disney* explorou a história diversas vezes em outras ocasiões. Inclusive, um dos símbolos da empresa mais conhecidos é o castelo da Cinderela, que fica no parque temático *Magic Kingdom* dentro do complexo *Disney World*, em Orlando, Flórida.

Figura 15 – Foto da estátua de Walt Disney segurando a mão de *Mickey Mouse* em frente ao castelo da Cinderela no parque temático *Magic Kingdom*, em Orlando, Flórida



Fonte: Google imagens, Magic Kingdom, em Orlando, Flórida.

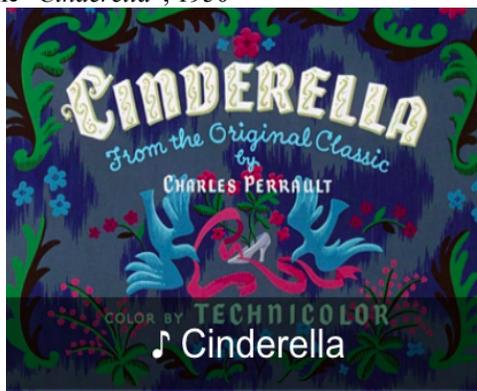
Como já discutido anteriormente nesta dissertação, a figura de *Mickey Mouse* ainda é amplamente associada ao trabalho de Walt Disney, assim como o castelo da Cinderela que também é um dos símbolos mais marcantes associados à companhia.

O filme “Cinderela” (1950) foi dirigido por Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson, com produção de Walt Disney e roteiro de Ken Anderson, Perce Pearce, Homer Brightman, Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner, Harry Reeves, Joe Rinaldi e Ted Sears. O sucesso do filme foi tamanho que a *Disney* lançou versões mais atualizadas do filme recentemente. Dentre essas versões estão: “*Cinderella II: Dreams Come True*” (2002); “*Cinderella III: A Twist in Time*” (2007) e uma versão em *live-action* da animação (2015).

Conforme discutido na seção 3.3.1 e ao longo desta dissertação, a companhia *Disney* segue seu padrão de não apontar o nome dos tradutores responsáveis pela tradução do francês para o inglês do texto original de Charles Perrault. Disney se contenta apenas em listar o nome

dos envolvidos no processo de roteirização e de adaptação do filme, sem dar crédito à tradução, mas sempre enfatiza os nomes envolvidos com o processo de adaptação filmica.

Figura 16 – Créditos iniciais do filme “Cinderella”, 1950



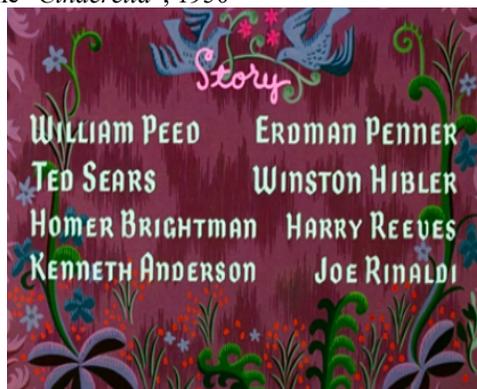
Fonte: Filme “Cinderella”, 1950

Figura 17 – Créditos iniciais do filme “Cinderella”, 1950



Fonte: Filme “Cinderella”, 1950

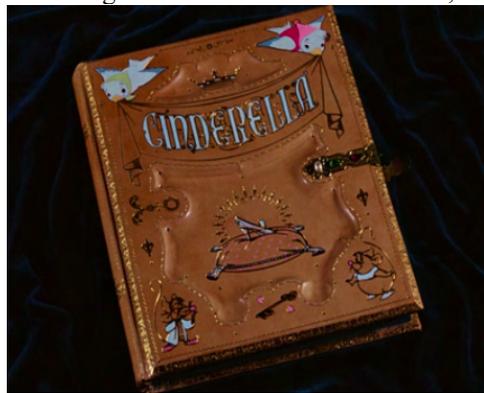
Figura 18 – Créditos iniciais do filme “Cinderella”, 1950



Fonte: Filme “Cinderella”, 1950

Assim como na adaptação fílmica de “Branca de Neve e os Sete Anões”, o elemento do livro fechado, com o título da história, que se abre ao começar o filme, é mantido na primeira adaptação de longa-metragem animado da história de Cinderela também. Fator extremamente importante que faz a ponte semiótica e visual entre a história da Cinderela narrada por Charles Perrault e a história que terá início com a abertura simbólica do livro antigo de contos de fadas que aparece como primeira cena do filme.

Figura 19 – Primeira cena da adaptação cinematográfica animada de “Cinderella”, 1950



Fonte: Filme “Cinderella”, 1950

O roteiro do primeiro filme de “Cinderela” manteve vários dos elementos escritos por Perrault em sua história, salvo que, no longa-metragem da *Disney*, a madrasta descobre que Cinderela era a princesa que havia perdido o sapatinho de vidro e faz de tudo para que os mensageiros do rei não a encontrem.

Outro elemento que foi preservado no filme, mas modificado de forma adaptativa, foi a questão do nome “gata borralheira”, que, apesar de não ter sido colocado na adaptação fílmica da mesma maneira em que aparece na história original, isto é, para se referir à personagem principal, ele se encontra no filme por meio do animal de estimação da madrasta: um gato preto chamado Lúçifer.

Figura 20 – Foto do gato da madrasta no filme “*Cinderella*” (1950)



Fonte: Filme “*Cinderella*”, 1950

O nome Lúçifer (do latim, *Lux-ferus*, portador de luz) passou a ter uma conotação mais pesada no senso comum, visto que, de acordo com a religião católica, ele seria um anjo que caiu do céu e perdeu seu brilho, sua luz e sua angelicalidade, com isso passou a ser reconhecido como o nome próprio do Diabo ou Satã.

No filme, o gato da madrasta, além de ser perverso e ranzinza, ainda recebe o nome de Lúçifer, o que faz referência ao Diabo. Fora isso, há, também, a questão de ele ser um gato preto, pois, de acordo com certos culturalismos, encontrar um gato todo preto significaria azar ou má sorte.

Nesse sentido, a representação de tantos signos em um só personagem remete não só às teorias semióticas como também à intertextualidade presente no contexto, sendo que a intertextualidade seria uma forma de um texto se relacionar com outros textos. (BELL, 1991, p. 167, 170-171), torna-se, desse modo, uma espécie de intertexto em que outros textos estão presentes naquele mesmo texto.

O resultado disso é a composição de uma obra que deixa de ser única e nem pertencente a um só autor. Essas obras passam, então, a “sempre depender da existência anterior de outros textos para que possam ser complementadas”. (HATIM; MASON, 1990, p. 125).

Assim, o texto original de Charles Perrault entra em contato com outras teorias literárias por meio da adaptação da *Disney*, que mescla a história de Perrault com uma história bíblica e também com uma crença popular.

Vale ressaltar, também, que a linguagem semiótica da cultura consiste em qualquer sistema de signos que possa servir de veículo para a comunicação, bem como para a produção de cultura em seu sentido mais amplo. (MACHADO, 2007, p. 28).

Outro elemento que merece destaque na semiótica cultural seria a concepção de cultura como um “conjunto de informações não hereditárias, que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem”. (SCHNAIDERMAN, 2010, p. 31). Assim, infere-se que a cultura é entendida como um texto de ampla complexidade, isto é, ela é definida também como o espaço semiótico em constante mutação dos signos culturais que interagem entre si por meio da linguagem, e essa mistura de signos pode, por vezes, criar outros signos.

Também nesse sentido entra a análise do roteiro do segundo filme da Cinderela, “*Cinderella II: Dreams come true*”, lançado em 2002, e que foge quase que completamente da história original dos contos de fadas. Isso porque mantém os personagens, os elementos mágicos, como a fada madrinha, porém, o enredo da história trata de como está a vida da Cinderela depois de casada como o príncipe e vivendo no castelo. Isto é, a *Disney* criou outra atmosfera para, a partir da adaptação cinematográfica do conto de Charles Perrault, criar outros “finais” para os personagens da história.

Além disso, outro elemento presente no filme é a contação de histórias, visto que o enredo se baseia em um contexto em que os ratos amigos de Cinderela estão confeccionando um livro de memórias para ela, assim, juntamente com a confecção do livro, eles vão recontando algumas pequenas histórias de como se deu a vida da princesa no castelo após o casamento com o príncipe.

Dessa forma, tem-se um signo já perpetuado pela obra de Charles Perrault, outro signo perpetuado pela primeira adaptação Disney da história e, agora, o signo se modifica de acordo com a contação de histórias que a *Disney* deseja lançar, criando para os personagens já conhecidos outros enredos e caminhos a serem seguidos.

Já o terceiro filme, “*Cinderella III: A Twist In Time*”, teve seu lançamento em 2007, e apresenta uma representação gráfica muito mais elaborada do que os dois primeiros filmes, no entanto, os desenhos das feições das personagens continuam extremamente fiéis à primeira representação da adaptação em 1950.

O roteiro do filme começa com Cinderela recapitulando sua história em poucos minutos e, logo em seguida, começam as comemorações do primeiro ano de casados. E Anastasia, filha da

madrasta de Cinderela, consegue roubar a varinha de condão da fada madrinha, o que dá poder para que a madrasta lance um feitiço que modifica completamente a história, reverta todos os acontecimentos e faça que o sapato de cristal sirva em Anastasia. Depois de uma longa confusão nos fatos ocorridos na história, as personagens do príncipe e da Cinderela conseguem reverter a história e viver o tão esperado “felizes para sempre”.

Em contraste, no roteiro do filme não animado, também intitulado “Cinderela”, lançado pela companhia *Disney* em 2015, retrata a história original da personagem Cinderela, e, apesar de ser baseado no conto de Charles Perrault, como indicam os créditos ao final do filme, apresenta diversos elementos contidos na versão do conto escrita pelos irmãos Grimm, bem como contém detalhes como a fala da mãe de Cinderela em seu leito de morte “seja corajosa e gentil”, que tem grande efeito na vida da personagem.

Na história narrada pelos irmãos Grimm, o pai ainda está presente na vida de Cinderela quando as irmãs começam a caçar dela e a tratá-la como serviçal. Já no filme, isso só acontece após a morte do pai. Dentro desse mesmo aspecto, o filme da adaptação não animada da *Disney* lida bastante com o aspecto de morte dos personagens, quando Cinderela perde primeiro a mãe e, anos depois, quando já adulta, ela vem a perder o pai, que teria se casado com uma viúva que também vivia seu luto. Todo esse aspecto de luto pós-morte foi praticamente apagado da adaptação filmica de 1950, na qual Cinderela já começa a história órfã de mãe e seu pai falece durante a sua infância. Quando a personagem aparece mais adulta ela já está órfã de pai e de mãe.

Também no filme *live-action*, o príncipe pede ao rei que convide todas as donzelas do reino para o baile, visto que ele já havia encontrado com Cinderela quando ela andava a cavalo no mesmo local em que ele caçava um cervo, por ser defensora dos animais, elemento que persiste tanto na história dos Grimm quanto nos filmes da *Disney*.

Vale ressaltar que detalhes contidos na obra original dos irmãos Grimm, como o pedido da personagem para que o pai traga o primeiro galho de árvore que toque seu ombro durante a viagem também são consolidados no filme, apesar de ela não plantar o galho perto do túmulo de sua mãe. Também no conto dá-se a entender que a figura mágica que a ajuda são os pássaros do céu e a árvore encantada que ela plantou, já no filme, a protagonista é amiga dos animais, porém quem a ajuda durante sua transformação é sua fada madrinha mágica. No filme, só acontece um baile e o príncipe precisa procurar por ela dentre todas as outras donzelas do reino, já no conto

dos Grimm, ele sabia que acharia a donzela perto de sua casa, pois todas as vezes que a seguia ela desaparecia por ali.

Outro elemento de extrema importância é que o filme se propõe a trazer “vida humana” para os efeitos mágicos que a história do primeiro filme continha. Isto é, quando a fada madrinha lança seus feitiços, as luzes e as composições cinematográficas auxiliam para que a cena pareça realmente um passe de mágica.

Um componente de extrema relevância para a análise de como a *Disney* traça seus mecanismos de adaptação e de tradução pode ser notado também nesse filme, quando, a partir dos anos 2000, a empresa passa a se importar em dar vida aos personagens com vozes de atores e atrizes já renomados no meio artístico hollywoodiano. Logo, passou a ser uma preocupação da empresa, e até mesmo uma estratégia de *marketing*, utilizar-se de grandes nomes do cinema para completar as adaptações filmicas de suas histórias e agregar ainda mais valor as personagens.

Segundo Hutcheon (2006), a teoria da adaptação visa considerar essa popularidade da história a ser adaptada:

Uma Teoria da Adaptação é uma tentativa de considerar não apenas essa contínua popularidade, mas também a constante depreciação crítica do fenômeno geral da adaptação - em todas as suas várias encarnações midiáticas. Seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o “original”. (HUTCHEON, 2006, p.11).

Para Hutcheon (2006, p. 25), o fator financeiro precisa ser atrelado à escolha do que adaptar, como adaptar, para que adaptar: “como sugere a retórica comercial de Ellis, a adaptação também exerce um óbvio apelo financeiro. Não é apenas em tempos de retração econômica que os adaptadores se voltam para apostas seguras”.

Na adaptação filmica de 2015, por exemplo, a personagem de Cinderela é vivida pela atriz Lily James, a personagem da madrasta, por Cate Blanchett, e da fada madrinha, por Helena Bonham Carter, grandes nomes do cinema na atualidade, além de serem figuras femininas extremamente relevantes para que a história fugisse do padrão extremamente romantizado dos contos de fadas em que a princesa se apaixona pelo príncipe apenas com uma troca de olhares. No filme, no entanto, teve-se o cuidado com o roteiro de mostrar que, na verdade, eles têm uma conexão mágica, e não apenas algo tão simples como um olhar.

Outro fato marcante é que, em todas as representações da *Disney*, sejam elas animadas, sejam não, os elementos mais ariscos e sangrentos das histórias originais são apagados, isto é, enquanto na história dos irmãos Grimm o pai continua presente na vida da menina e não se importa com as atrocidades que a madrasta e suas filhas fazem com ela, no filme, ele morre, o que a torna órfã e explica o fato de depender da madrasta para morar e comer. Também, no conto original, na parte em que o príncipe experimenta calçar o sapato nas meias-irmãs de Cinderela, elas cortam os pés para tentar enganá-lo, no filme, não há esse detalhe, apesar de haver certa exagero na cena em que a irmã tenta calçar o sapato, não existe nenhum indicativo de que ela tenha cortado parte dos pés para isso.

O conto de Cinderela é sem sombra de dúvidas um dos mais propagados atualmente. Nota-se, também, uma numerosa infinidade de títulos de narrativas cinematográficas não pertencentes a *Disney Company* e que obtiveram sucesso, pode-se citar, por exemplo, a representação da história na série de TV americana “*Once Upon a Time*”, que será detalhada mais à frente nesta dissertação.

4.3 A PRINCESA E O SAPO (O REI SAPO)

Apesar de não fazer parte da lista dos mais propagados contos de fadas, “A Princesa e o Sapo” ganhou bastante evidência ao longo dos últimos anos e parte disso é devido à grande aceitação do público para com a versão longa-metragem animado e musical produzido pela empresa *Disney*.

O conto, segundo Dalton (2003), é o primeiro conto de fadas encontrado no livro de tradução anônima de alemão para inglês da obra “*Kinder- Und Hausmärchen*”, publicado em 1812, na Alemanha, pelos irmãos Grimm. Originalmente intitulado “*The frog prince*”, “o Rei Sapo” em português, ele também aparece em algumas versões como “Henrique de Ferro”, como destaca Tatar (2013).

O enredo da história original publicada pelos irmãos Grimm (1812) traz um rei cujas filhas eram todas belas, porém a mais nova era tão bonita que até o sol ficava maravilhado quando seu rosto brilhava. Quando fazia muito calor, a princesa ia para a mata e ficava ao lado de uma fonte de água fresca jogando sua bola de ouro, seu brinquedo preferido. Um dia, ao jogar a bola de ouro para cima, o objeto caiu na água e a princesa pôs-se a chorar compulsivamente. Até

que apareceu um sapo espantado com tanto choro e perguntou como poderia ajudar a princesa, ela disse que queria que ele resgatasse sua bola. O sapo lhe diz que, se ele conseguisse de fato recuperar a bola de ouro, a princesa teria que gostar dele, deixá-lo ficar ao seu lado, brincar com ele, ficar ao seu lado na mesa de jantar, deixá-lo comer em seu prato e copos de ouro e dormir em sua cama.

Sem pestanejar, a princesa aceita as condições do sapo, mas pensa consigo mesma que de forma alguma cumpriria com suas promessas. O sapo mergulha na água e tempos depois surge com a bola de ouro. A princesa fica eufórica, pega o brinquedo e sai correndo de volta para o palácio. No dia seguinte, quando estavam o rei e suas filhas à mesa, ouviu-se alguém batendo à porta e chamando pela princesa caçula. O rei a questiona sobre o acontecimento e ela conta que fez uma promessa ao sapo, mas que não cumpriu com sua palavra. O rei, então, diz que, se a princesa fez uma promessa, ela deve honrar com os compromissos de sua palavra e força a princesa a deixar o sapo entrar e sentar-se à mesa com eles.

Ao terminar o jantar, o sapo pede que a princesa o leve para sua cama, pois se encontra cansado, a princesa, por sua vez, repugnada com tudo que estava acontecendo, põe-se a chorar e o rei intervém dizendo que ela não deve desdenhar alguém que a ajudou quando estava em dificuldade. A princesa, então, leva o sapo para seus aposentos e, quando ele pede para que ela o erga para colocá-lo em sua cama, ela o joga contra a parede e grita “descanse agora, sapo asqueroso”. Porém, ao cair no chão, o sapo não tem mais forma de sapo, e sim de um belíssimo príncipe de olhos estonteantes. Por ordens do rei, o príncipe se torna o querido companheiro e marido da princesa, e ele conta a ela como uma bruxa má o enfeitiçou e somente a princesa poderia quebrar aquele feitiço. Na manhã seguinte, os dois partem para o reino dele em sua carruagem puxada por oito cavalos brancos. Atrás da carruagem, vinha o Fiel Henrique, o servo do jovem rei que ficará tão entristecido com a transformação do seu senhor em sapo que colocará três arcos em volta de seu coração para impedir que ele arrebentasse de dor e sofrimento. Depois de percorrerem uma boa distância, ouviu-se um estalo vindo da parte de trás da carruagem, o príncipe indagou Henrique se a carruagem estava desabando, e o Fiel respondeu que eram os arcos em seu peito arrebentando. Por outras duas vezes, pode-se ouvir o mesmo barulho, mas o Fiel Henrique era só felicidade, pois seu senhor fora libertado.

4.3.1 Considerações sobre o conto e suas versões

Esse conto, assim como tantos outros, sofreu inúmeras variações. Segundo Tatar (2013), em algumas versões, por exemplo, a princesa quebra o encanto apenas ao beijar o príncipe; em outras, a figura do Fiel Henrique não é preservada e ignora completamente o sentido de lealdade do fiel escudeiro do príncipe; também há relatos de versões em que a figura do rei não chega a aparecer em momento algum, deixando a moral da história por conta da própria consciência da princesa.

Esta história, a primeira dos *Contos da Infância e do lar*, exibe claras semelhanças com *A Bela e a Fera*. Assim como Bela, a princesa é obrigada a aceitar um pretendente animal, mas sente uma invencível repulsa pelo sapo, que a ajudará a sair de um apuro quando ela precisar. Apesar das advertências do pai para que aceitasse o animal como se “companheiro” (“Se fez uma promessa, tem que cumpri-la”, “Não deveria desdenhar de alguém que a ajudou quando estava em dificuldade”), a princesa torce o nariz a ideia de partilhar sua cama com um sapo. Num acesso de fúria atirou-o contra a parede: “Descanse agora sapo asqueroso”. (TATAR, 2013, p. 130).

Em uma análise mais aprofundada dos fatos explícitos na obra, Tatar (2013) destaca, por meio de alguns exemplos, sobre como essa obra é recebida pelos críticos:

Bruno Bettelheim viu em *O Rei Sapo* uma versão condensada do processo de amadurecimento, com a princesa avançando entre o princípio do prazer (representado pelo seu brincar) e os diamantes do superego (representados pelas ordens do pai). Sua interpretação ajuda a compreender por que o conto tem uma combinação tão poderosa de elementos eróticos e didáticos. No final a princesa, em vez de superar sua aversão em beijar o sapo (como em algumas versões disseminadas nos Estados Unidos), faz para valer seus direitos e expressa seus verdadeiros sentimentos. “Para ser capaz de amar, uma pessoa, tem primeiro de se tornar capaz de sentir; mesmo que os sentimentos sejam negativos, isso é melhor que nenhum sentimento”. (TATAR, 2013, p. 130-131).

É inevitável a comparação entre esse conto e outros contos semelhantes, por exemplo, o conto da “Branca de Neve”, em que o feitiço lançado sobre a princesa é quebrado com um beijo, como em algumas versões do conto “O Rei Sapo”. Outras comparações também são possíveis, como para Tatar (2013):

Em vez de mostrar como a compaixão e a subordinação conduzem ao verdadeiro amor, como em *a Bela e a Fera*, *O Rei Sapo* reconhece um ato de rebeldia como expressão de sentimento genuíno. A princesa pode ter deixado de cumprir uma promessa, mas foi capaz de impor limites a seu importuno pretendente, e isso, acima de tudo, salva-o do feitiço. (TATAR, 2013, p. 131).

Segundo Hutcheon (2006), as adaptações surgem como necessidade de atualizar a versão mais antiga da história de partida a ser adaptada pela história de chegada:

A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar - ou, mais precisamente, de partilhar - diversas histórias.” (HUTCHEON, 2006, p. 24).

Dessa forma, é possível inferir que, a partir desse desejo de partilhar diversas histórias entre originais e adaptações, surgem adaptações e releituras ainda mais ousadas de clássicos da literatura, como “A Princesa e o Sapo”.

Nas próximas páginas, serão expostos alguns dos elementos que precisaram ser modificados para que o conto fosse adaptado para a versão longa-metragem animada na *Disney*.

4.3.2 Questões de adaptação fílmica, roteiro e tradução

O longa-metragem animado “*The Princess and the Frog*”, produzido pelo *Walt Disney Animation Studios*, teve seu lançamento em 2009, baseado na versão dos irmãos Grimm do conto “O Rei Sapo”, com direção de Ron Clements e John Musker, produção de Peter Del Vecho e John Lasseter, roteiro de Ron Clements, John Musker e Ron Edwards e história de Ron Clements, John Musker, Greg Erb, Jason Oremland e Don Hall.

A essa altura já se pode esperar que a *Disney* siga com sua tradição de manter escondidos os nomes dos tradutores envolvidos no processo de tradução e destaque somente os adaptadores. Porém, algo ainda mais interessante começa a surgir com a animação de “*The Princess and the Frog*”: em vez de fazer referência ao fato de o filme ter sido adaptado de um conto de fadas antigo dos irmãos Grimm, Perrault, ou outro, agora esse elemento aparece apenas nos créditos finais, quase que sem importância alguma. Isso pode dar a entender que, apesar da intertextualidade enorme entre os contos e os filmes e que apesar de a inspiração para a adaptação ter surgido dos contos, a *Disney* começa a se distanciar disso e visa criar seu próprio material.

Segundo a própria plataforma de *streaming* da *Disney*, *Disney Plus*, apresenta para os telespectadores a introdução da adaptação fílmica do conto “A Princesa e o Sapo”:

Um toque moderno em um conto clássico, Walt Disney Animation Studios apresenta uma linda garota chamada Tiana, que sonha em ter seu próprio restaurante. Quando ela conhece um príncipe sapo que deseja desesperadamente ser humano de novo, um beijo fatídico leva os dois a uma aventura hilária pelos igarapés místicos da Louisiana... com o mago vodu Dr. Facilier em sua perseguição. (MUSKER *et. al.*, 2009).

O elemento visual do livro de histórias infantis se abrindo é mantido no longa-metragem, porém aparece de maneira diferente dos filmes mais antigos. Em vez de ser a cena de abertura do filme, ele aparece quando a mãe da personagem principal, Tiana, está lendo a história original da “A Princesa e o Sapo para ela e sua amiga Charlotte, enquanto as duas brincam de faz-de-conta que são princesas.

Figura 21 – Cena da adaptação cinematográfica animada de “*The Princess and The Frog*”, 2009



Fonte: Filme “*The Princess and The Frog*”, 2009

O filme, assim como a adaptação filmica não animada de “Cinderela” (2015), apresenta nomes renomados do mundo do cinema, musical e até mesmo celebridades como dubladores dos personagens animados da adaptação. Nomes, como Anika Noni Rose, Oprah Winfrey, Keith David, Jenifer Lewis, John Goodman, Bruno Campos, Terrence Howard e Tyra Banks, são elencados para dar voz às personagens, na tentativa de monetizar ainda mais a versão filmica do conto de fadas, como já discutido nesta dissertação no capítulo 4.2.2.

O enredo da adaptação cinematográfica varia um pouco da história original dos irmãos Grimm e traz temáticas sociais antes não associadas à história para fins de engajamento na atualidade, assim como o mecanismo de tradução e adaptação da *Disney* se propõe a fazer.

Um tema bastante explorado no filme, claro, de maneira sutil, já que o público-alvo é um público mais infantilizado, é o racismo, que se apresenta em diversos pontos da história, por

exemplo: a personagem principal, Tiana, não é uma princesa e é uma moça de cor preta, simples, que vive na cidade de *New Orleans*, nos Estados Unidos, e tem o sonho de um dia poder ser dona do próprio restaurante, inspirada pelo pai, James, que vem a falecer logo no início da trama. Para que esse sonho se realize, Tiana trabalha arduamente junto com sua mãe, que costura para famílias ricas, como a da mimada Charlotte.

Figura 22 – Cena da adaptação cinematográfica animada de “*The Princess and The Frog*”, 2009



Fonte: Filme “*The Princess and The Frog*”, 2009

Com a vinda do príncipe Naveen de Maldonia para a cidade do *jazz*, Charlotte vê nele a oportunidade de se casar e se tornar uma princesa de verdade, porém ela não sabe que o jovem príncipe foi recentemente deserddado pelos pais por causa de sua vida boêmia e está à procura de uma jovem rica que possa sustentá-lo. Diante disso, o bruxo Dr. Facilier, em acordo com o servo do príncipe, lança um feitiço que aprisiona o príncipe no corpo de um sapo e coloca o mordomo no corpo do príncipe, feitiço esse que poderia ser quebrado apenas com o beijo de uma princesa.

Durante uma festa oferecida pelo pai de Charlotte para o príncipe, Tiana, que estaria encarregada da comida, veste-se de princesa, e ao encontrar com o príncipe transfigurado em sapo, dispõe-se a ajudá-lo a quebrar o feitiço dando-lhe um beijo, porém, por não ser princesa, ela também se transforma em sapo e os dois começam, então, uma aventura para tentar quebrar o feitiço.

Essa reviravolta na história só é possível, pois, na trama a heroína da história, na adaptação filmica, não é uma princesa, e sim uma pessoa de origens simples, assim, quando o príncipe a beija, por não ser uma princesa, ela não consegue quebrar o feitiço, mas como a *Disney* não deixa faltar o elemento do “Felizes para Sempre”, ao final do filme, Tiana conquista seus

sonhos de abrir seu restaurante, casa-se com o príncipe Naveen e os dois vivem felizes para sempre no bar/restaurante que ela possui e onde ele toca suas músicas de *jazz* livremente, e pode, assim, continuar em sua vida boêmia.

Figura 23 – Tiana e o príncipe Naveen como sapos, cena da adaptação cinematográfica animada de “*The Princess and The Frog*”, 2009



Fonte: Filme “*The Princess and The Frog*”, 2009

Em comparação com os filmes “*Snow White and the Seven Dwarfs*” e “*Cinderella*”, a adaptação filmica começa a trazer um perfil um pouco mais semelhante com o de um anti-herói para o príncipe. Isto é, a própria *Disney* começa a retratar-se pelas versões romantizadas do passado e coloca as princesas em situação de evidência, como donas do seu próprio destino. Os príncipes aparecem, por várias vezes, assim como Naveen, como meninos-homens que não querem responsabilidades, ou que tentam ganhar de forma fácil, entre outros, e, muitas vezes, eles são os personagens a serem salvos pelas princesas. O romance entre os dois, por sua vez, começa a ser retratado mais como algo a ser construído ao longo do filme do que como “amor à primeira vista”, como foram retratados nos dois primeiros filmes analisados nesta dissertação.

De acordo com Hutcheon (2006, p. 54), “os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos.” Isto é, quando se trata de adaptação, principalmente a adaptação cinematográfica, o texto original se solubiliza na criação do roteiro para que questões políticas, sociais, de raça, cor, poder aquisitivo, entre outros, possam se engajar nos contextos sociais que se fazem necessários à época.

Segundo Hutcheon (2006),

[...] a adaptação, tal como a evolução, é um fenômeno transgeracional. Algumas histórias obviamente têm mais “estabilidade e penetração no meio cultural”, como Dawkins (1976/1989, p. 193) diria. As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação - por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem. (HUTCHEON, 2006, p. 59).

Para ela, a adaptação se faz necessária de acordo com seu espaço no tempo e na história, obviamente considerando aspectos socioeconômicos, de acessibilidade e de inclusão, por exemplo.

Da mesma forma que a adaptação se faz essencial e se molda ao meio em que deseja pertencer, a tradução semiótica se envolve com o significado dos elementos transcritos no signo a serem reutilizados no contexto em que eles são indispensáveis.

Por esse viés, pode-se destacar o conceito de “ética transcultural da mediação”, sugerido por Gutiérrez (1998), que condiz com a busca à reflexão da complexidade existente nas culturas, bem como permite que se considerem a diversidade de elementos culturais, os quais, de forma direta ou indireta, estão atribuídos em processos de representação de conhecimento.

Esse conceito está amplamente atrelado a outro conceito proposto por Gutiérrez (1998) do que seria a “epistemografia interativa”, que consiste em uma proposta de abordagem crítica em que se opõe à epistemografia em seu caráter tradicional, a qual destaca o conhecimento em um plano ordenado e elitista como entendido por ele. (GUTIÉRREZ, 1998, 2002, 2004, 2005, 2006).

Assim, pode-se afirmar que a epistemografia interativa visa à consideração e à interação entre os elementos éticos, culturais e políticos que compõem o conhecimento da sua organização.

O organizador do conhecimento tão pouco escapa de mecanismos estéticos, emotivos, passionais e cognitivos que se impõem sobre sua formação técnica, habitualmente isenta da capacitação metacognitiva, e se superpõem sobre boa parte de suas práticas. (GUTIÉRREZ, 2004, p. 51).

Nesse sentido, outro aspecto que merece relevância e que marca uma nova era no universo de tradução e adaptação *Disney* é o fato de que a empresa passa a dar nome às localidades onde o filme se passa, ou seja, a tentativa de adaptar histórias europeias mantendo elementos clássicos europeus em suas roteirizações é deixada de lado.

A *Disney Company* passa a utilizar-se de elementos cada vez mais americanizados em suas representações filmicas, ao nomear cidades e até mesmo ruas que serão representadas. Esse elemento permanece, também, caso a história não se passe nos Estados Unidos, como é o caso, a título de exemplificação, da adaptação filmica animada de “Mulan” (1998), a qual se desenrola na China, ou com uma lenda da Nova Zelândia em “Moana” (2017), a princesa e heroína da aldeia de Motonui.

Ao mesmo tempo que a companhia se dispõe a deixar bem claro em seus roteiros o lugar onde a história se passa, isso não é, curiosamente, um fator de negatificação para que não possa ser compreendido por outras culturas e outros países, muito pelo contrário, visto que o roteiro passa a conter elementos explicativos dos porquês de cada personagem ser e agir da forma que é retratada na história.

Por exemplo, se uma criança brasileira assiste à versão filmica de “*The Princess and The Frog*”, apesar de não conseguir relacionar em totalidade seu cotidiano e sua construção de signos exatamente da mesma forma que uma criança americana o faz, a criança brasileira não ficará de todo perdida, pois é capaz de decodificar signos universais inseridos na história.

Por se passar em *New Orleans*, conhecida como a cidade do *jazz*, o filme possui muita música e várias cenas musicais, o que a essa altura já se caracterizou como um estilo *Disney* de representar os clássicos contos de fadas. E esse fator, no longa-metragem animado, é combinado com outro elemento bastante presente no gênero textual fábulas, que conversa bastante com o gênero textual contos de fadas, e também nas representações filmicas de “Cinderela”, por exemplo, que é o fato de ter animais falantes. Nesse filme, em específico, além de falantes, os animais possuem talentos musicais e até mesmo uma banda de *jazz*, como o crocodilo Louis, que toca trompete e tem o sonho de ser integrante de uma banda de *jazz* formada por seres humanos.

Figura 24 – O crocodilo Louis, amigo de Tiana e do príncipe Naveen, apresenta-se na trama tocando trompete, cena da adaptação cinematográfica animada de “*The Princess and The Frog*”, 2009



Fonte: Filme “*The Princess and The Frog*”, 2009

Diversas são as semelhanças e divergências notadas entre o conto original dos irmãos Grimm e a versão narrada na versão cinematográfica do conto pela *Walt Disney Company*. Em sua grande maioria, pode-se constatar que os elementos de maior impacto foram retirados do conto original e não permaneceram no roteiro cinematográfico, no entanto, por outro lado, fica evidente também o uso da história original para trazer à tona outro elemento não levantado pelos irmãos Grimm, a questão racial, por exemplo. A história originalmente se passava na Alemanha e, pela representação da *Disney*, agora ela se desenrola na cidade de *New Orleans*, nos Estados Unidos, aparentemente com o objetivo de explicar o envolvimento das personagens com o estilo musical *jazz*, o que conduz a trama como um longa-metragem musical.

Em um contexto socioeconômico, cultural e histórico totalmente diferenciado da história originalmente escrita pelos irmãos Grimm, o roteiro da adaptação cinematográfica proposta pelo longa-metragem animado da *Disney* é, sem sombra de dúvida, um dos que mais se distancia da realidade proposta no conto original. Todavia, ao mesmo tempo, ainda assim, consegue manter diversos elementos que se entrelaçam semioticamente e adaptativamente, o que traz, assim, uma atmosfera de alto alcance cultural entre as duas histórias, e mostra, mais uma vez, como os mecanismos de tradução e de adaptação da *Disney* podem ser infinitamente criativos e maleáveis.

3.4 RAPUNZEL

Rapunzel é um conto de fadas famoso de origem alemã, que foi recolhido pelos irmãos Grimm e publicado pela primeira vez em um livro intitulado “Contos para a infância e para o lar”, em 1812. Porém, alguns pesquisadores acreditam que a versão publicada pelos irmãos Grimm vem de uma adaptação do livro “Conto de Fadas Persinette”, de Charlotte-Rose de Caumont de La Force, de 1698.

A narrativa original dos irmãos Grimm, publicada em 1869 no livro “*Kinder – und Hausmärchen*” (“Contos para a infância e para o lar”), traz um casal de camponeses que desejava muito ter filhos, no entanto, a mulher era infértil. Um dia, uma bruxa muito temida e poderosa que passava pelo vilarejo resolveu ajudar os dois, porém advertiu que, ao nascer, a criança deveria ser entregue a ela. Desesperados, os pais concordam e assinam um trato com ela. Quando a linda menina nasce, ela é entregue à bruxa e recebe o nome de Rapunzel. Ao completar seu décimo segundo aniversário, a bruxa trancafia a menina no alto de uma torre sem portas, com apenas uma janela no topo. Quando a bruxa precisava subir, ela jogava suas lindas e longas tranças louras e a puxava para o alto da torre.

Um dia, um príncipe que cavalgava por algum lugar perto da torre ouviu o cantarolar da menina e resolveu procurar pela dona da linda voz. Ele encontra a torre sem portas, com apenas uma janela. Acampando por vários dias e várias noites ali por perto, ele descobre, então, que a porta de entrada da bruxa era de fato a janela, mas que ela precisava da ajuda de Rapunzel e suas tranças para subir. Espertamente, o príncipe esperou até que a bruxa saísse da torre e pediu para que Rapunzel jogasse suas tranças. Ao chegar ao topo da torre, ele pediu a mão da jovem em casamento, ela concordou e os dois juntos tramaram um plano para tirar a jovem da torre.

O plano era que o príncipe viria todas as noites trazer seda, para que ela pudesse tecer gradualmente uma escada. Antes que o plano fosse concluído, Rapunzel começa a exibir uma pequena barriga em todos os seus vestidos, o que faz com que a bruxa desconfie de que ela vem se encontrando com um homem. Com raiva, a bruxa corta os cabelos de Rapunzel e lança um feitiço para que ela viva uma vida miserável em um deserto. Ela joga o príncipe do alto da torre, que cai sobre espinhos e vem a ficar. Algum tempo se passa e Rapunzel dá à luz a gêmeos. Todas as noites ela cantava para ninar as crianças, porém um dia o príncipe ouviu sua voz e encontrou sua amada. Ele, cego, deita-se no colo de Rapunzel para descansar e as lágrimas de felicidade dela quebram o feitiço e curam o príncipe da cegueira, e, assim, a família vive feliz para sempre.

4.4.1 Considerações sobre o conto e as suas versões

De acordo com Tatar (2002), o nome Rapunzel seria na verdade um tipo de alface que a mãe da garota, enquanto grávida dela, desejava enormemente ao olhar para a produção de rapunzéis da vizinha. O pai de Rapunzel, na tentativa de roubar alguns para sua esposa que estava com desejos gravídicos, foi pego no ato pela bruxa, que somente concordou com que ele levasse os rapunzéis sob a promessa de que, assim que a criança nascesse, seria entregue à bruxa.

Nesse conto, é possível notar tanto a vulnerabilidade do pai de Rapunzel quanto a do príncipe, que, após se apaixonar por Rapunzel, torna-se incapaz de retornar ao castelo e aos seus deveres como sucessor do trono. Esse fato é relatado como uma espécie de fuga aos deveres de honra e glória do reino, para que ele priorize o estonteante amor que sente pela menina.

De acordo com Dalton (2003), outras versões mais atuais do mesmo conto, as quais podem ser facilmente encontradas, apresentam Rapunzel como uma jovem de belos cabelos compridos e louros, aprisionada no alto de uma torre por uma bruxa má e perversa que tinha um histórico terrível com os pais da jovem. Como punição, ela deveria ficar aprisionada no alto da torre até o fim de sua vida, sem nenhum contato humano, porém um príncipe a encontra e passa a visitá-la secretamente para que nem os pais da jovem nem a bruxa venham a descobrir o romance dos dois.

Vale refletir que, como já exposto nessa mesma dissertação, no capítulo 3, e segundo Dalton (2003), os próprios irmãos Grimm modificaram os contos de fadas contidos em sua obra para alterar a explicitação das cenas de sexo. Na primeira edição, de 1869, de *“Kinder- und Hausmärchen”* (“Contos para a infância e para o lar”), por exemplo, tem-se que “depois de brincadeiras noturnas com o príncipe, Rapunzel nota certo ganho de peso, já que suas roupas estão ficando mais apertadas”. Nas próximas edições, não há alusão a detalhes que façam apologia ao fato, o que deixa o leitor bastante confuso quando o príncipe, já cego, encontra a Rapunzel com os gêmeos no meio da mata depois de anos.

Dalton (2003) afirma que “A donzela da torre”, como é conhecida pela maioria dos folcloristas, carrega elementos literários que nos levam a crer que a história foi baseada na lenda de Santa Bárbara, descrita no livro “O livro da cidade das senhoras” Christine de Pizan (1405). O pai de Bárbara a trancafia no alto de uma torre, pois a jovem se recusava a aceitar as propostas de casamento que lhe haviam sido oferecidas. A primeira versão literária de “A donzela da torre” foi

publicada originalmente no *Pentamerone* (1636), de Giambattista Basile, e o nome da protagonista era Petrosinella, derivado da palavra italiana utilizada para denominar o tempero “salsa”, o que, mais à frente, serviu de gancho para os irmãos Grimm para a mudança escolhida pelo uso do rabanete, dando origem ao nome Rapunzel.

Segundo Maria Tatar (2000, p. 121),

Os irmãos Grimm basearam sua Rapunzel numa versão literária do século XVIII de autoria de Friedrich Schulz, que, por sua vez, a tomara de um conto de fadas literário francês publicado por Charlotte-Rose Caumont de La Force. Sua Rapunzel é assim uma forma híbrida, tomando elementos de diferentes culturas e meio sociais. (TATAR, 2000, p. 121).

Essa afirmação leva a crer que o conto de Rapunzel foi gerado a partir de diversas junções e realocações de detalhes até chegar ao conto que se possui em mãos atualmente.

Como muitos personagens de contos de fadas, Rapunzel deu nome a uma síndrome, que Margaret Atwood define em sua análise dos personagens do conto: ‘Rapunzel, o personagem principal; a bruxa malvada que a aprisionou, geralmente sua mãe...; a torre em que é aprisionada- as atitudes da sociedade, usualmente simbolizadas por casas e filhos... [Na] síndrome de Rapunzel, o Libertador não é de grande valia.’ O melhor que Rapunzel tem a fazer, segundo Atwood, é ‘aprender a lutar’. E lutar é o que ela faz, primeiro no deserto com seus gêmeos, e depois quando encontra seu amado e lhe restitui a visão. (TATAR, 2002, p. 122).

Na história de Rapunzel escrita pelos irmãos Grimm, bem como nos contos “*Rumpelstiltskin*” e “A Bela e a Fera”, nota-se a figura de um adulto que entrega uma criança em troca de seu bem-estar ou segurança pessoal. O que vale ressaltar, aqui, é que, independentemente da versão ou de onde ela se encontra enraizada, diversas semelhanças são encontradas de contos em contos e de histórias em histórias. Assim, de certo modo, o gênero conto de fadas está real e profundamente enraizado em algo muito maior, se observar somente as versões da *Disney* e adaptações feitas por escritores, como os irmãos Grimm, Perrault, ou, até mesmo, Andersen.

Ainda, segundo Tatar (2002), a figura materna nesse conto possui uma representação enorme, a qual, muitas vezes, nos contos de fadas dos irmãos Grimm, aparece com um aspecto de conotação maldosa.

Muita coisa na história gira em torno do personagem que corporifica a figura materna, que é apresentado como perverso em algumas versões e como um guardião benévolo em

outras. A saída de Rapunzel da torre pode ser vista, dependendo do caráter da feiticeira, como um ato de engenhosa habilidade ou de profunda traição. (TATAR, 2002, p.121).

4.4.2 Questões de adaptação fílmica, roteiro e tradução

Em 2010, a *Walt Disney Studios* lançou um longa-metragem animado e musical, com direção de Nathan Greno e Byron Howard, produção de Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane, e roteiro de Dan Fogelman, intitulado “*Tangled*”, em português: “Enrolados”, baseado no conto “Rapunzel” escrito e publicado pelos irmãos Grimm. No entanto, não se sabe quais tradutores ou traduções do conto foram usadas pela companhia para o roteiro do filme, assim como a grande maioria das obras de adaptação fílmica da *Disney*.

O filme foi extremamente bem recebido pelos críticos cinematográficos e pelo público, que ajudou a arrecadar mais de US\$ 591 milhões de dólares em bilheteria em todo o mundo, o que dobrou o orçamento inicial do filme, de US\$ 260 milhões.

O longa-metragem animado traz os atores Mandy Moore e Zachary Levi como as personagens Rapunzel e Príncipe, assim como já discutido previamente nesta dissertação, a *Disney* segue com sua jogada de *marketing* ao tentar propagar cada vez mais seus filmes colocando dubladores, atores e atrizes famosos para dar vida (ou voz) às personagens.

O enredo traz uma história um tanto quanto diferente da obra original dos irmãos Grimm, mas, ao mesmo tempo, com vários simbolismos que permitem que o longa-metragem animado possa ser considerado uma adaptação fílmica.

Em contrapartida, assim como em “*The Princess and the Frog*” (2009), o longa-metragem animado, além de falhar em dar os devidos créditos para os tradutores envolvidos no processo de roteirização, ainda segue o padrão iniciado pela animação da princesa Tiana e insiste em colocar a referência de adaptação da história apenas nos créditos finais. Assim, dá pouca ou quase nenhuma importância ao fato de que a adaptação fílmica é de fato uma adaptação de uma história pré-existente.

Inicialmente, deve-se apontar que em momento algum no filme se faz referência ao fato de que Rapunzel e o príncipe tiveram filhos gêmeos, como aparece na versão escrita do conto dos irmãos Grimm.

Também foram excluídos da história qualquer detalhe que desse a entender que os pais de Rapunzel deram a menina para a bruxa, visto que na trama da *Disney* a personagem é sequestrada

logo após seu nascimento por *Mother Gothel*, quem cria a menina como se fosse sua filha para que possa usufruir dos poderes mágicos de seus cabelos. Todavia, o simbolismo da figura materna que é muitas vezes perversa se mantém nítido, representado não pela verdadeira mãe de Rapunzel, mas por Gothel, que só fica com a menina por interesse próprio.

No filme, é possível notar, logo no início, que o elemento clássico da *Disney* de colocar o livro pomposo e antigo sendo aberto para que a história comece desapareceu por completo. Apesar de não apresentar mais o elemento visual do livro, o narrador começa a história com os dizeres “*Once Upon a Time*” (“Era uma vez”, em português).

Em “*Tangled*”, a história se inicia com a narração dos fatos sob a perspectiva do personagem de Flynn Rider, ou Eugene, ou o personagem que deveria ser o príncipe encantado, mas é um perfeito anti-herói, pois, na realidade, ele é um ladrão com uma ficha criminal extensa, procurado pelo reino todo.

Assim como em “*The Princess And The Frog*”, a personagem Rapunzel é quem salva Eugene, ao mesmo tempo em que ele a salva e os dois começam a desenvolver sentimentos amorosos um pelo outro ao longo da história. Isso contrasta com a narrativa dos irmãos Grimm, em que o príncipe se apaixona por Rapunzel imediatamente ao ouvi-la cantar e a pede em casamento assim que consegue subir na torre.

A relação dos dois personagens é construída a partir de um acordo feito para que Eugene ajude Rapunzel a ir até o festival de luzes no dia de seu aniversário e, logo em seguida, voltar para casa. Em troca, ela devolverá a coroa que ele roubou do palácio real, isso, claro, sem saber que a coroa é na realidade sua.

Figura 25 – Cena em que Rapunzel e Eugene se conhecem, “*Tangled*”, 2010



Fonte: Filme “*Tangled*”, 2010

Nessa adaptação filmica, Rapunzel é filha do rei e da rainha do reino, que utilizaram uma flor mágica para salvar a vida da rainha e da princesa de complicações no parto. Por conta do uso da flor mágica, a menina nasceu com cabelos loiros e sedosos que tem a habilidade de curar ferimentos e devolver beleza e juventude para aqueles que não a possuem mais. Essa última habilidade desperta o interesse de uma bruxa má, *Mother Gothel*, que, após o nascimento da menina, rapta o bebê e a trancafia no alto de uma torre, fingindo por anos ser sua mãe e alegando mantê-la trancafiada na torre porque o mundo não é bom, porque as pessoas são interesseiras e maldosas e a menina não deve nunca sair de lá. *Mother Gothel* usa sempre a desculpa de que ela está cuidando da menina.

“Você é tão frágil como as flores / Ainda é uma mudinha e muito nova / Sabe porque estamos nesta torre? / Isso aí, para manter você sã e salva / Este dia chegaria eu já sabia / Ver que o ninho já não satisfaz / Mais ainda não, confia coração / Sua mãe sabe mais! / Sua mãe sabe mais / Ouça o que eu digo / É um mundo assustador / Sua mãe sabe mais / Cheio de perigos, acredite por favor / Homens do mal, galhos envenenados, canibais e cobras / A praga cem, insetos enormes, dentes afiados / Pare eu imploro já estou assustada / Mamãe está aqui, vem que eu te protejo / Deixe de sonhar demais / Pule o drama vem com a mama / Sua mãe sabe mais!”. (GRENO *et. al.*, 2010).²

Figura 26 – Após a canção “*Mother Knows Best*”, *Mother Gothel* pede para que Rapunzel nunca mais peça para sair da torre. “*Tangled*”, 2019



Fonte: Filme “*Tangled*”, 2019

Sem mais delongas, com a ajuda do ladrão, ela derrota a bruxa má e volta para os braços de seus pais e, então, todas as personagens têm a oportunidade de viverem felizes para sempre.

² Trecho da música “Sua mãe sabe mais”, do longa-metragem “*Tangled*”, 2010.

A adaptação filmica conta com elementos musicais à altura dos longas-metragens animados e musicais que a *Disney* costuma lançar, bem como efeitos impecáveis e um gráfico de animação estonteante.

Apesar de ter sido adaptado de uma história tão antiga como as histórias de Branca de Neve e Cinderela, Rapunzel traz elementos que ainda não podiam ser desenvolvidos da mesma forma em 1937 e 1950 (respectivos anos de lançamento de cada um dos filmes).

Apesar do conflito materno pré-existente na história original, esse elemento foi substituído por uma mãe adotiva maldosa. A paixão platônica também foi substituída por um amor que se desenvolve de igual para igual. A princesa que, antes precisava de ajuda para sair da torre, agora solicita ajuda e se interessa em tomar os primeiros passos para que isso aconteça.

Inúmeros são também os elementos em comum entre os filmes, pode-se citar, por exemplo, os animais que são melhores amigos das princesas, a bondade, a amizade, a lealdade, que são virtudes que a *Disney* se importa em preservar, a ideia de que o bem sempre vence e o famoso “Felizes para Sempre” continua presente.

Pode-se perceber que a *Disney* se utiliza bastante do transculturalismo ao realizar suas tão famosas adaptações cinematográficas e parte do pressuposto de que o conceito de transculturalismo seria dado sob a perspectiva de reforçar a diversidade cultural, bem como da fusão entre culturas, isto é, há uma proposta de fusão cultural, de mistura de diversas culturas e suas respectivas dinâmicas na contemporaneidade.

Gutiérrez (2002; 2004) considera que o conceito de transculturalismo propõe um olhar um tanto quanto crítico e transversal sobre os fenômenos culturais a partir de seus respectivos contextos culturais, ou seja, ao criar e recriar em cima das histórias já sacramentadas dos contos de fadas, as versões adaptadas dos contos de fadas da *Disney* costumam perpassar diversos conceitos e contextos sócio-histórico-culturais.

Nesse contexto, vale citar Torop (2002, p. 603), que aponta que a Semiótica da Cultura afirma que a cultura é a tradução, e também que a tradução é a cultura. A tradução consiste em uma atividade que explica os mecanismos da cultura, ou seja, remete à noção de “tradução da tradição” como um mecanismo de tradução da própria cultura.

Assim, a tradução semiótica dos conceitos envolvidos nos textos escritos dos contos de fadas precisa ser feita minuciosamente para que haja uma correspondência entre os elementos contidos no texto original e no texto que será roteirizado na adaptação cinematográfica dos

longas-metragens animados, e isso é, com toda a certeza, algo que a *Disney* vem fazendo com muita maestria.

4.5 *ONCE UPON A TIME*

Apesar de não ser uma série de TV da *Disney*, e sim da emissora de TV americana ABC, “*Once Upon a Time*” atualmente se encontra na plataforma de *streaming* da *Disney*, *Disney Plus*, o que indica que os direitos autorais da série tenham sido vendidos para a empresa, pelo menos a fim de que a série seja transmitida em sua integridade pela plataforma *Disney*. Além disso, os elementos de tradução semiótica presentes na trama são facilmente elencados com as histórias narradas pelos irmãos Grimm, por Perrault e por alguns outros autores reconhecidos por seus contos de fadas. A série traz um fio condutor bastante intrigante com relação à maneira que expõe e mescla as histórias dos contos de fadas com histórias que os leitores de contos de fadas, em geral, já estão familiarizados, inclusive com os filmes da *Disney*. Por esse motivo, é interessante, para esta dissertação, traçar um paralelo entre os contos originais de Perrault e dos irmãos Grimm, os filmes *Disney* e a série de TV “*Once Upon a Time*”.

“*Once Upon a Time*” (“Era uma vez”, em português) é, como já dito anteriormente, uma série de televisão americana exibida pela emissora de televisão americana ABC, a qual foi criada por Adam Horowitz e Edward Kitsis, e foi ao ar entre 2011 e 2018. Ela conta com sete temporadas, cada uma delas com vinte e dois/vinte e três episódios de mais ou menos quarenta minutos cada.

O enredo da série consiste em uma adaptação televisiva de releituras e reescrituras dos contos de fadas infantis para um público adulto, em que as histórias são gradualmente reconstruídas em narrativas novas e as personagens, por sua vez, assumem novos papéis identitários ao longo da trama.

Por exemplo, o personagem de “*Rumpelstiltskin*”, que, no conto dos irmãos Grimm seria uma espécie de duende, mago, na série “*Once Upon a Time*”, é chamado de “*The Dark Oone*” (“O Senhor das Trevas, em português) e é, além de outras coisas, também o mesmo personagem que a Fera da história “A Bela e a Fera”.

O mesmo acontece com diversos outros personagens ao longo da série, ao passo que, inicialmente, a série se desenrola em dois tempos e espaços diferentes, não simultaneamente, em

que os personagens universalmente conhecidos e famosos por seus respectivos contos de fadas são todos habitantes de um reino chamado “*Enchanted Forest*” (“A floresta encantada”, em português). Na trama, as personagens sofrem uma maldição lançada pela madrasta da personagem Branca de Neve e eles são transportados para uma cidade chamada *Storybrooke*, que estaria localizada no estado de Maine, nos Estados Unidos. Nesse lugar, como parte da maldição, as personagens não se lembram de suas respectivas histórias, o que as faz assumir um novo papel. A título de exemplificação, a personagem da Branca de Neve em *Storybrooke* se chama Mary Margareth e é uma professora do ensino fundamental, enquanto a Rainha Má, sua madrasta, chama-se Regina e é a prefeita da cidade.

De acordo com a própria plataforma de *Streaming da Disney Plus*, “*Once Upon a Time*” seria a história de um menino que entra em contato com sua mãe biológica, que o deu para adoção e a convence a segui-lo até a cidade de *Storybrooke*, Maine, onde personagens de livros de histórias que habitam a cidade estão presos por uma maldição da uma rainha má.

Em um dos primeiros *trailers* oficiais da série aparecia a chamada “existem dois lados para cada história”, o que leva o espectador à constatação de que há uma possibilidade de conhecer outro lado das histórias. Assim, tão logo, no primeiro episódio, todos os personagens de contos de fadas assumem papéis de “pessoas comuns” no mundo real, em que eles não se recordam de suas histórias vividas no “mundo mágico”.

É interessante notar como vários elementos que apareceram tanto nos livros quanto nos filmes da *Disney* se mantêm intactos na série ou, até mesmo, mais detalhados, como a Rainha Má, Regina, da história de Branca de Neve, que é a responsável por lançar uma maldição nas personagens dos contos de fadas, aprisionando-as em um novo universo, sem mágica, e sem lembranças de suas vidas e histórias em *Enchanted Forest*.

Figura 27 – Foto da plataforma de *streaming Disney Plus*, que traz a Rainha Má segurando uma maçã preta, representando a maçã envenenada. “*Once Upon a Time*”, 2011



Fonte: Plataforma de *streaming Disney Plus*

Diversos são os elementos visuais que continuam presentes na série que podem ser tomados como pontos comuns de intertextualidade da adaptação tanto com os livros quanto com as adaptações fílmicas *Disney*. Logo, mescla um “quê” de universo mágico com mundo real, fantasia e realidade, histórias de contos de fadas e histórias de vida.

Figura 28 – Foto da plataforma de *streaming Disney Plus*, que traz, da direita para a esquerda, Prince Charming, Snow White, Emma (filha de Snow e Charming), Henry e Bella (“A Bela e a Fera”). “*Once Upon a Time*”, 2011



Fonte: Plataforma de *streaming Disney Plus*

Vale ressaltar que vários elementos já elencados ao longo desta dissertação e que foram utilizados nas adaptações fílmicas da *Disney* permanecem sendo reutilizados na adaptação televisiva de “*Once Upon a Time*”. Outros elementos são, ainda, mais trabalhados e explorados na série, e um ou outro elemento desaparece ao longo dela. Isto é, pode-se inferir que, de certa maneira, há um nível de intertextualidade altíssimo entre os contos de fadas em suas versões mais clássicas, as adaptações *Disney* e as adaptações de “*Once Upon a Time*”.

É possível citar, por exemplo, o fato de “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela”, “Rapunzel”, “Chapeuzinho Vermelho” e Bela (de “A Bela e a Fera”) serem todos conhecidos no mundo de *Enchanted Forest* e, depois que a maldição de *Storybrooke* é quebrada, as personagens, após relembrares de suas próprias histórias, voltam a se falar.

Apesar da intertextualidade entre as próprias histórias narradas na série, é possível também notar uma enorme ligação entre as histórias dos contos de fadas originais e entre elementos que foram adaptados para o cinema por Walt Disney.

Nota-se que as histórias estão todas interligadas e que, ao mesmo tempo, a intertextualidade presente nelas passa de uma para a outra, seja a versão escrita e mais arcaica dos contos, seja a versão adaptada da *Disney*, visto que, curiosamente, alguns elementos se misturam entre todas essas versões.

Pode-se citar, por exemplo, a história de “Cinderela” retratada em “*Once Upon a Time*”. Na trama, ela faz um acordo com Rumpelstiltskin, que, nesse ponto da série, substitui a personagem da fada madrinha, de que, quando seu filho nascer, ela lhe dará o seu bebê. Esse elemento é encontrado na história de Rapunzel narrada pelos irmãos Grimm (1812), completamente eliminada da versão do longa-metragem animado adaptado pela *Disney* (2010) e aparece como elemento repetitivo tanto na história de “Cinderela” em *Enchanted Forest* quanto em *Storybrooke*, em “*Once Upon a Time*”.

Figura 29 – Cena em que Rumpelstiltskin informa à Cinderela que ele quer seu primeiro filho, “*Once Upon a Time*”, Episódio 4, Temporada 1, 2011



Fonte: Série “*Once Upon a Time*”, 2011

Figura 30 – Cena em que Rumpelstiltskin informa à Cinderela que ele quer seu primeiro filho, “*Once Upon a Time*”, Episódio 4, Temporada 1, 2011



Fonte: Série “*Once Upon a Time*”, 2011

De acordo com Hutcheon (2006), sobre as histórias que são adaptadas inúmeras vezes e que se ligam umas as outras por meio da intertextualidade:

Nós recontamos as histórias - e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas - muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe - se fosse esse o caso, não teriam sobrevivido. (HUTCHEON, 2006, p. 234).

Segundo Stam (2000, p. 64), a adaptação é para o leitor, espectador, ouvinte, inevitavelmente um tipo de intertextualidade caso o receptor esteja familiarizado com o texto adaptado. É um processo de diálogo contínuo, conforme Bakhtin teria sugerido, no qual se compara a obra que já se conhece àquela que se está experienciando, isto é, mesmo estando familiarizado com o texto original, de alguma forma o receptor daquela obra sente curiosidade e desejo de conhecer mais uma forma de contar aquela história.

O primeiro episódio da série “*Once Upon a Time*” tem início no espaço-tempo Reino Encantado, durante o casamento da Branca de Neve e do Príncipe Encantado. A cerimônia é interrompida pela Madrasta Má (a Rainha), que, insatisfeita com o seu final “infeliz”, diz ao casal que, como presente de casamento, ela lançará uma maldição no reino que deslocará todas as personagens dos contos para uma nova terra sem magia: o mundo real.

Com a concretização da maldição, todas as personagens de contos de fadas são transportadas para essa nova realidade, menos a filha recém-nascida da Branca de Neve e do Príncipe Encantado, que, segundo uma profecia de Rumpelstiltskin, será a responsável por

quebrar o encanto em seu aniversário de 28 anos. Assim, a menina é transportada por meio de uma árvore mágica até o mundo real, para escapar da maldição, e cresce como uma órfã em Boston, Massachusetts.

Sem saber de nada disso, em seu aniversário de 28 anos, Emma, a filha de Branca de Neve e do Príncipe Encantado, recebe em sua casa a visita do filho que ela mesma colocou para adoção 11 anos antes, Henry Mills, o qual possui o livro de histórias “*Once Upon a Time*”, que ele acredita serem histórias reais. O menino acredita, também, que os habitantes da cidade onde ele mora seriam os personagens daquele livro e, assim, ele precisaria da ajuda de sua mãe biológica para desvendar esse mistério.

É interessante notar que o elemento visual do livro antigo de conto de fadas, presente nas primeiras adaptações filmicas da *Disney*, também se faz presente na adaptação televisiva de “*Once Upon a Time*”.

Figura 31 – Cena em que Emma devolve o livro de contos de fadas para Henry, “*Once Upon a Time*”, Episódio 1, Temporada 1, 2011



Fonte: Série “*Once Upon a Time*”, 2011

Para a *Disney*, dois elementos extremamente importantes que se mantiveram presente nas adaptações filmicas foram as maçãs envenenadas da madrasta de Branca de Neve e o sapato de cristal de Cinderela, que também são elementos destacados e fundamentais para a adaptação televisiva das histórias na série televisiva de “*Once Upon a Time*”.

Figura 32 – Cena em que a Rainha má (Regina) oferece à Branca de Neve uma maçã envenenada, “*Once Upon a Time*”, Episódio 21, Temporada 1, 2011



Fonte: Série “*Once Upon a Time*”, 2011

Figura 33 – Cena em que Rumpelstiltskin oferece os sapatos de cristal à Cinderela, “*Once Upon a Time*”, Episódio 4, Temporada 1, 2011



Fonte: Série “*Once Upon a Time*”, 2011

O grande foco da narrativa da série está no mundo real e na quebra do feitiço lançado pela Rainha Má, porém, ao longo da trama, para explicar elementos que estão ligados às histórias dos personagens, as imagens mostradas ao telespectador são paralelas, isto é, ora o telespectador tem acesso às histórias do mundo encantado, ou seja, aos contos de fadas, ora tem-se contato com a narrativa do mundo real. Assim, mescla-se, propositalmente, os dois mundos, à medida que explica uma por uma as histórias dos contos de fadas originalmente propagados pelos irmãos Grimm e por Perrault.

Pink (2008), como pesquisadora da imagem de textos que trabalham o universo cultural em audiovisual, define a análise do texto cultural em três etapas: a primeira seria compreender o objetivo e a origem do texto cultural em questão, a segunda, identificar o contexto sociocultural

mais amplo em que as imagens do texto são produzidas e, a terceira, analisar os significados das imagens do texto.

Segundo a noção de intertextualidade em Kristeva (2012, p. 141): “[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”, assim, é possível inferir que a definição de intertextualidade nada mais é do que o processo de incorporação de um texto em outro, isto é, quando dois textos dialogam e se complementam, conversam entre si.

Com base no conceito de Fiorin (2003), o autor classifica os processos de intertextualidade em 3 fases:

[...] citação, alusão e estilização. Na citação, um texto faz referência ao outro confirmando ou não o sentido do texto citado, geralmente fazendo uso das mesmas palavras. Já na alusão, não são citadas literalmente as mesmas palavras do texto, mas ocorre uma reprodução do tema figurativização de outra forma, mantendo o mesmo sentido (relação contratual) ou construindo um novo sentido (relação polêmica). Por fim, na estilização, há a reprodução do estilo do discurso alheio. (FIORIN, 2003, p. 30).

Ao observar os elementos que compõem a série “*Once Upon a Time*”, é possível perceber uma intertextualidade bastante entrelaçada com os contos de fadas e que passa por todas as fases explicitadas por Fiorin (2003) em sua teoria, isto é, a série de TV faz alusão, citação e estilização das histórias de contos de fadas originais e transforma elementos, detalhes e personagens para que estejam de acordo com a narrativa que se deseja criar na série.

Segundo Stam (2011), a indústria cultural tem a responsabilidade de promover uma falsa compreensão do real, sendo vista por muitos como mercantilizadora da memória popular, como destaca em:

Os meios de comunicação de massa formam uma complexa rede de signos ideológicos situados no interior de ambientes múltiplos – o ambiente dos meios de comunicação, o ambiente ideológico mais amplo e o ambiente socioeconômico – cada qual com suas especificidades. (STAM, 2011, p. 340).

Isso implica dizer que o cinema pode constituir um suporte importantíssimo para refletir e transmitir, modificar e aumentar as diversidades sociais e suas manifestações. Do ponto de vista semiótico, a interpretação de signos pensadas para adaptação cinematográfica e televisiva precisa ser precisa e abrangente, no sentido de ter a consciência de que aquele signo que está inserido em determinada cena precisa ser decodificado por diversas pessoas, inseridas em diversas culturas e falantes de diversas línguas, ou seja, o signo precisa ser quase que um signo universal.

Pode-se inferir, então, que as tecnologias produtoras de imagens podem alterar sensivelmente a forma de se interagir, ver e interpretar o mundo, e, por consequência, a forma como ele é representado por meio da arte, da literatura, do cinema.

De acordo com Hutcheon (2006), as adaptações, independentemente da maneira como são utilizadas dentro da intertextualidade, são necessárias para que haja outro entendimento sobre um mesmo texto, para que um mesmo contexto seja reconhecido perante a outra perspectiva, para que uma cena seja vista com outros olhos.

J. Hillis Miller nos dá uma explicação possível para a repetição de histórias. Elas afirmam e reforçam hipóteses culturais fundamentais, ele defende: “nós precisamos das ‘mesmas’ histórias muitas e muitas vezes, pois, como uma das formas mais poderosas, talvez a mais poderosa, de afirmar a ideologia fundamental de nossa cultura” (MILLER, 1995, p. 72). Mas as adaptações não são simplesmente repetições; há sempre mudança. (HUTCHEON, 2006, p. 230).

O contexto de intertextualidade se soma à representatividade semiótica, a qual envolve a tradução dos textos da língua de partida para a língua de chegada bem como a tradução desses textos semióticos até que chegassem a seus respectivos roteiros televisivos. E, apesar da série “*Once Upon a Time*” não fazer parte dos conteúdos criados pela *Disney Company* sobre os contos de fadas, ela está intertextualmente ligada aos filmes da companhia norte-americana, pois se utiliza de elementos que aparecem somente nos filmes *Disney* e não nas histórias dos contos de fadas narradas por Perrault e pelos irmãos Grimm, por exemplo, o que é um forte indicativo de que a série se inspirou de alguma forma nos filmes criados pela *Disney Company* para, então, criar o seu próprio conteúdo dentro do universo dos contos de fadas.

4.6 IMPLICAÇÕES PSICOSSOCIAIS ACERCA DOS FILMES *DISNEY*

Ao longo dos anos, a influência da *Walt Disney Company* tem atingido números extraordinários e seus produtos têm se tornado um pilar notório da cultura popular, com destaque na vida cotidiana das pessoas em diversos países ao redor do mundo. O poder da marca *Disney* aumentou a necessidade de acadêmicos questionarem se os filmes e as músicas funcionam como uma ferramenta da elite ocidental que molda as visões dos menos capacitados (Anjirbag; Armstrong; Hodge). Outros acadêmicos questionam se o alcance global dos filmes da *Disney*

também não seria capaz de moldar e alterar papéis na sociedade e trabalhar questões como raça, gênero e sexualidade (Harris; Hine, Ivanovic, and England; Perea; Uppal).

Inquestionavelmente, os filmes *Disney* têm um alcance incrível e, por conta disso, quebram barreiras antes socioculturais e que, agora, passam a adentrar diversas culturas e sociedades em um estilo mais “americanizado” de expor o dia a dia das personagens.

A problemática de cultura e de ideologia tem sempre sido alvo de bastante impacto no processo tradutório. Thawabteh (2012, p. 146) afirma que o trabalho do tradutor audiovisual tem se tornado cada vez mais desafiante e exigente por causa da capacidade que os filmes e os filmes animados têm de se propagar e aumentar exponencialmente sua audiência.

Nas próximas páginas desta dissertação, serão expostos alguns desses conflitos sociais que são representados pela *Disney* e que podem acarretar mudanças sociais diversas ao redor do mundo, o que se pode citar: aspectos familiares representados por diferentes gerações *Disney*; a maneira como ela lida com dor, sentimento e morte; princesas *Disney* e seu crescente papel de heroínas; representação de gênero de príncipes e princesas *Disney*.

4.6.1 Aspectos familiares representados por diferentes gerações *Disney*

A maneira como as famílias são retratadas em filmes da *Disney*, ou na televisão em geral, é um objeto de estudo muito frequente na atualidade para representar, explicar e analisar a mudança de comportamentos sociais representados nesses meios de comunicação, isto é, a população de cada país se identifica com a representação fílmica de seu cotidiano. Dessa forma, as famílias também se identificam com a estrutura familiar representada no universo televisivo. Não seria diferente com os filmes lançados pela *Disney Company*, visto que, como citado anteriormente, existe uma gigantesca propagação desses filmes, o que faz que eles tenham um alcance inimaginável na mente das crianças e dos pais ao redor do mundo, ingressados em diferentes culturas.

Como representado em Singer e Singer (1984), o grau de influência das famílias da mídia às interações da vida real das crianças com os pais e o ambiente familiar está altamente atrelado às representações que a mídia oferece como exemplos e informações sobre a construção familiar, o ambiente doméstico, as interações entre pais e filhos e os papéis familiares. As crianças podem se identificar e vivenciar os laços emocionais propostos pelas personagens na medida em que as

histórias são relacionadas a acontecimentos parassociais e faz comparações entre as famílias representadas nos filmes e as famílias que estão inclusas na vida real.

Alguns acadêmicos, como Giroux e Pollock (2010) e Holcomb *et al.* (2015), propõem que os filmes da *Disney* seriam os principais influenciadores das percepções das crianças devido à sua presença onipresente e consumo repetitivo pelas massas. Há mais de oitenta anos a *Disney* vem entretendo o público jovem com uma ampla variedade de conteúdo, de materiais escolares a videogames, isto é, as personagens da *Disney* são algo bastante recorrente na sociedade moderna.

Os efeitos da mídia no cenário familiar, principalmente para as crianças que estão em fase de formação de caráter e de personalidade, podem ser de grande ajuda ou muito catastróficos. Pode-se citar, por exemplo, a observação de Buerkle-Rothfuss (1982) que afirma haver um aumento significativo nas estimativas das crianças sobre o número de conflitos vividos por famílias na vida real entre grandes consumidores de comédia de situação familiar *versus* telespectadores leves. Isto é, até mesmo a qualidade ou o gênero do conteúdo consumido pela criança pode influenciar as suas relações com o mundo real.

Segundo Bandura (1994, p. 66), “no decorrer de sua vida diária, as pessoas têm contato direto com apenas um pequeno setor do ambiente físico e social. Eles geralmente fazem as mesmas rotas, visitam os mesmos lugares e veem o mesmo grupo de associados”. Nesse contexto, é possível presumir que, ao ver sua realidade exposta de outra maneira que não a representatividade exata do cotidiano em que a criança está inserida, ela cria cenários em que a realidade mostrada passa a ser a verdade que ela deseja viver.

Com relação aos elementos apresentados nesta dissertação, é possível traçar um panorama bem nítido sobre as representatividades familiares nas histórias propagadas dos contos de fadas a partir do século XVIII e as traduções e adaptações semânticas realizadas pela *Disney* nesse aspecto.

Pode-se citar, então, que os contos de fadas, tanto dos irmãos Grimm quanto de Perrault, traziam uma conotação consideravelmente pesada em relação à figura materna das personagens. Mais tarde, esse elemento foi substituído pelos próprios autores e reforçados nas adaptações filmicas da *Disney* pela personagem da madrasta má. Dessa forma, retira a mancha significativamente grande que as figuras maternas desempenhavam nos contos de fadas mais antigos e transfere esse peso da personagem má para a madrasta, alguém que chega à família posteriormente ao nascimento da criança.

No conto da Cinderela, por exemplo, em algumas versões citadas previamente nesta dissertação, nota-se que o pai da jovem ainda é vivo e presente, mas não interfere em como a madrasta e as meias-irmãs tratam a jovem, o que é caracterizado também como um elemento de descuido, relaxamento dentro do núcleo familiar. Isso foi completamente apagado pela *Disney*, que substituiu esses elementos na adaptação fílmica de “*Cinderella*” (1950), na qual ela fica órfã muito cedo; e em “*Cinderella*” (2015), na qual ela tem um laço afetivo bastante forte com o pai, principalmente depois do falecimento de sua mãe, tendo, mais tarde, que lidar também com o luto do pai, e fica apenas com a figura da madrasta e das meias-irmãs como família.

Outro elemento que merece destaque é que, na adaptação fílmica da história de “*Snow White and the Seven Dwarfs*” feita pela *Disney* em 1937, a personagem da madrasta má não recebe esse nome, refere-se a ela como Rainha Má, o que não dá a entender que ela seria, na verdade, a segunda esposa do pai de Branca de Neve, assim não se fala propriamente da família da personagem. Em comparação com a representação televisiva “*Once Upon a Time*”, a personagem da Rainha Má é também a madrasta má que se casou com o pai de Branca de Neve e assim se tornou rainha.

Nesse sentido, visa-se compreender que o universo de tradução cultural se mantém bastante alinhado com todas as adaptações cinematográficas e televisivas expostas nesta dissertação.

Segundo Campos (2013), os critérios intratextuais utilizados para adaptar e transcriar os elementos do texto de partida para o texto de chegada podem determinar os caminhos pelos quais o texto de chegada irá perpassar, nesse sentido, a intertextualidade presente nos contos de fadas *Disney* também determina os caminhos pelos quais os roteiros irão perpassar.

Donde, a meu ver, no limite os critérios intratextuais que informam o *modus operandi* da tradução, poética poderem ditar regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a. (CAMPOS, 2013, p. 39).

Esse último trecho se torna de extrema importância para esta dissertação ao colocar que a “desconstrução e a reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a” (CAMPOS, 2013, p. 39). Campos (2013) explica exatamente o fenômeno de tradução e de adaptação *Disney*, em que os elementos histórico-culturais das obras originais são levados em consideração, mas são

pesados e ponderados com elementos histórico-culturais que condizem com o momento e a época em que a tradução e a adaptação fílmica serão realizadas, o que dita, assim, a maneira como aqueles elementos serão colocados nos filmes.

De acordo com Coultas (2003), traduções bem-feitas de filmes de animação obrigam os tradutores a conhecerem a cultura que está por trás da linguagem, seja a língua de origem, seja a de destino. Isso implica dizer que, ao conhecer a fundo não só a língua de partida, a língua de chegada e também os aspectos culturais de partida, bem como os de chegada, chega-se a uma tradução melhor dos elementos semióticos apresentados no filme. No caso da *Disney*, como já foi citado nesta mesma dissertação, é sempre visada a tradução semiótica que mais se assemelha com a composição de signos universais, isto é, os filmes são mais genéricos, apresentam elementos de fácil entendimento por inúmeras culturas, países e línguas. Não seria diferente com a representação fílmica dos aspectos familiares.

Vale ressaltar, também, que a representação fílmica das famílias, em sua grande maioria, retrata as qualidades familiares mais frequentemente exploradas no horário nobre da televisão, as quais incluem construções, como estrutura familiar, demografia familiar e função familiar. Isso implica dizer que estudiosos, como Moore (1992), Robinson e Skill (2001) e Douglas (2003) se dedicaram a argumentar que há uma falta de representação da família minoritária no horário nobre da televisão. Segundo Robinson e Skill (2001), as famílias retratadas entre 1990-1995 eram 80,5% brancas, 13,5% afro-americanas, 5,3% mestiças, menos de 1% asiáticas e 0% hispânicas. Com relação a estudos feitos e publicados em 2005 por Lisotta (2005), a representação teve uma modificação nos números, mas não tão significativa como o esperado: 76% brancos, 14% afro-americanos, menos de 3% asiáticos e 6% hispânicos.

Em contraste com a representação étnica nas televisões, também é necessário citar a estrutura familiar que, segundo Skill (1987), divide-se em duas: as famílias tradicionais e as não tradicionais, em que a estrutura familiar tradicional ou nuclear inclui dois pais com filhos dependentes em casa, enquanto as famílias não tradicionais teriam outros tipos de estruturas, como monoparentais, extensas, com avós e tios, entre outros, guardiões legais ou famílias reconstituídas (mescladas), que seriam os casos de Branca de Neve e de Cinderela, por exemplo, que apresentam madrastas e a última até mesmo meias-irmãs.

Todos esses aspectos, em comparação com as narrativas apresentadas pela *Disney Company*, são bastante relevantes para esta dissertação, pois, segundo a Revista Forbes de 2017,

o papel da Disney, na vida de milhões de pessoas no mundo todo, é de bastante impacto, se considerar que a empresa é avaliada em 169 bilhões de dólares.

A *Disney Corporation* atua como líder global no que diz respeito à criação de mídia e à distribuição de produtos audiovisuais e outros materiais, sejam eles artigos de papelaria, material escolar, roupas, calçados, entre outros. Isto é, a *Disney* é uma empresa de bastante influência monetária no mundo dos negócios, assim como também exerce essa influência no mundo dos materiais audiovisuais, que é nele que se concentra a maior “manipulação de massa”, por assim dizer, acerca dos personagens representados em seus filmes.

Junn (1997) observou que, normalmente, quando as personagens dos filmes *Disney* sofrem perdas familiares, trata-se de um pai ou de uma mãe, aspecto esse que, como já explorado nesta dissertação, é uma herança dos contos de fadas que se manteve viva não só nas obras escritas como também nas representações fílmicas. Nesse sentido, observa-se, também, que a avaliação das representações da família nos filmes da *Disney* foi, comparativamente, minimamente explorada. Até o momento, a maioria das investigações explora qualidades específicas relacionadas a retratos familiares, isto é, já se pode notar a presença e o papel de pais solteiros, temas relacionados a casais e famílias em filmes das princesas da *Disney*, etc. Todavia, essa representação ainda é mínima e vem ganhando força ao longo dos anos.

Outra análise feita por Tanner (2003) identifica quatro padrões temáticos dentre as representações familiares em animações cinematográficas da *Disney*, são eles: as relações familiares são prioridade nas histórias; as famílias são diversas, mas essa diversidade normalmente é simplificada; os pais são endeusados enquanto as mães são marginalizadas (figuras como madrastas inclusas); relacionamentos de casal são criados por “amor à primeira vista”, são facilmente mantidos e são frequentemente caracterizados por diferenciais de poder baseados em gênero.

Todos esses elementos são observados nas histórias de “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela”, “A Princesa e o Sapo” e “Rapunzel”, escolhidas para compor o *corpus* desta dissertação.

Em “A Princesa e o Sapo”, por exemplo, apesar de o conto original representar apenas a figura do rei (pai) e não a da mãe da princesa, no filme animado da *Disney*, a personagem principal, Tiana, é órfã de pai e encontra forças para seguir seus sonhos na tentativa de realizar os sonhos que o pai tinha.

Em “Rapunzel”, nas histórias originais, a personagem é “doadá” pelos pais biológicos para a “madrasta”, o que caracteriza um abandono parental. Já na versão da *Disney*, a bruxa má rapta a princesa do castelo e deixa o rei e a rainha extremamente tristes com o sumiço da filha, que se põem a procurá-la por meio de luzes no dia de seu aniversário todos os anos, enquanto a bruxa má assume a figura da mãe de Rapunzel, até que ela descobre toda a verdade.

Esses são apenas alguns dos elementos presentes nos filmes *Disney* que foram amenizados semioticamente para que fossem representados pela *Disney Company* de maneira a ser condizente com os padrões de representatividade familiar adotados pela *Disney*. Isso implica dizer que as versões *Disney* se apropriam das histórias, mas utilizam seus signos, seus símbolos, suas linguagens e seus fatores culturais a seu favor para tentar resgatar as histórias dos contos de fadas de maneira que seja socialmente bem quisto pela população, com o objetivo de monetizar suas adaptações de longas-metragens animados.

4.6.2 Como a *Disney* lida com dor, sentimento e morte?

Naturalmente que a morte é algo recorrente durante a vida, mas, para crianças, a morte é um tópico bem complexo e delicado, pois pode impactar significativamente suas vidas e a maneira com que encaram os acontecimentos delas. Algo bastante curioso é a maneira que a *Disney* lida com elementos de dor e de sofrimento, assim como morte, que aparecem com certa frequência nos contos de fadas originalmente escritos pelos irmãos Grimm e por Perrault, como forma de ensinamento para que os leitores associem esses elementos como coisas do cotidiano. Já a empresa *Disney* não encara esses elementos com tanta naturalidade e é esse assunto que será retratado nas próximas páginas desta dissertação.

É necessário considerar que as crianças passam por processos de aprendizagem diferenciados, uma vez que estão entendendo a lidar com acontecimentos e coisas mundanas, isto é, o dia a dia de uma criança é normalmente o que a ensina a encarar aspectos normais da vida com mais naturalidade. Nesse sentido, é interessante destacar alguns estudiosos que investigam como as crianças lidam com certos sentimentos.

Baker (1992) identifica três estágios importantes para a compreensão de como se dá o luto infantil após a morte. No primeiro estágio, a criança adquire uma compreensão rasa e básica do que seria a morte. O autor destaca que, nesse estágio, é importante que a criança entenda que ela

não estará em perigo apenas pelo fato de alguém que ela conheça ter morrido, ela precisa se sentir segura. No segundo estágio, a criança aceita a morte como uma realidade e aceita qualquer resposta emocional à morte, e começa a refletir sobre seus sentimentos baseados em memórias felizes ou tristes com a pessoa falecida. No terceiro estágio, a criança reexamina seu conceito de identidade e seus relacionamentos com outras pessoas após a morte, a criança precisa entender que embora alguém que ela ame muito tenha morrido, as outras pessoas que ela conhece não correm o risco de morrer tão logo.

Com relação ao processamento do sentimento de luto, Sedney (1999) estuda como os personagens de filmes infantis processam a perda de um ente querido e constata que, geralmente, os filmes infantis mantêm uma visão positiva da vida após a morte, em que as personagens podem seguir em frente e ainda serem felizes após a morte, mas ressalta também que, em alguns filmes, as mortes não eram reconhecidas, ou seja, as personagens simplesmente desapareciam sem maiores explicações.

Em um estudo realizado por Cox (2005), tem-se que as mortes mais explícitas, ou seja, as cenas que mostram como a personagem morre prevalecem apenas quando os protagonistas morrem, sob o argumento de que as cenas poderiam ter um impacto positivo porque demonstram mortes reais explícitas de personagem por quem o espectador desenvolve apego, mas que pode ser potencialmente traumático para algumas crianças.

Em outro estudo, mais recente, conduzido por Tenzek e Nickels (2017), tem-se que, ao longo dos anos, os filmes de animação da *Disney* e da *Pixar* não pararam de mostrar a morte, mas parece que começaram a evitar cenas que podem ser especialmente angustiantes, como a morte explícita. Como o estudo aponta, as mortes explícitas acontecem mais frequentemente entre os filmes lançados entre 1937 e 2003. Esse mesmo estudo também mostra que a *Disney* parece estar adotando uma postura de exibições de mortes muito mais realistas do que dramáticas, ou seja, os personagens dos filmes mais novos estão morrendo em decorrência de doenças, velhice e eventos trágicos, por exemplo, um naufrágio, um prédio pegando fogo, guerras, entre outros. Esses são cenários mais comuns que muitas crianças podem ouvir em notícias na vida real. Em contraste, também é possível notar que, em filmes mais antigos, às vezes, o elemento da morte podia ser revertido com magia, chás de cura ou rituais de cura, agora, nos filmes mais recentes, a *Disney*, aparentemente, está focando em mortes irreversíveis e Tenzel e Nickels (2017) acreditam que

esse fato se dê pela intenção de fazer que as crianças se relacionem emocionalmente com as perdas das personagens quando estiverem lidando com suas próprias perdas.

Os contos escolhidos para o *corpus* desta dissertação estariam, ao que tudo indica, nessa classificação, mesmo nos mais antigos como “Cinderela” e “Branca de Neve”, as representações filmicas da *Disney* trazem uma versão mais amena das cenas de morte, quando aparecem, já que, em sua maioria, as personagens apenas falam que tal personagem morreu, são mortes irreversíveis, mas apaziguadas, e as personagens principais, aparentemente, inspiram-se nessas mortes para que sejam mais corajosas, boas e destemidas em realizar seus sonhos. A representação de “A Princesa e o Sapo”, apesar de ser mais atual, também segue o mesmo padrão. Já no filme da Rapunzel não há nenhuma morte explícita, porém ela lida com a perda temporária de seu par romântico, quando ele quase morreu após uma facada, poucos minutos depois, porém, ela mesma o cura com o restante de magia que ainda tinha nela vindo do seu cabelo mágico.

Isso implica dizer que a *Disney* vem se propondo de alguma forma a ocultar elementos de dor, de sofrimento e de morte apresentados originalmente nos contos de fadas, de maneira a suavizar o impacto que esse tipo de informação pode ter no desenvolvimento cognitivo de uma criança.

Do ponto de vista tradutório, e elencando os elementos com a semiótica, Campos (2013) cita a definição de Paulo Valério de tradução icônica como a “mais radical técnica de tradução enquanto meio de desmistificação das ideologias linguístico-culturais” (CAMPOS, 2012 *apud* Paulo Valério).

Valesio propõe a seguinte definição: ‘Por tradução icônica entendo qualquer versão de L em l, na qual as relações formais (monofônica e sintáticas) são privilegiadas as expensas das (e em contraste direto com as) relações lexicais’. E acrescenta: ‘A importância da tradução icônica reside no fato de que, pela radicalização do que está presente, em certa medida, em toda tradução, ela desmistifica a ideologia da fidelidade, [ou seja, procede de uma] efetiva crítica dessa ideologia.’ (CAMPOS, 2012, p. 38).

Campos (2012, p.38) ainda vai além ao dizer que “no caso do que eu chamo de ‘transcrição’, a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação”.

Se passarmos do nível da 'estrutura intertextual' (onde atua por excelência a "transcrição" como prática paramórfica), estaremos caminhando da escritura para a função e, com isso, perguntando pelos "fatores extratextuais", pela historicidade do texto (tentativa de "reconstrução de um mundo passado" e de "recuperação de uma experiência histórica"), conforme nos adverte o teórico Wolfgang Iser. (CAMPOS, 2012, p. 39).

Para Meschonnic (2007),

[...] a tradução, sendo instalação de uma relação nova, não pode ser senão modernidade, neologia" e ainda vai além, ao afirmar que: "a poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada, entre a época e época, entre cultura e cultura, relação subjectal e reprodução. (MESCHONNIC, 2007, p.27).

Tudo isso implica dizer que, ao se traduzir, principalmente uma obra que será semioticamente traduzida, deve-se considerar vários aspectos que cercam a cultura e a língua de chegada bem como a cultura e a língua de partida, para que se possa, então, compreender a relação entre os elementos que transitam entre as duas e os utilizar a seu favor.

Com relação a *Disney*, nota-se que muitos dos elementos utilizados em suas adaptações fílmicas foram reciclados das histórias originais do século XVIII, outros elementos foram intencionalmente implementados para que os personagens e as histórias tomassem o exato curso entendido por Walt Disney e pela *Walt Disney Company* em cada uma de suas adaptações fílmicas. Assim também acontece com os aspectos semióticos incluídos em como são retratados os aspectos de dor, de sofrimento e de morte.

4.6.3 Princesas *Disney* e seu crescente papel de heroínas

As princesas *Disney* vêm crescendo esporadicamente em suas representações e, em vez de serem retratadas como pobres e coitadas donzelas que precisam do casamento para se livrarem de uma situação ruim e chegar ao tão sonhado "Felizes para Sempre", agora são retratadas como donas do próprio destino e se casam por amor e por paixão e não tão somente para que suas vidas mudem. Pode-se comprovar esses elementos com a análise do percurso tradutório e adaptativo utilizado pela *Disney* no decorrer desta dissertação, com o aporte teórico dos contos escolhidos para compor o *corpus*.

A influência dos modelos de gênero é destacada por uma série de teorias de gênero, pode-se destacar, por exemplo, tanto a teoria social cognitiva do desenvolvimento de gênero de Bussey e Bandura (1999) quanto à teoria da identidade de Hogg (1995), que sugerem que modelos de gênero dentro do ambiente comum ajudam a produzir, perpetuar e ensinar normas e estereótipos de gênero para crianças pequenas. A importância do meio ambiente também é enfatizada no sentido de propor que as crianças desenvolvam crenças sobre o mundo com base em suas interpretações de observações e experiências.

Também é relevante ressaltar que, à medida que as formas de mídia moldam e refletem o estado atual da sociedade, os modelos apresentados nessa mídia mudam tanto como certa resposta às normas sociais. Isso, por sua vez, sugere que, no contexto de uma transformação significativa no papel das mulheres na sociedade, as formas de mídia operariam para ajudar a construir e espelhar tais desenvolvimentos. Além disso, conforme descrito acima, a *Walt Disney Company* não parece ser uma exceção a esse padrão, à medida que as princesas se tornam cada vez mais progressistas em suas representações de papéis de gênero.

Segundo Campos (2013, p. 155), quando o *modus operandi* do tradutor é micrologicamente descrito, tem-se o “exemplo característico de tradução icônica e de prática experimental regida por um modelo teórico de análise dos constituintes do ‘intracódigo’ semiótico”.

A tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial. Visa a surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada [...] Essa língua pura, de um ponto de vista semiótico, pode ser repensada como o intracódigo acima aludido, reexportável de língua para língua. (CAMPOS, 2013, p. 155).

Isso implica dizer que, apesar de a *Disney* ter toda essa problemática em esconder o nome dos tradutores envolvidos no processo de adaptação fílmica, pode-se traçar um panorama do mecanismo utilizado por ela em suas traduções roteirizadas, da mesma forma que se pode notar também quando há mudanças na maneira de expor os elementos traduzidos de maneira semiótica dentro de suas obras.

O panorama de tradução e de adaptação da *Disney* vai se formando ao longo dos anos em cima da análise da maneira como seus filmes são traduzidos e adaptados, da mesma forma, pode-

se notar uma diferença discrepante entre a representatividade de gênero das princesas de uma adaptação para a outra.

Hutcheon (1990) aborda em seus textos a importância da perspectiva do feminismo dentro do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, apesar de reconhecer que o feminismo se constituiu muito antes do pós-modernismo.

A teoria e a prática feministas têm problematizado a tendência pós-estruturalista (inconscientemente, talvez, falocêntrica) de ver o sujeito em termos apocalípticos de perda ou dispersão, pois se recusam a encerrar a questão da identidade e o fazem em nome de (diferente) história das mulheres. (HUTCHEON, 1990, p. 39).

Hutcheon (1990) considera que sua abordagem sobre a correlação entre o feminismo e o pós-modernismo pode ser um tanto quando revolucionador, porém a relação entre o feminismo e o pós-modernismo acontece no reconhecimento de um enquanto articulador de agendas políticas específicas e do outro enquanto catalisador de possibilidades de crítica. Isto é, os dois são movimentos que vão de encontro a normas politizadas que a sociedade tenta seguir, impostas em um período que já não sustenta a cultura deste novo período. Dessa forma, tanto o movimento feminista quanto o movimento pós-moderno tenta romper barreiras do que antes era socialmente aceito como correto, e agora não é mais.

De modo geral, a representação do gênero, tanto de forma literária quanto por outros veículos midiáticos, influencia diretamente na formação de caráter das crianças. Uma série de estudos qualitativos destacaram a presença e utilização de narrativas populares de gêneros nas brincadeiras infantis e em outras interações, alimentadas pela onipresença dos conteúdos produzidos pela *Disney* na vida das crianças. (GIROUX, POLLOCK, 2010).

Outro exemplo a ser citado é a pesquisa de Wohlwend (2009), que, em seu estudo sobre a alfabetização, conseguiu notar que as crianças do jardim de infância que se autoidentificavam como fãs das narrativas produzidas pela *Disney* adotavam narrativas familiares de gênero em seus escritos e brincadeiras de faz de conta. Isto é, as histórias já se tornaram tão familiarizadas no cotidiano dessas garotas que elas tentam reproduzir os universos do mundo *Disney* em suas próprias vidas.

Segundo Hine (2018), atualmente, cada vez mais representações positivas de papéis de gênero estão aparecendo dentro da franquia *Disney*, com princesas em filmes recentes fornecendo perfis comportamentais mais equilibrados, isto é, à medida que os anos foram passando, as

princesas representadas nos filmes foram se tornando mais capazes de serem donas de seu próprio destino. O estudo de Hine (2018) também sugere que as princesas dos filmes mais antigos da *Disney* teriam características mais femininas em seus perfis comportamentais e que as princesas mais modernas são mais andróginas.

Como resultado de sua teoria social cognitiva do desenvolvimento do gênero, Bussey e Bandura (1999) sugerem que as crianças identificam os personagens principais nos filmes mais recentes da *Disney* com perfis positivos e andróginos, pode-se argumentar, portanto, que as crianças expostas a tais modelos podem adotar interpretações mais positivas do comportamento esperado e permissível de papéis das mulheres. Nesse mesmo estudo, as crianças são reconhecidas como pessoas com senso crítico e agentes da construção de seu próprio conhecimento sobre gênero.

Pode-se inferir de todo esse estudo que, à medida que a *Disney* altera a maneira de representar suas personagens nos filmes, tem alterado também a forma como as crianças constroem seu conhecimento de mundo. Em vez de almejam serem como a Branca de Neve e a Cinderela, por exemplo, que precisam ser salvas pelos príncipes para poderem ter seus finais felizes garantidos, as crianças agora passam a querer imitar os comportamentos de princesas como Rapunzel e Tiana, esta de “A Princesa e o Sapo”, que são destemidas, fortes e vão atrás dos seus objetivos juntamente com seus parceiros, mas sem ocuparem uma posição de submissão, estando lado a lado, como parceiros de jornada, pois ajudam-se e apoiam-se um no outro.

Infere-se desta dissertação que princesas, como Branca de Neve e Cinderela, apesar de ainda serem as princesas mais conhecidas e propagadas do universo *Disney*, ainda apresentam algumas composições em suas histórias que não condizem com o modelo feminino que se almeja ter como representação hoje em dia, o que prova que talvez essas princesas possam ser até mesmo evitadas por uma futura geração.

Aspectos, como a romantização da paixão, que aparece em ambos os filmes “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937) e “*Cinderella*” (1950), visto que as princesas se apaixonam em uma troca de olhares pelos príncipes, bem como precisam ser salvas pelos príncipes para saírem do perigo de suas vidas (as duas precisam ser libertas de suas respectivas madrastas). Esses elementos aparecem cada vez menos nas representações da *Disney* e, quando aparecem, são substituídos por cenários em que as princesas têm total controle da situação, ou são colocadas em

um patamar de igualdade de gênero para com os príncipes, como já é possível visualizar em “*The Princess and the Frog*” (2009) e “*Tangled*” (2010).

Antigamente, as princesas só viveriam seu “Feliz para Sempre” após a cena do casamento real, já nas representações filmicas atuais, como “Rapunzel” e “A Princesa e o Sapo”, as duas princesas terminam a narrativa junto de seus parceiros, mas não casadas, e, em uma fala, dá-se a entender que as duas se casaram posteriormente com seus parceiros, mas apenas após algum tempo de namoro, elemento esse que não aparecia em nenhum dos filmes mais antigos.

Isto é, nos filmes mais antigos a possibilidade de namoro não era representada, assim que encontram seus príncipes, apaixonaram-se e tão logo casaram. É curioso notar, também, que no longa-metragem não animado de “Cinderela” (2015), o elemento do casamento tão logo ao fechamento dos fatos continua presente, mesmo sendo uma versão bem mais moderna do conto. Segundo a própria empresa *Disney*, ela optou por se manter fiel à versão do longa-metragem animado, sua principal diferença seria a presença de atores e não objetos de animação e computação gráfica. Porém, na adaptação não animada, os roteiristas fizeram questão de mostrar que Cinderela e o príncipe, apesar de se apaixonarem rapidamente, constroem essa relação por meio da conexão que sentem um pelo outro, ou seja, esse elemento já passou a ser mais explorado pela própria *Disney* e no que diz respeito à versão *live-action* de uma adaptação um tanto quanto antiga da empresa.

4.6.4 Representação de gênero de príncipes e princesas *Disney*

Ainda sobre a representatividade de gêneros dentro dos filmes da *Disney*, foca-se, agora, nas personagens de gênero masculinos e não tão somente nos femininos. Vários estudos foram feitos ao longo dos últimos anos. Alguns desses estudos, como o de Dill e Thill (2007), relatam as representações negativas de gênero que, além dos filmes, também são encontradas em outras formas de mídia infantil, como os videogames, em que os personagens masculinos de jogos são muito mais propensos a serem agressivos e personagens femininos são mais suscetíveis a serem sexualizados, as quais aparecem seminuas e insinuam algum tipo de mistura entre sexo e agressão.

Em contrapartida, outros estudos sugerem aspectos positivos na representatividade de gênero nos últimos anos, e um crescimento constante na neutralização de gêneros. Pode-se citar o

estudo de Hentges e Case (2013), que encontraram poucas diferenças entre comportamentos estereotipados ao comparar personagens masculinos e femininos *Disney* após os anos 80 em comparação a antes dos anos 80. Essa pesquisa sugere que, embora as representações do papel do gênero na mídia infantil continuem a ser problemáticas, existe uma possível progressão para representações menos estreitas do gênero, que, curiosamente, foram mais exemplificadas nos últimos lançamentos da *Disney*, em que poucas diferenças no comportamento de gênero foram identificadas.

Algumas teorias explicam o fato de que a relação entre a mídia e o desenvolvimento de gênero, tais como a Teoria da Identidade, apresentada por Hogg (1995), que sugere que modelos cotidianos da criança como pais, colegas ou os personagens de seus desenhos favoritos, ajudam a transmitir e ensinar normas e estereótipos de gênero para crianças pequenas, particularmente por meio da imitação e modelagem. Dessa forma, é possível se inferir que as crianças são altamente influenciáveis por tudo acerca do cotidiano delas, seja por interações sociais reais com as pessoas à sua volta, seja por observações comportamentais das pessoas à sua volta ou por observações feitas a partir das histórias que elas têm acesso tanto nos livros quanto na mídia auditiva e na mídia audiovisual.

Com relação à maneira como as personagens femininas são representadas nos filmes da *Disney*, várias pesquisas foram feitas para investigar o comportamento das personagens, England (2011) e acadêmicos participaram de um estudo que pretendia traçar uma análise quantitativa entre as princesas da *Disney* entre os anos de 1937 até 2009, argumentando os comportamentos de gênero destacados entre príncipes e princesas das histórias. Esses detalhes foram encontrados ao longo da pesquisa ao examinar a frequência das características masculinas e femininas, bem como o comportamento de resgate, ou seja, raramente realizado pela princesa, e resultados românticos, isto é, a conclusão, o desfecho das histórias muitas vezes resultava em casamento heterossexual, heteronormativo e em “amor à primeira vista”. Os resultados desse estudo mostraram um número gigantesco de estereótipos sociais contidos nas narrativas da *Disney*.

Outro estudo que ganhou bastante visualização foi o de Towbin (2004), que destaca que as personagens femininas dos contos de fadas da *Disney* tinham sua aparência mais valorizada do que seu intelecto, eram desamparadas e necessitavam de proteção constante, eram domésticas e propensas a se casar e, se obesas, eram tratadas como feias, desagradáveis e não conseguiam se casar. Segundo a pesquisa, foram padrões variantes entre as personagens dos “anos clássicos”

(1937-1967), incluindo a felicidade encontrada apenas por meio do casamento, como é o caso da personagem Anita, em “Cento e um Dálmatas”, e de passividade, exemplificada mais fortemente pelas três princesas dessa época, Branca de Neve, Cinderela e Aurora. Em contraste com as mulheres da *Disney* “Era Eisner” (1989-2005), que eram mais favoráveis e mais capturadas pela evolução das princesas da *Disney*, como Ariel, Jasmine e Pocahontas.

No entanto, o trabalho de England (2011), que analisa as representações femininas nos filmes *Disney* lançados depois de 2003, ainda é surpreendentemente esparsa, isto é, algumas de suas análises ainda são muito limitadas, visto que o filme mais recente analisado por England (2011) é “A Princesa e o Sapo” (2009), em que a personagem feminina era mais igualitária do que as dos filmes anteriores. Isto é, a personagem tem um amor, mas não precisa dele para completar a jornada de sua história, ela o tem como amigo, confidente e ajudante para passar pelas mesmas situações que ela passa, nunca se colocando numa posição de risco precisando ser salva por ele.

Em contraste, a partir das representações masculinas analisadas no estudo de Towbin (2004), tem-se que as personagens do gênero masculino eram mais propensas a: usar a fisicalidade para expressar suas emoções, perder o controle sobre seus impulsos sexuais, ser naturalmente fortes e heróicos, ter empregos não domésticos e, se acima do peso, ter características negativas (este último assim como as personagens femininas). Isso sugere que os homens nesses filmes podem sofrer referências tradicionais e restritivas de papéis de gênero tal qual as mulheres.

Outro ponto importante que aparece no estudo de England (2011) é a presença de mensagens importantes de gênero para crianças pequenas contidas nos temas de heroísmo e amor nos filmes da *Disney*. Esse heroísmo é examinado por meio do comportamento de resgate que sugere que, embora as princesas realizassem uma quantidade igual de resgates aos resgates realizados pelas personagens dos príncipes, elas também eram significativamente mais propensas a exigir a salvação. As princesas também raramente são responsáveis por cenas de resgate climáticas, em outras palavras, a cena final mais dramática, exigindo um personagem central, muitas vezes masculino, para salvar outro de uma situação perigosa e fornecer uma resolução significativa do enredo.

Dessa forma, é possível notar uma discrepância grande entre as atividades que “podem” ser realizadas pelas personagens femininas e as que “podem” ser realizadas pelos personagens

masculinos nos contos de fadas representados fisicamente pela *Disney Company*. Como exposto anteriormente, os papéis vêm se alterando ao longo dos anos e as princesas têm conseguido um papel de mais destaque e igualdade aos papéis dos príncipes, sem minimizá-los, apenas não as tornando dependentes das ações desses personagens.

Torna-se curioso pensar como o mecanismo de tradução e de adaptação da *Disney* ao longo dos últimos anos vem desenvolvendo essas questões psicossociais e de gênero e adaptando as histórias do século XVIII para que tragam elementos que reflitam cada vez mais os aspectos sócio-histórico-culturais que vêm sendo debatidos. Como exemplo, pode-se citar desde a adaptação filmica de “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937), “*Cinderella*” (1950 e 2015), “*The Princess and the Frog*” (2009) e “*Tangled*” (2010), em que as personagens masculinas apresentam um crescente de como suas representações vêm sendo modificadas.

Em “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937), o caçador e o espelho mágico estão em uma posição de submissão à Rainha Má pelo fato de ela ter poderes e magia. A relação do caçador com Branca de Neve é de pena da jovem que ele teria de matar por causa da inveja da Rainha Má. Os anões são “pequenos homenzinhos” trabalhadores que vivem para trabalhar nas minas, cada um com suas particularidades de personalidade, porém nenhum desses homens chamam atenção da jovem. No filme, Branca canta uma música dizendo que está a espera de seu amor verdadeiro e que deseja conhecê-lo “hoje”, o príncipe a escuta cantar e de prontidão já se põe a fazer juras de amor eterno, isso logo no início do filme. O personagem do Príncipe Encantado só volta a aparecer ao final do filme, quando a jovem já está no caixão e, com um beijo de amor, ele a salva.

Em “*Cinderella*” (1950), a representatividade do príncipe é quase a mesma do príncipe de Branca de Neve. Eles se apaixonam platonicamente de maneira rápida, depois ele se propõe a procurar pela donzela pelo reino e, ao encontrá-la, casa-se com ela.

Em contrapartida, em “*Cinderella*” (2015), por mais que mostre que ela e o príncipe se apaixonam de maneira rápida, o filme tenta explicar que isso se dá pelo fato de que eles possuem uma conexão raríssima. A personagem do príncipe, apesar de ser uma representação *live-action* do filme de 1950, já se porta menos como uma versão romantizada da figura de um cavalheiro e mais como um ser humano com sentimentos, que respeita seu pai, que passou os últimos cinco anos em uma guerra. Além disso, ele apenas se propõe a salvar a bela jovem em perigo quando ela também se mostra em necessidade de ajuda.

“*The Princess and the Frog*” (2009) traz uma representatividade da personagem do príncipe que já aparece de maneira totalmente diferente, sendo ele um personagem boêmio, que não quer saber de suas responsabilidades, quer apenas tocar *jazz* e curtir a vida. Em contraste com a princesa, que é uma moça trabalhadora, esforçada, focada em realizar seu sonho. Na trama, o príncipe só salva a princesa quando ela também o salva, os dois são parceiros de jornada e se unem quando os objetivos são os mesmos.

“*Tangled*” (2010) traz mais ou menos a mesma representatividade do gênero masculino que se tem em “*The Princess and the Frog*”, em que o príncipe na verdade é um ladrão que está fugindo dos guardas do palácio após roubar a coroa da princesa, e Rapunzel precisa da ajuda dele para fugir da torre e realizar seu sonho. Os dois só se apaixonam ao longo da jornada, e, assim como em “*The Princess and the Frog*”, os dois também precisam ser salvos em alternância um pelo outro.

Pode-se inferir, após essa análise do mecanismo de tradução e de adaptação utilizado pela *Disney*, que os personagens vêm modificando seus comportamentos dentro das narrativas que a empresa deseja adaptar fisicamente, e que esse fator está ligado ao fato de que socialmente, hoje em dia, há uma necessidade de representatividade maior de certos aspectos que antigamente não se faziam necessários o suficiente.

O mecanismo *Disney* de tradução e de adaptação está presente na forma como os elementos semióticos empregados nas versões originais dos contos de XVIII estavam expostos e como eles precisam ser recontados, recriados, reescritos pelos roteiristas dos filmes para que alcancem a aceitação do público.

Segundo Campos (2013, p. 204), “a tradução, desse ponto de vista, é uma forma ativa de pedagogia”.

Trata-se, como se vê, de um amplo processo de "devoração" crítica da poesia universal, cujo propósito tem sido instaurar uma tradição de invenção e criar, assim, um tesouro de “formas significantes” para o estímulo criativo das novas gerações. A tradução, desse ponto de vista, é uma forma ativa de pedagogia. Sobretudo quando se traduz exatamente aquilo que é dado por intraduzível”. (CAMPOS, 2013, p. 204).

Isto é, o processo tradutório torna possível que várias culturas tenham acesso a uma obra. O processo de tradução semiótica se responsabiliza por tornar os signos contidos na obra de partida acessíveis para a obra de chegada. A intertextualidade faz que os textos conversem entre

si, e a adaptação transforma o texto original em um texto mais conveniente para a época, para o modelo midiático, para o público pretendido, entre outros. Assim, a intertextualidade da tradução semiótica contida na adaptação dos filmes *Disney* é um mecanismo muito mais complexo do que se pode imaginar.

No segundo capítulo desta dissertação, foram abordadas questões que envolvem autores, tradutores, obras e escritores das respectivas obras literárias que estão envolvidas no gênero contos de fadas como objeto ilustrativo para entender o processo de tradução semiótica que envolveu e ainda envolve os contos. Ao longo deste capítulo, foram expostos detalhes das obras escritas e adaptadas pelos irmãos Grimm e por Charles Perrault, bem como aspectos importantes de suas vidas que os levaram a agir da forma que agiram. O mesmo foi feito com Walt Disney e com os aspectos que colaboraram com o fascínio pelos contos de fadas até que ele fundasse sua companhia *Walt Disney Company*, assim como os caminhos que contribuíram para a adaptação, a recriação, a exploração, a tradução e a reescrita dos contos de fadas imortalizados na literatura e, agora, em outra perspectiva: no cinema.

Também foram expostas questões que permeiam os diversos contos de fadas da *Disney*, estejam eles ou não no *corpus* desta dissertação, mas, obviamente, com o foco voltado para os contos de fadas “A Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela”, “A Princesa e o Sapo” e “Rapunzel”. Dentre as questões explicitadas neste capítulo estão questões de aspectos familiares representados por diferentes gerações *Disney*, a maneira como esta lida com dor, sofrimento e morte, princesas *Disney* e seu crescente papel de heroínas e a representação de gênero de príncipes e princesas da *Disney*. Todo esse aporte foi feito com o objetivo de traçar uma linha sobre como o mecanismo de tradução da *Disney* influenciou e continua influenciando a representação de aspectos psicossociais nas adaptações fílmicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, o objetivo principal foi traçar um panorama entre a maneira com que os contos de fadas, que hoje se encontram em domínio público, foram traduzidos e manipulados pela *Disney* para que fossem roteirizados nas adaptações filmicas da empresa. Da mesma forma, também houve um desejo de entender melhor como os aspectos psicossociais são trabalhados pela *Disney* de forma a atender à necessidade ou à demanda social do público receptor dessas adaptações filmicas. Para tanto, foram ressaltados os contos de fadas “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela”, “A princesa e o Sapo” e “Rapunzel” e seus respectivos longas-metragens produzidos pela *Walt Disney Company*.

Foram apresentados os irmãos Grimm, Charles Perrault e Walt Disney como principais autores, reescretores e adaptadores dos contos detalhados no *corpus* desta dissertação, bem como suas contribuições para as histórias, a forma como as manipularam e propagaram seus trabalhos.

Concluiu-se que os irmãos Grimm, em sua tentativa de registrar a cultura alemã e as histórias narradas pelo povo alemão no século XVIII, escreveram histórias que não eram necessariamente de origem alemã, assim como também fez Charles Perrault, na França. Dessa forma, foi possível encontrar semelhanças, vestígios e, até mesmo, histórias inteiras narradas nos dois países de maneiras distintas.

Com relação a Walt Disney, concluiu-se que tanto a pessoa Disney quanto a empresa *Disney* utilizaram-se da afeição do público infantil com as histórias dos contos de fadas, que já estavam em domínio público, para ganhar espaço e desenvolver seus talentos em animação e adaptação filmica. Apesar de não dar o devido reconhecimento aos tradutores das obras e, por muitas vezes, substituir o nome dos envolvidos no processo criativo de roteirização e direção dos longa-metragens apenas pelos dizeres: “*Disney Company; Story Adaptation; e Adaptated by grimm’s fairy tales/ Charles Perrault fairy tales*”, os mecanismos de tradução e de adaptação utilizados pela *Disney* não podem ser ignorados, assim como a maneira com que se utilizam de contos antigos para trazer à tona questões psicossociais ligadas à sociedade moderna.

Em consideração às teorias da semiótica que foram aplicadas nesta dissertação, os objetivos foram: investigar como se deu a modificação e a manipulação das reescrituras, de acordo com as traduções midiáticas, semióticas e intersemióticas utilizadas pelos reescretores,

sejam eles tradutores, adaptadores ou agentes institucionais, ao longo do tempo, até chegar ao resultado midiático exposto atualmente pela companhia norte-americana.

A fim de responder os questionamentos levantados, foram analisadas características da literatura infantojuvenil, bem como traços do gênero literário definidos por Coelho (2008), Tatar (2013), Propp (2006), Dalton (2003) e Bettelheim (2016), questões de tradução levantadas por Meschonnic, Laplantine, Derrida e outros. Assim como questões de adaptação por Hutcheon e questões de criação expostas por Campos, que se fizeram necessárias para adaptar as histórias para outros tipos de mídias e entender como isso afeta a acessibilidade, o que traz aspectos divergentes entre tradução, legendagem, dublagem e outros.

Como foi exposto nesta dissertação, o gênero contos de fadas traz consigo uma carga de possibilidade de alteração bastante ampla. Esse fenômeno se dá por diversos fatores e de diversas maneiras e não se pode deixar de correlacionar as traduções como adaptações, em especial, as traduções intersemióticas, a esse efeito tão impactante na representação dos contos de fadas. A capacidade de modificar a representação de uma história socialmente aceita pelo contexto sócio-histórico-cultural em que se encontra enraizada para adentrar os parâmetros midiáticos de efeito e de aceitação por diversas culturas, além da cultura de origem do conto, é bastante complexa, porém é muito fascinante ver os caminhos que cada história, cada personagem, cada narrativa pode tomar simplesmente com as escolhas de alteração de gênero textual para gênero textual, de gênero narrativo para gênero narrativo e de uma mídia para a outra.

O mesmo conto pode ser recriado e recontado tantas vezes forem necessárias para dar o sentido necessário a uma narrativa e fazê-la assertiva em uma representação culturalmente adequada, ou com uma classificação mais adequada para a faixa etária do público que se deseja atingir, etc. E a análise das teorias semióticas e intersemióticas se relacionam muito bem com essa necessidade dos contos de se modificarem e se restabelecerem como contos de fadas em mídias diversas, sem precisar se desprender de sua essência, seu formato e preservando as características marcantes e essenciais de seus personagens.

Durante a pesquisa para realizar esta dissertação, verificou-se que o gênero conto, mais especificamente contos de fadas, faz parte de um aglomerado literário que intriga e causa curiosidade no leitor. Isto é, atribuído a características fixas e próprias do gênero, como as narrativas curtas, apresentando eventos atemporais e que podem ser flexionados e atribuídos a qualquer sociedade, o elemento mágico e a perspectiva do “Felizes para Sempre”. Essas são só

algumas dentre as inúmeras características que se pode citar do conto de fadas. Um tipo de texto muito maleável, que pode facilmente ser adaptado e transcrito para outro gênero ou atribuição que se deseja conferir-lhe. Diversos são os autores e as histórias que esse gênero carrega dentro de si, isso sem mencionar as variações existentes dentro de cada história e cada maneira particular de propagar a narrativa em questão.

Com o passar dos séculos, inúmeros elementos foram atribuídos a histórias que já faziam parte do folclore de diversas culturas, modificando-as até que se tornaram os famosos clássicos que se considera hoje em dia como literatura infantojuvenil. Mais de um nome pode ser atribuído na categoria “autor” para diversos contos. Isso se deu porque cada um contribuiu com uma parcela de modificação, alteração e floreio da história para que fosse possível chegar ao que existe hoje. Variações inúmeras e diversas do mesmo conto não são um problema, ou um defeito, são complementos de uma história que não pode nunca se dar por acabada ou pertencente a apenas um fabuloso nome de autoria íntegra e restrita.

Os contos aqui analisados e conhecidos mundialmente foram atribuídos a este trabalho apenas como aporte teórico para demonstrar como um mesmo conto de fadas pode ser traduzido, recontado, reescrito, adaptado e transcrito de diversas maneiras ao passar de um sistema literário para outro, ou até mesmo de uma mídia para outra.

Um gênero que, apesar de mágico e investido de imaginação, tem também um caráter explicativo, educativo. Assim, ele traz ao jovem leitor uma reflexão sobre a vida, a jornada do herói e a incrível semelhança com problemas presentes diariamente na vida cotidiana das pessoas comuns. É possível encontrar nos contos críticas, reflexões, confabulações, expectativas e ensinamentos diversos. Todo esse aprendizado acontece de uma forma dinâmica e divertida, por meio dos problemas apresentados pela narrativa e solucionados pelo herói que, com coragem e esperança, nunca deixa de lutar por seus objetivos.

Seguido pelos tão famosos e esperançosos “viveram felizes para sempre”, o conto de fadas traz, em sua grande maioria, um padrão específico de problemas apresentados e incansavelmente combatidos pelo herói, que faz por merecê-lo. Esse ensinamento se fixa facilmente na mentalidade de crianças, jovens e adultos que cresceram com a perspectiva de que se forem bons e seguirem seus princípios, serão, assim, merecedores de sua própria felicidade eterna, a tão sonhada e representada poção mágica de *Felix Felicis*. Assim, pouco a pouco o

conto ensina, diverte, expande-se e abre mais espaços para adaptações e recriações de histórias com as quais já se possui intenso contato e conhecimento.

Constatou-se que o gênero contos de fadas não só influenciou, mas também facilitou as mutações que as histórias sofreram desde o século XVIII até chegarem às adaptações dos longas-metragens da *Walt Disney*.

Observaram-se, também, os contextos sócio-histórico-culturais que fizeram que a *Disney* optasse por uma adaptação filmica mais condizente com a realidade da sociedade que estaria recebendo esses filmes. Dessa forma, também foi possível observar uma constante evolução na maneira como a empresa expõe diversos aspectos psicossociais relacionados à história, isto é, foi possível identificar o motivo pelo qual, nos filmes mais antigos, se evitava falar de assuntos tabus, ou caso presentes nos filmes, eles eram representados de maneira totalmente divergente da maneira que a *Disney* explora esses elementos na atualidade.

Além disso, concluiu-se que elementos que estão ligados à acessibilidade do material que foi traduzido e adaptado para as telas da *Disney* estão sempre sendo evidenciados, isto é, a companhia se preocupa em fazer uma versão dos contos em que o público receptor daquela obra esteja familiarizado com os signos que ali estão presentes, independentemente de para qual país, cultura ou língua se esteja traduzindo o longa-metragem. Ou seja, tem-se a preocupação de fazer que os elementos visuais incluídos no filme sejam de fácil acesso e dedução pelo público que recebe aquela obra, originalmente traduzida para o inglês e filmada em um contexto Estadunidense, muitas vezes até californiano.

Também foi evidenciado o mecanismo de tradução como adaptação dos contos de fadas da *Disney* e os aspectos psicossociais abordados nestes contos. Para tanto, foi observado, ao longo do curso desta dissertação, certo padrão na forma como a *Disney* adaptava os contos de fadas antes e como vem adaptando nos últimos anos foi evidenciado. Percebeu-se então que, nos primeiros longa-metragens animados que se propunham a adaptar histórias já conhecidas de contos de fadas já renomados, a *Disney* se mantinha mais fiel, tanto às histórias como aos aspectos visuais mantidos nos contos e em suas respectivas adaptações filmicas. Nota-se, porém, uma crescente discrepância entre as histórias originais e os novos filmes que vêm sendo produzidos pela companhia, e isso acontece justamente para evidenciar aspectos psicossociais que desejam trabalhar no momento. Por exemplo, “A princesa e o o Sapo” sendo uma personagem negra, residente da cidade norte-americana de Nova Orleans e com uma influência

tão grandiosa com o gênero música *jazz*, todos esses são elementos que não aparecem na narrativa originária em que o filme foi inspirado.

Esta dissertação visou trazer uma contribuição maior para a área dos estudos da tradução, visto que, apesar de os contos de fadas serem um gênero literário muito explorado e bastante traduzido, as pesquisas na área crítica das traduções e adaptações desses ainda são muito escassas, ou seja, ainda é difícil encontrar um material explicativo que resuma os motivos pelos quais aquelas traduções foram necessárias, ou, mais além, ainda hoje se tem dificuldade de encontrar a autoria das traduções dos gêneros contos de fadas. Fala-se muito em adaptação de roteiro, adaptação filmica, porém ainda são escassos os relatos que contêm o nome dos tradutores que transcriam aquela obra para a língua de chegada a que se tem acesso às histórias.

Em suma, como dito anteriormente, com essa dissertação, foi possível constatar que, infelizmente, ainda são escassos os recursos acadêmicos sobre o assunto que trazem em evidência a identidade dos tradutores que deixaram suas marcas pelos títulos traduzidos. Assim, vê-se como uma ótima oportunidade para um futuro objeto de pesquisa alguma forma de quebrar essa barreira e dar mais visibilidade e acesso aos nomes dos tradutores que tanto fizeram para que essas obras fossem disseminadas em outras línguas, culturas e países.

Esta dissertação pode servir principalmente aos tradutores que desejem se dedicar ao universo *Disney* para procurarem soluções para os problemas tradutórios e também para os estudantes e professores das duas línguas.

A pesquisa pode evoluir e abarcar mais questões. Outras obras podem ser examinadas no futuro, por exemplo, várias obras de um escritor ou uma escritora que não foram analisadas no *corpus* desta dissertação, em contraste com suas adaptações filmicas produzidas pela companhia *Disney*.

Outra área que também “abriu os olhos” diante desta pesquisa foi a tradução de roteiros cinematográficos e suas respectivas adaptações, como são feitos, por quem são feitos, quando são necessários, entre outros. Acredita-se que, em um futuro muito próximo, é possível a autora desta dissertação se dedicar aos estudos dessa área também.

Em conclusão, deixa-se aqui registrada minha eterna gratidão aos contos de fadas por terem transformado minha vida como leitora mirim, como estudante do curso de Letras na Universidade de Brasília (UnB) e, agora, como tradutora. As histórias contidas nesse universo paralelo me ajudaram em tempos sombrios e me deram esperança de um futuro mais contente e

alegre, não somente pelo conteúdo das histórias, mas também por ser privilegiada o suficiente para poder estudá-las a fundo como foi feito nesta dissertação. Acredito que, diante do universo da tradução dos contos de fadas, tenho finalmente encontrado o meu *happily ever after*, não que esse seja o final da história, mas um capítulo que está aberto a novas continuações e adaptações.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, V. T. de. A formação do leitor. In: Universidade Estadual Paulista. Prograd. **Caderno de formação: formação de professores didática geral**. São Paulo: Cultura Acadêmica. v. 11. 2011, p. 104-116.
- ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A. **Traduzir com autonomia**. São Paulo: Contexto, 2000.
- ALVES, S. **A adaptação filmica de Atonement** – uma análise do “ponto de vista” no cinema e na literatura e suas implicações semióticas. *Estudos Semióticos*, v. 7, n. 1, 9 jun. 2011, p. 76-84.
- AMARAL, M. L. **Criança é Criança**. Literatura infantil e seus Problemas. Petrópolis: Vozes, 1971.
- ANDACHT, F. **Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no reality show televisivo atuais**. Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico- Volume I; Capítulo: Fotografia, Vídeo e Cinema. 2005.
- ANDERSEN, H. C. **Contos de Andersen**. Rio de Janeiro: Saga, 1966.
- ASSOCIATED CONTENT. **How Disney uses branding**. Disponível em: http://www.associatedcontent.com/article/1823341/how_disney_uses_branding.html. Acesso em: Agosto, 2020.
- BADIR, S. **As intersemióticas**. *Estudos Semióticos*, v. 9, n. 1, jun. 2013, p. 1-12.
- BAGHERI, M.; NEMATI, A. **On the translation strategies of movie dubbling and subtitling: a frequency analysis explicitation in translation**. *Linguistics and Literature Studies*, 2014, p. 86-91.
- BAKER, J. E.; SEDNEY, M. A.; GROSS, E.. **Psychological tasks for bereaved children**. *American Journal of Orthopsychiatry* 62: 105–16. BANDURA, Albert. 1994. Social cognitive theory of mass communication. In *Media Effects: Advances in Theory and Research*. Edited by Jennings Bryant and DolfZillmann. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 1992. p. 61–90.
- BARRIE, J.M. **Peter Pan**. São Paulo: Zahar, 2008.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BASTIN, G. L. **Adaptation: the Paramount communication strategy**. *Linguaculture* 1, 2014.

BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELL, R. **Translation and translating**: theory and practice. London and New York: Longman, 1991.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de M.-H. C. Torres, M. Furlan e A. Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET. 2007.

BERNARDET, J.-C. **O que é cinema?** 11. ed. São Paulo/SP. Editora Brasiliense, 1991.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Tradução de Arlene Caetano, 2016.

BUERKEL-ROTHFUSS, N. L.; GREENBERG, B. S.; ATKIN, C. K.; NEUENDORF, K. Learning about the family from television. **Journal of Communication** 32. 1982, p. 191–201.

BRACCHI, D. **Fotografia contemporânea e intersemioticidade**. Estudos Semióticos, v. 7, n. 2, dez. 2011, p. 44-51.

BRANAGH, K. **Cinderella**. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2015.

BRITTO, P. H. O tradutor como mediador cultural. **Revista Synergies Brésil**, nº spécial 2 – 2010, p. 135-141.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRÜDER, G. **Kinder-und Hausmärchen**. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht, 1996.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A-M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUSSEY, K.; BANDURA, A. **Social cognitive theory of gender development and differentiation**. *Psychological Review* 106: 1999, p. 676–713.

CADEMARTORI, L. **O que é literatura infantil?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

CALLARI, A. **Branca de neve, coleção “os contos clássicos”**. Diversos autores. (tradução). ANO. 2014.

CAMPOS, H. de. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia; Thelma Mé dici Nóbrega. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, H. de. **Tradição, transcrição e transculturação**: o ponto de vista do ex-cêntrico. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, H. de. **Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé, em Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 119-147.

CAMPOS, H. de. **Tradução, ideologia e história, em Território da Tradução**. Campinas: IEL, 1984, p. 245.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. de. Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das Galáxias. Entrevista concedida a J. J. de Moraes. In: **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. de. Minha relação com a tradição é musical. Entrevista concedida a Rodrigo Naves. In: **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANTON, K. **Era uma vez Perrault**. São Paulo: DCL. 2005.

CARROLL, L. **As aventuras de Alice no país das maravilhas**. São Paulo: Zahar, 2001.

CARTER, A. **Menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo**. São Paulo: Penguin group, Schwarcz, 2011.

CASTILHO, A. T. de. **O linguista libertário**. Entrevista de Carlos Fioravanti. Pesquisa Fapesp, n. 259, set. 2017, p. 30-35.

CATAR, M. **Contos de fadas**. São Paulo: Zahar, 2005.

CINDERELLA. Direção: Sharpsteen, B., Jackson, W., Geronimi, C., Luske, H. Walt Disney Studios Motion Pictures. 1950.

CINDERELLA II: Dreams Come True. Direção: Kafka, J. Produção: Thorne, M., Drumm, M. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2002.

CINDERELLA III: A Twist in Time. Direção: Nissen, F. Produção: Pipkin, M. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2002.

COELHO, N. N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Paulinas, 2008.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Paulinas, 2008.

COELHO, N. N. **A literatura infantil – das origens orientais ao Brasil de hoje**. São Paulo/Brasília: Quéron LTD em convênio nacional do livro ministério da educação e cultura, 1981.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da Literatura infantil/Juvenil**: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. São Paulo: Manoele, 2010.

COELHO, N. N. **Literatura infantil**: história, teoria, análise. 4. ed. São Paulo: Quéron, 1987

COELHO, N. N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**: símbolo, mito, arquétipos. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

CONNELLAN, T. **Nos bastidores da Disney**: os segredos do sucesso da mais poderosa empresa de diversões do mundo. 21 ed. São Paulo: Futura, 1998.

COX, M., E. G.; GRAHAM, J. A. **Death in Disney films**: implications for children's understanding of death. *Omega: The Journal of Death and Dying* 50. 2005, p. 267–80.

COULTAS, A. **Language and Social Contexts**. Routledge. 2003.

DALTON, E. **Introdução e comentários Grimm's Fairy Tales**. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

DILL, K. E.; THILL, K. P. **Video game characters and the socialisation of gender roles: Young people's perceptions mirror sexist media depictions**. *Sex Roles* 57. 2007, p. 851–64.

DISNEY'S FIRST FEATURE: the making of snow white and the seven dwarfs. Direção: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen. Streaming Disney Plus.1937.

DOUGLAS, W. **Television Families: Is Something Wrong in Suburbia?** Mahwah: Erlbaum. 2003.

DOUGLAS, William, and Beth M. Olson. **Beyond family structure: The family in domestic comedy**. *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 39. 1995, p. 236–61.

DOVE, S. **Storybrooke Secrets**: The price of gold. 14 nov. 2011a. Acesso em: 3 nov. 2016.

DOVE, S. **Storybrooke Secrets: The price of gold**. 14 nov. 2011a. Acesso em: 3 nov. 2016.

DOVE, S. **Storybrooke Secrets: The Shepherd**. 5 dez. 2011b. Acesso em: 3 nov. 2016.

DOVE, S. **Storybrooke Secrets: Snow falls**. 7 nov. 2011c. Acesso em: 3 nov. 2016.

DUNDES, L. **The Psychosocial implications of Disney movies**. MDPI St. Alban-Anlage 66 4052 Basel, Switzerland, 2019.

ECO, U. **A poética da obra**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, U. **Quase a mesma coisa; experiências de tradução**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ENGLAND, D. E.; DESCARTES, L.; COLLIER-MEEK, M. A. **Gender role portrayal and the Disney princesses**. *Sex Roles* 64. 2011, p. 555–67.

ESOPO. **Fábulas completas**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. In: **Poetics Today – Internacional Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**. v. 11, n. 1. Tel Aviv University. Durham: Duke University Press, 1990.

FIORIN, J.L. Polifonia, textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 29-36 --FORBES. 2017. **Global 2000: Top Regarded Companies**. Forbes. Disponível em: <http://www.forbes.com/companies/walt-disney/> Acesso em: 28 dez. 2017.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981- 1982)**. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

FRANZ, M- L. von. **O feminino nos contos de fadas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

GUTIÉRREZ, A. G., **Principios de lenguaje epistemográfico: la representación del conocimiento sobre Patrimonio Histórico Andaluz**. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1998.

GUTIÉRREZ, A., G. Knowledge organization from a “culture of the border”: towards a transcultural ethics of mediation. In: LÓPEZ-HUERTAS, M.J. (eds.). **Challenges in knowledge representation and organization for the 21st century: integration of knowledge across boundaries**. Würzburg: ERGON-Verlag, 2002a., p. 516-522.

GUTIÉRREZ, A. G. **La memória subrogada**: mediación, cultura y conciencia en la red digital. Granada: Editorial de La Universidad de Granada, 2002b.

GUTIÉRREZ, A. G. **Desclassification in knowledge organization**: a post- epistemological essay. TransInformação, Campinas, v.23, n. 1, p. 5-14, jan./abr., 2011.

GUTIÉRREZ, A. G. **Exomemoria y cultura de frontera: hacia una ética transcultural de la mediación**. VII Congreso Internacional sobre Organización del Conocimiento celebrado en Granada (España), 2002c.

GUTIÉRREZ, A. G. **Otra memoria es posible**: estrategias descolonizadoras del archivo mundial. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

GUTIÉRREZ, A. G. **Proyectar la memoria**: del ordo nacional a la reapropiación crítica. TransInformação, Campinas, v. 15, n. 1, p. 7-13, 2003.

GUTIÉRREZ, A. G. **Cientificamente favelados**: uma visão crítica do conhecimento a partir da epistemografia. Transinformação, Campinas, v.18, n.2, maio/ago. 2006, p.103-112.

GUTIÉRREZ, A. G. **Outra memória é possível**: estratégias descolonizadoras do arquivo mundial. Petrópolis: Vozes, 2008.

GELDER, D. V. **O mundo real das fadas**. São Paulo: Pensamento, 1986.

GENTZLER, E. **Teorias contemporâneas da tradução**. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GILLIAM, T. **The Brothers Grimm**. Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. 2005. DVD (119 min.): NTSC., son., col.

GIROUX, H. A.; POLLOCK, G. **The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence**. Lanham: Rowman & Littlefield. 2010.

GRASS, G. **Nas peles da cebola**: memórias. Trad. M. Backes. Rio de Janeiro/São Paulo: Record. 2007.

GRASS, G. **Nas peles da cebola**: memórias. Trad. M. Backes. Rio de Janeiro/São Paulo: Record. 2007.

GRENO, N.; HOWARD, B. **Tangled**. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2010.

GRIMM, Brüder. **Kinder -und Hausmärchen**. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812.

GRIMM, Gebrüder. **Kinder-und Hausmärchen**. Weltbild. (German Edition). Kennen Sie auch das Gefühl? GEBRÜDER GRIMMS MÄRCHEN! Über 200 Märchen an der Zahl, hierzu haben als Ebook! Ein tolles Ebook, mit 400 Seiten. Bekannte Sachendabei, wiez.B. Hänsel und Gretel, Rapunzel oder Aschenputtel. 1812/15.

GRIMM, J. **Branca de Neve** – Os Contos Clássicos. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Évora, 2012.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Branca de Neve**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

GRIMM, J.; GRIMM, Wilhelm. **Rapunzel**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

GRIMM, J.; GRIMM, Wilhelm. **Cinderela**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

GRIMM, J.; GRIMM, Wilhelm. **Chapeuzinho vermelho**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

GRIMM, J.; GRIMM, Wilhelm. **Grimm's Fairy Tales**. Barnes & Noble Classics. New York: 2003. (This anonymous translation of Jacob and Wilhelm Grimm's *Kinder- und Hausmärchen* was first published in 1869. The illustrations by Ludwig Emil Grimm, published in 1912. Introduction, Notes and For Further Reading by Elizabeth DALTON).

HALAS, J.; MANVEL, R. **La técnica de los dibujos animados**. Barcelona: Omega, 1980.

HATIM, B.; MASON, I. **Discourse and the translator**. London and New York: Longman, 1990.

HATJE-FAGGION, V. **Marcas de uma Travessia**: aspectos de seleção, tradução e publicação de Contos de Machado de Assis em Inglês. *Scientia Traductionis*, n.14, 2013 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n14p107>. Acesso em: Agosto, 2020.

HEJWOWSKI, K. **Kognitywno-komunikacyjnateoriaprzekladu**. Varsóvia: PWN, 2004

HENTGES, B.; CASE, K. **Gender representations on Disney Channel, Cartoon Network, and Nickelodeon broadcasts in the United States**. *Journal of Children & Media* 7. 2013, p. 319–33.

HINE, B.; ENGLAND, D.; LOPREORE, K.; HORGAN, E. S.; HARTWELL, L. **The rise of the androgynous princess**: examining representations of gender in prince and princess characters of Disney Movies Released 2009–2016. *Social Sciences* 7: 245. 2018.

HOGG, M. A.; TERRY, D. J.; WHITE, K. M. **A tale of two theories**: a critical comparison of identity theory with social identity theory. *Social Psychology Quarterly* 58. 1995, p. 355–69.

HOLCOMB, J. K. L.; FERNANDEZ-BACA, D. **Who cares for the kids? Caregiving and parenting in Disney films.** Journal of Family Issues 36. 2015, p. 1957–81

HOROWITZ, A.; KITSIS, E.; MORRISON, J.; GILMORE, J. S.; GOODWIN, G.; DALLAS, J.; PARRILLA, L.; CARLYLE, R.; SBARGE, R. **Once upon a time.** The complete first season. The complete second season. The complete third season. The complete fourth season. The complete fifth season. The complete sixth season. The complete seventh season. [United States], ABC Studios. Disney Plus website: “(2011-2017) 7 seasons-- Soap opera/Melodrama, Fantasy, Action-Adventure: A boy contacts his long-lost mother who gave him up for adoption and convinces her to follow him to Storybrooke, Maine, where storybook characters who inhabit the town are trapped by an evil queen”. © DISNEY. All Rights Reserved.” 2012.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Ed. Rio de Janeiro, 1991.

HUTCHEON, L. **Crypto-Ethnicity:** Modern Language Association. vol. 113, n. 1, Special Topic: Ethnicity. 1998, p. 28-51.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HUTCHEON, L. **The canadian postmodernism.** Toronto: Oxford University Press, 1988.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation.** New York: Routledge, 2006.

HUTCHEON, L. **The politics of postmodernism.** London: Routledge, 1990.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, L.; HUTCHEON, M. **Bodily Charming:** Living Opera. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JUNN, E. N. **Media Portrayals of Love, Marriage and Sexuality for Child Audiences: A Select Content Analysis of Walt Disney Animated Family Films.** ERIC. 1997. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=ED407118>. Acesso em: 16 mar. 2018.

KRISTEVA, J. **Introdução à semiótica.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KRISTEVA, J. **Revolution in poetic language.** New York: Columbia Univ. Press, 1984.

LA FONTAINE. **Fábulas.** São Paulo: Edigraf.

LEFEVERE, A. **Mother courage cucumbers**: text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTTI, Lawrence (Org.). Translation Studies Reader. London; New York: Routledge. 2000, p. 233–249.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. Londo and New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A. **Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretations and the role of rewriting in an alternative paradigm**. In: HERMANS, Theo (Ed.). The Manipulation of literature: studies in literary translation. New York: St. Martin's Press, 1985, p. 215-243.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução por Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEONE, S. **Once upon a time in America**. The Ladd Company. 1984.

ONCE UPON A TIME – 1ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012.

ONCE UPON A TIME – 2ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012.

ONCE UPON A TIME – 3ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012.

ONCE UPON A TIME – 4ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012.

ONCE UPON A TIME – 5ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012.

ONCE UPON A TIME – 6ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012.

ONCE UPON A TIME – 7ª temporada. Estados Unidos: ABC Studios, 2012.

LISOTTA, C. **TV continues to lag on diversity**. Television Week 24. 2005, p. 3-19.

LOBATO, J. B. M. **A menina do narizinho arrebitado**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LOPES, A. M.; RAMOS, C., M. **The impact of translators ideology on the translation process**: a reaction time experiment. MonTI Special Issue - Minding Translation. 2014, p. 247-271.

MACHADO, I. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu. Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MALLEL, S. **Translating Animated Films in the Arab World**. Meta, 48 (1-2). Disponível em: www.erudit.org/revue/META/2003/.../006976ar.html. Acesso em: Agosto, 2020.

MALTIN, L. **The Disney films**. New York: Library of Congress, 1995.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, J. **A natureza emocional da marca**. 2 ed. São Paulo: Negócio, 1999.

- MAZZARI, M. V. **Era uma vez dois irmãos...** Estudos Avançados 25 (72), 2011.
- MEREGE, A. L. **Os contos de fadas: origens história e permanência no mundo moderno.** São Paulo, SP: Claridade, 2010.
- MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa.** São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bilinguismo/>
- MILTON, J. **Tradução: teoria e prática.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MILTON, J. Tradução & Adaptação. In: AMORIM, Lauro Maia, RODRIGUES, Cristina C.; STUPIELLO, Érika N. A. (Org.). **Tradução & Perspectivas Teóricas e Práticas.** São Paulo: Unesp, 2015, p. 17-43.
- MOORE, M. L. **The family as portrayed on prime-time television, 1947–1990: Structure and characteristics.** Sex Roles 26. 1992, p. 41–61.
- MUSKER, J.; CLEMENTS, R. **The Princess and the Frog.** Walt Disney Studios Motion Pictures. 2009.
- MUTRAN, A. **A contribuição de Walt Disney para o desenvolvimento do cinema de animação: uma análise histórica das evoluções técnicas adotadas nos desenhos animados.** Dissertação de Mestrado. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.
- NADER, G. **A magia do império Disney.** Reimpressão. São Paulo: Senac, 2008.
- NOTH, W. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce.** Coleção E; 3. São Paulo: Annablume, 1995.
- OROFINO, M. C. B. **As duas fantasias de Walt Disney: desenho animado e a educação em dança no Brasil.** 128p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.
- O’SULLIVAN, E. Narratology Meets Translations Studies, or The Voice of the Translator in Animated Films. In.: **Lathey’s (ed.) The Translation of Animated Films: a reader.** Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters. 2006.
- OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teoria e métodos.** Trad. Marcos Marcionilio. São Paulo: Parábola, 2011.
- OUSTINOFF, M. **Contos e fábulas: Charles Perrault.** Tradução e posfácio: Mário Laranjeira. São Paulo : Iluminuras, 2007.

OUSTINOFF, M. **Contes; édition critique de Jean-Pierre Collinet**. Coleção Folio Classique. Paris: Gallimard, 2013 (1981).

PEIRCE, C. S. 1999. **Semiótica**, trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. Tradução de: The Collected Paper of Charles Sanders Peirce. 1999.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e Filosofia**, trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix. 1993.

PEIRCE, C. S. Charles S. Peirce. In.: **Os pensadores**. Trad. Armando Mora D'Oliveira, Sergio Pomerang Blum e Luís Henrique dos Santos. São Paulo: Abril Cultural. 1974.

PEIRCE, C.S. 1998. **Antologia filosófica**. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 327 p.

PEIRCE, C. S. **The Collected Papers**. In: HARTSHORNE, C. & WEISS, P. (ed.), v.1-6; BURKS, A. W (ed.), v. 7-8. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. 2. ed. Trad. Octanny Silveira de Motta e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PERRAULT, C. **Contes Du Temps Passé, Avec des Moralités**. 1742 edition.

PERRAULT, C. **Contos de mamãe gansa**. Tradução e introdução: Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

PERRAULT, C. **Histoires du Temps Passé, ou les Contes de Ma Mere L'Oye. Avec des moralités**. Nouvelle édition, augmentée de deux nouvelles, à savoir : de L'Adroite Princesse, & de la Veuve & ses deux filles. A Londres et se trouve à Bruxelles, Chez B. Le Francq, 1786.

PINK, S. Analysing visual experience. In: PICKERING, M. **Research Methods for cultural studies**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2008.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICHTER, I. M. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Mercado de Letras, 2003.
- SANDERS, J. **Adaptation and Appropriation**. Londres, Nova York: Routledge, 2005.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica?** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal**. São Paulo, Editora Iluminuras. 2001, 431 p.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores. 2004.
- SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica russa**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. M. Von Muhlen Poll. In: Heidermann, W. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**: antologia bilíngue, alemão-português. 1 v. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução. 2001.
- SCLIAR, M. A Literatura do conflito. *Jornal Folha de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/04/mais!/17.html>. Acesso em: Agosto, 2020.
- SEDNEY, M. A. Children's grief narratives in popular films. **Omega: The Journal of Death and Dying** 39. 1999, p. 315–25.
- SEDNEY, M. A. Maintaining connections in children's grief narratives in popular film. **American Journal of Orthopsychiatry** 72. 2002, p. 279–88.
- SEGOVIA, R. Transfer Phenomena and Intercultural Movements of Texts. **Journal of Intercultural Communication**. 2009, 19 p.
- SINGER, J. L.; SINGER, D. G. Singer. Family patterns and television viewing as predictors of children's beliefs and aggression. **Journal of Communication** 34. 1984, p. 73–89.

SKILL, T.; ROBINSON, J. D. Four decades of families on television: A demographic profile, 1950–1989. **Journal of Broadcasting and Electronic Media** 38. 1994, p. 449–65.

SKILL, Thomas, James D. Robinson, and Samuel P. Wallace. 1987. **Portrayal of families on prime-time TV: Structure, type and frequency**. *Journalism Quarterly* 64: 360–98.

SKYLAR, R. **História social do cinema americano**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS. Sharpsteen, B., Jackson, W., Morey, L., Hand, D., Cottrell, W., Pearce, P. Produção: RKO Radio Pictures. 1937.

SORIANO, M. **Les Contes de Perrault: culture savante et traditions populaires**. Paris: Gallimard, 2012 (1968).

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação: fidelidade à intertextualidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SWIFT, J. **Gulliver's travel**. New York: New Am Book. 1726.

SZARKOWSKA, A. **The power of film translation**. Retrieved June 25, 2016. Disponível em: <http://www.translationdirectory.com/article477.htm>. Acesso em: Agosto, 2020.

WOHLWEND, K. E. **Damsels in discourse: girls consuming and producing identity texts through Disney princess play**. *Reading Research Quarterly* 44. 2009, p. 57–83.

WOHLWEND, K. E. **'Are you guys girls?': boys, identity texts, and Disney princess play**. *Journal of Early Childhood Literacy* 12. 2012, p. 3–23.

TATAR, M. **Contos de fadas**. Tradução de: The annotated classic fairy tales. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TENZEK, K. E.; NICKELS B. M. Nickels. **End-of-Life (EOL) in Disney and Pixar films: an opportunity for engaging in difficult conversation**. *Omega: Journal of Death and Dying*. 2017.

THAWABTEH, M; AHMAD, M. **Linguistic, cultural and technical problems in English-Arabic subtitling**. *SKASE Journal of Translation and Interpretation*. 2011, p. 24-44.

TOROP, P. Cultural semiotics and culture. **Sign Systems Studies**. v. 27. 1999, p. 9-23.

TOROP, P. Translation as translating as culture. **Sign Systems Studies**. v. 30, n. 2. 2002, p. 593-605.

TOROP, P. Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture. **Sign Systems Studies**. v. 33, n. 1. 2005, p. 159-173.

TOWBIN, M. A.; HADDOCK, S. A.; ZIMMERMAN, T. S.; LUND, L. K.; TANNER, L. R. Tanner. **Images of gender, race, age, and sexual orientation in Disney feature-length animated films**. *Journal of Feminist Family Therapy* 15. 2004, p. 19–44.

TRUSEN, S. M. **O acervo dos irmãos Grimm: leitura, tradução e melancolia na coletânea Kinder-und Hausmärchen**. Rio de Janeiro, 2006. 246 p. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

TRUSEN, S. M. **Tradução e leitura do Kinder-und Hausmärchen: reflexões sobre o filme de Terry Gilliam, The Brothers Grimm**. In.: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil.

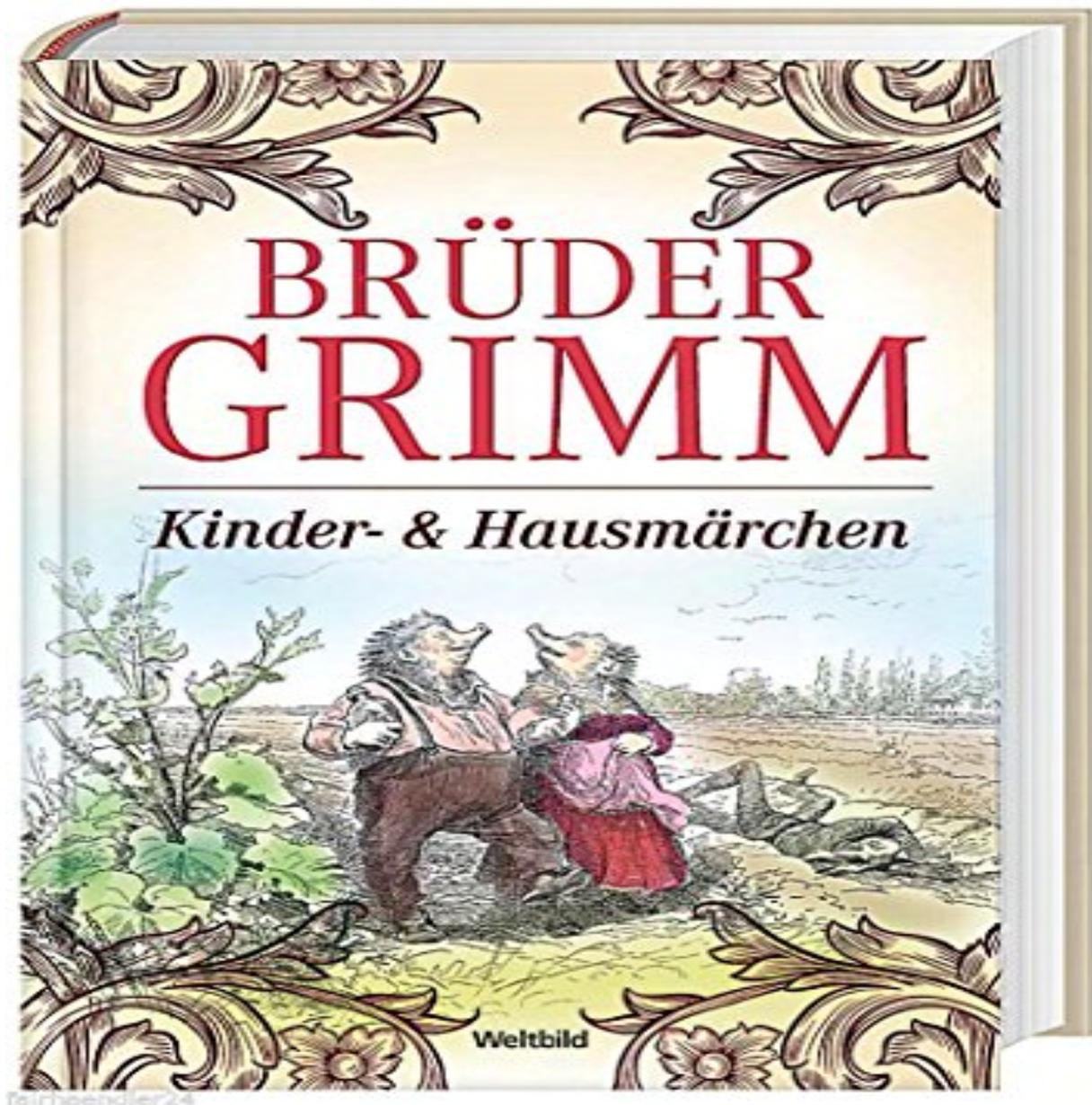
VERNE, J. **Vinte léguas submarinas**. Rio de Janeiro: Fase. 1870.

VON FRAN, M. L.. **A interpretação dos contos de fadas**.1990.

WOHLWEND, K. E. **Damsels in discourse: girls consuming and producing identity texts through Disney princess play**. *Reading Research Quarterly* 44. 2009, p. 57–83.

WOHLWEND, K. E. **‘Are you guys girls?’: boys, identity texts, and Disney princess play**. *Journal of Early Childhood Literacy* 12. 2012, p. 3–23.

ANEXO A – IRMÃOS GRIMM





Originalat
n^o 269
1076.

Kinder-
und
Haus = Märchen.

Gesammelte
durch
die Brüder Grimm.

Mus.
B.

6. M^ult.

Cl.
im Wal?

au bon. P^ul

Verlin,
in der Realschulbuchhandlung.
1812.

GRIMM'S FAIRY TALES



B
BARNES
& NOBLE
CLASSICS

Introduction and Notes by Elizabeth Dalton

ANEXO B – CHARLES PERRAULT



HISTOIRES
OU
CONTES
DU TEMS PASSÉ.

Avec des Moralités ;

Par M. PERRAULT.

*Nouvelle Edition augmentée d'une
Nouvelle, à la fin.*



A LA HAYE.
M. DCC. XLII

Pl. I.

Frontispice



HISTOIRES
DU TEMPS PASSÉ,
OU LES CONTES
DE M^{RE} L'OYE

Avec des Moralités;

PAR M. PERRAULT.

Nouvelle Edition, augmentée de deux Nou-
velles, savoir : de l'Adroite Princesse &
& de la Veuve & ses deux Filles.

Ornée de Figures en taille douce.



A LONDRES;

Et se trouve à BRUXELLES;

Chez B. LE FRANCO, Imprimeur-Libraire;

M. DCC. LXXXVI.

ANEXO C – CONTOS DE FADAS



DK

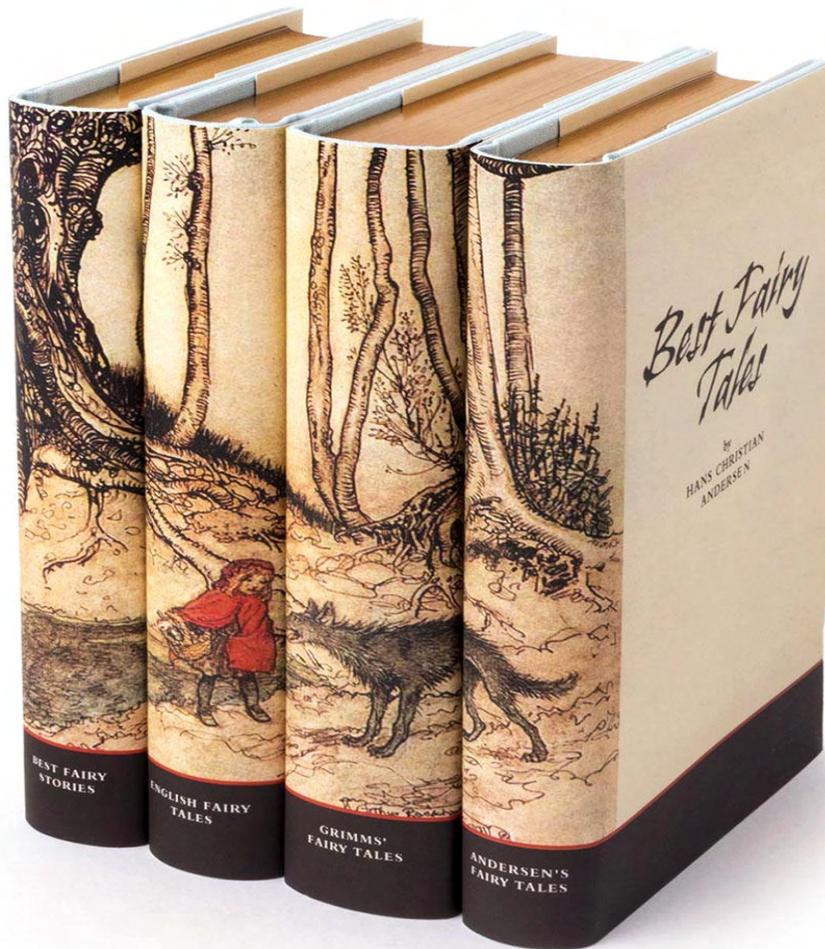


A First Book of

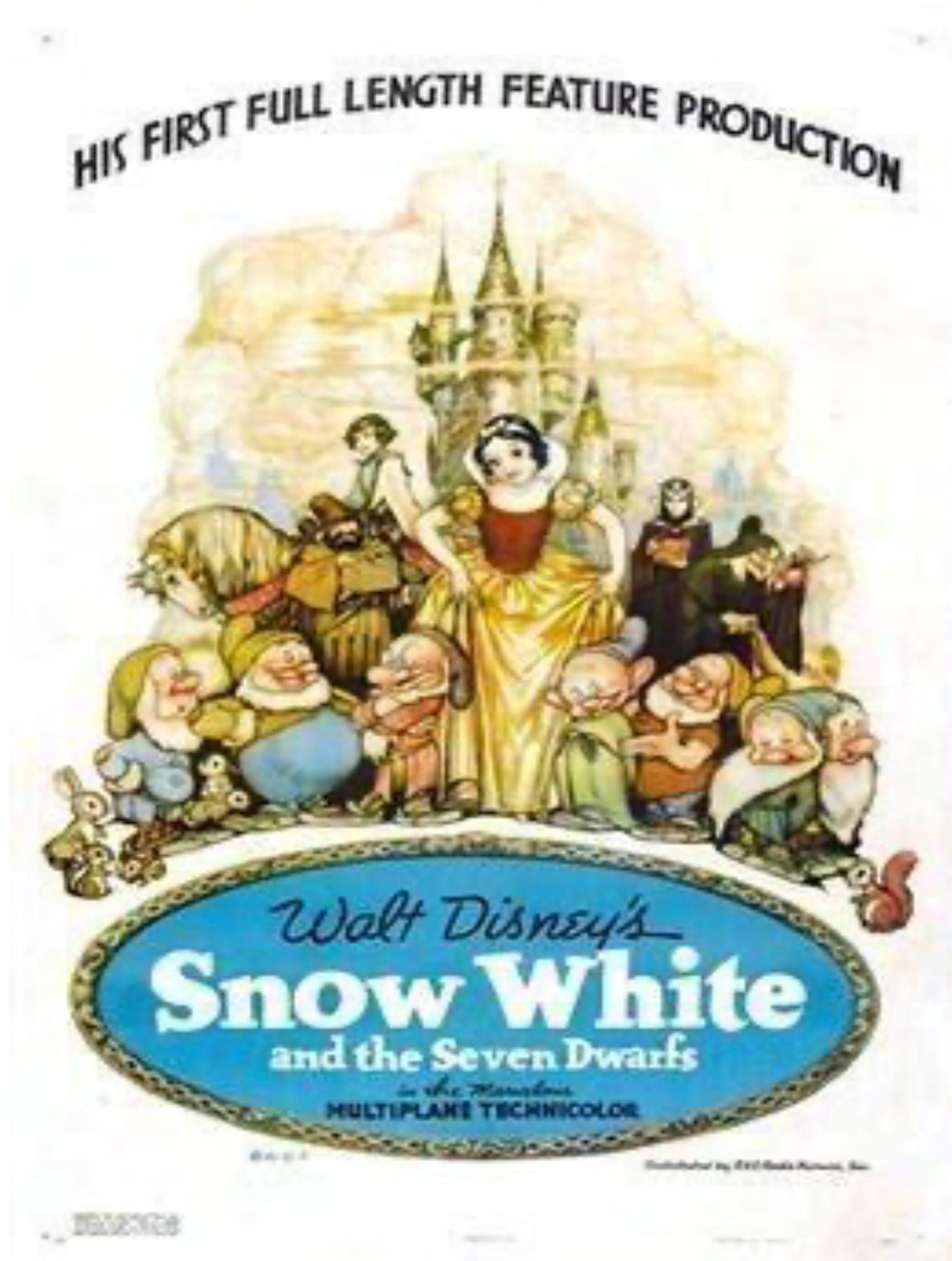
Fairy Tales

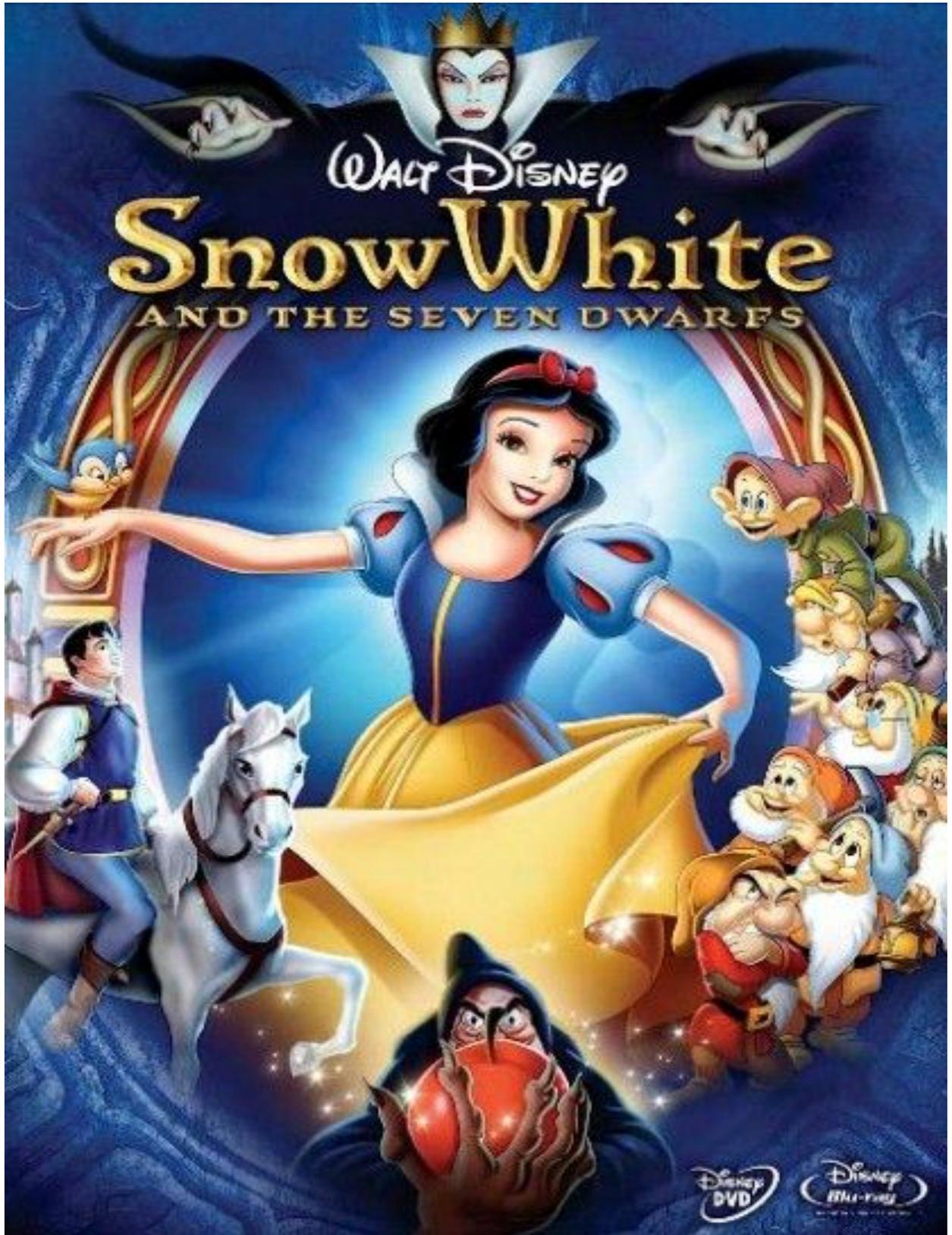


Stories retold by Mary Hoffman • Illustrated by Julie Downing



ANEXO D – BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES





Movie details

Title	Snow White and the Seven Dwarfs
Director(s)	Ben Sharpsteen, Larry Morey, Wilfred Jackson, David Hand, William Cottrell, Perce Pearce
Year of release	1937
Studio	RKO Radio Pictures
Country	United States

Snow White wins the hearts of the Seven Dwarfs and triumphs over an evil Queen in the film that launched Disney's animation legacy.

SUGGESTED

EXTRAS

DETAILS



Deleted Scene – Bed Building Sequence (7m)

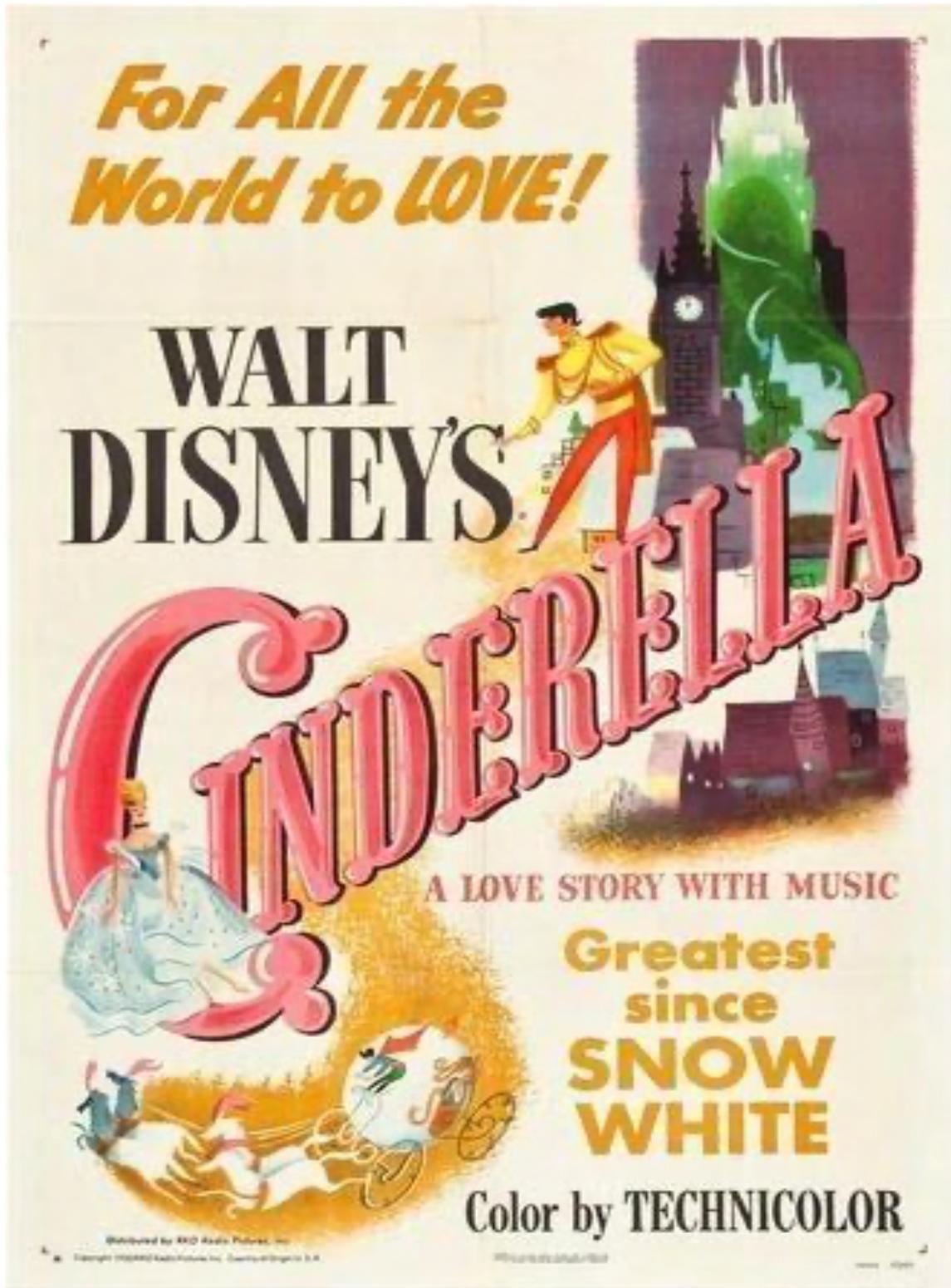
The dwarfs – with the help of Snow White's forest friends – make a beautiful bed for the princess.

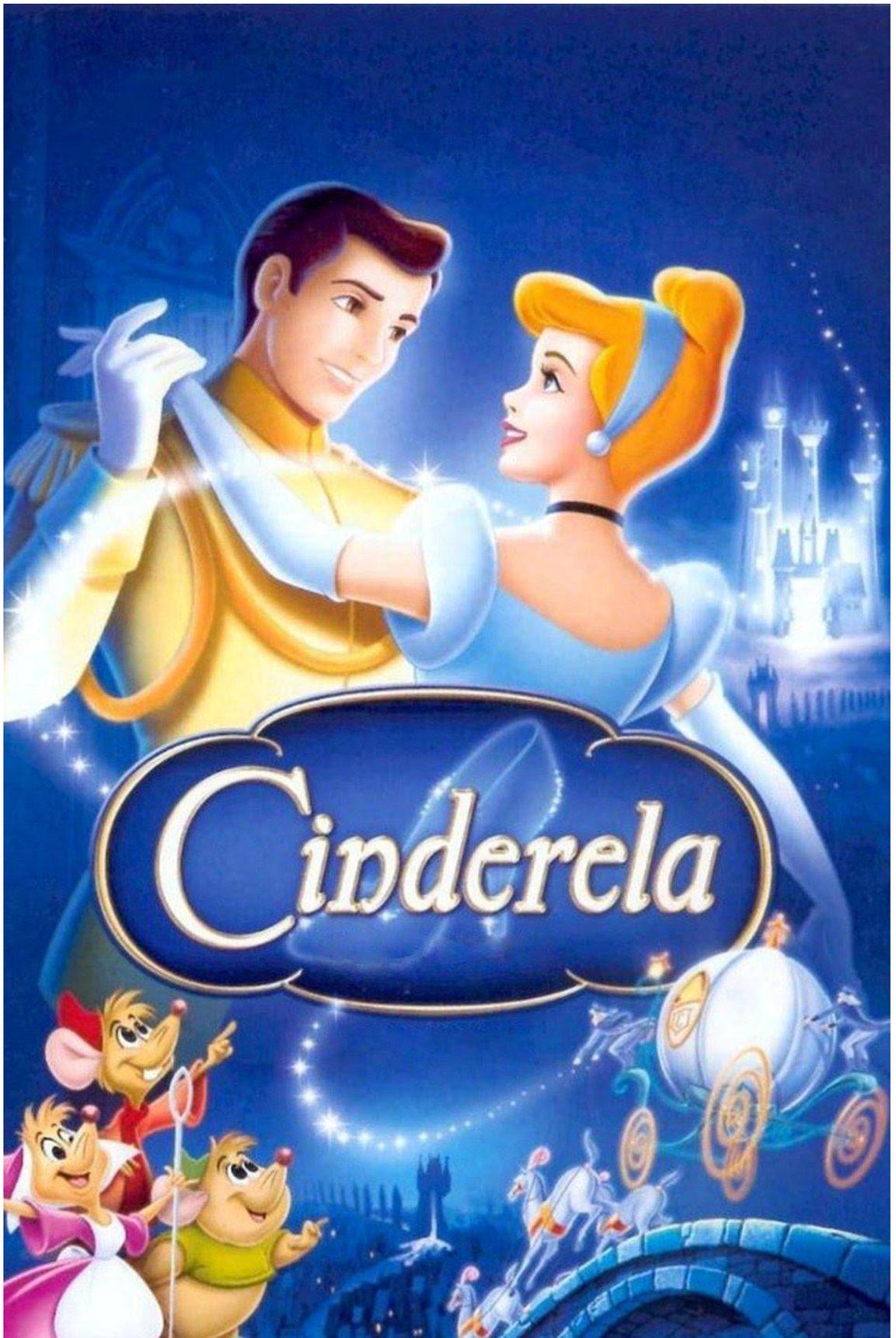


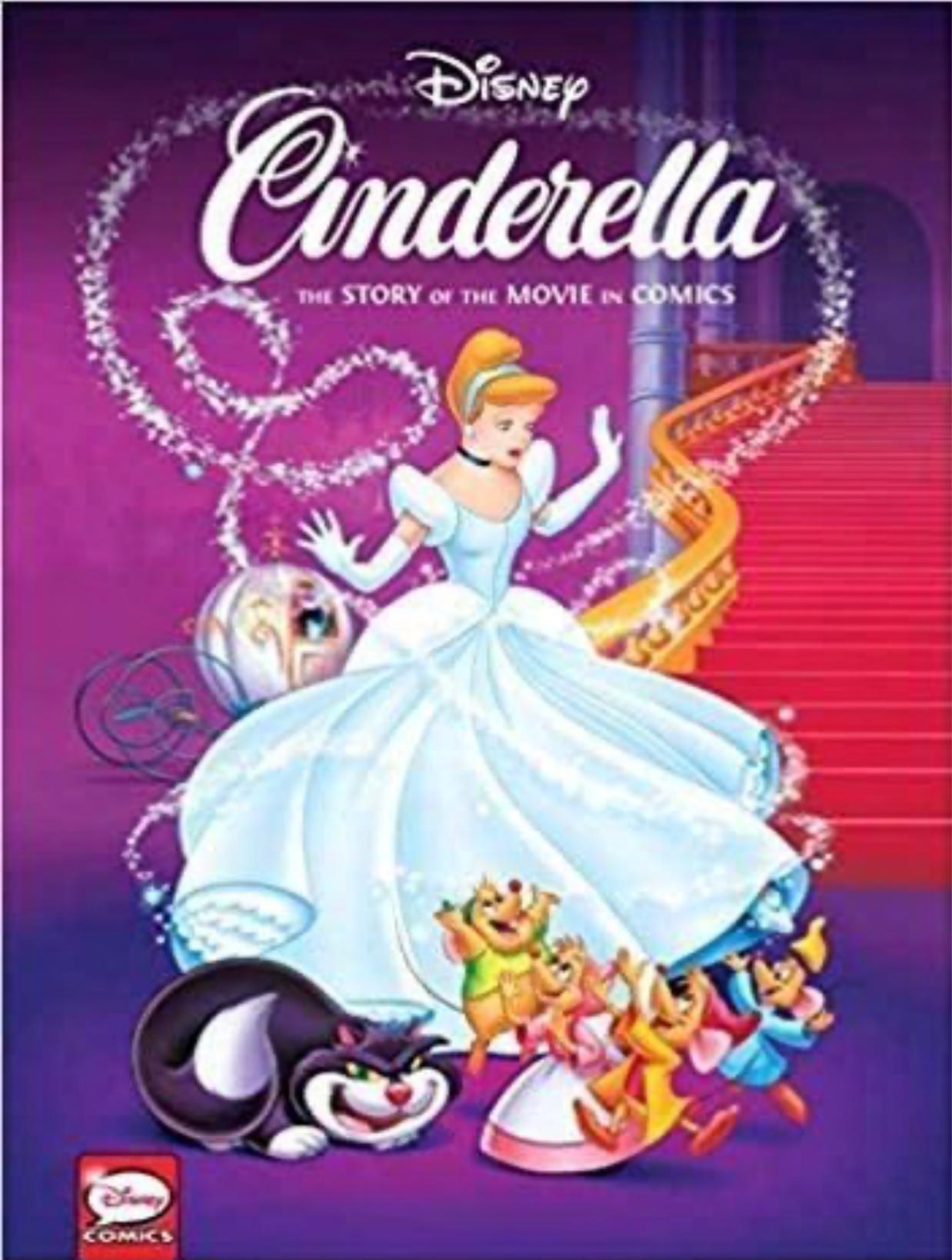
Disney's First Feature: The Making of Snow White and the Seven Dwarfs (34m)

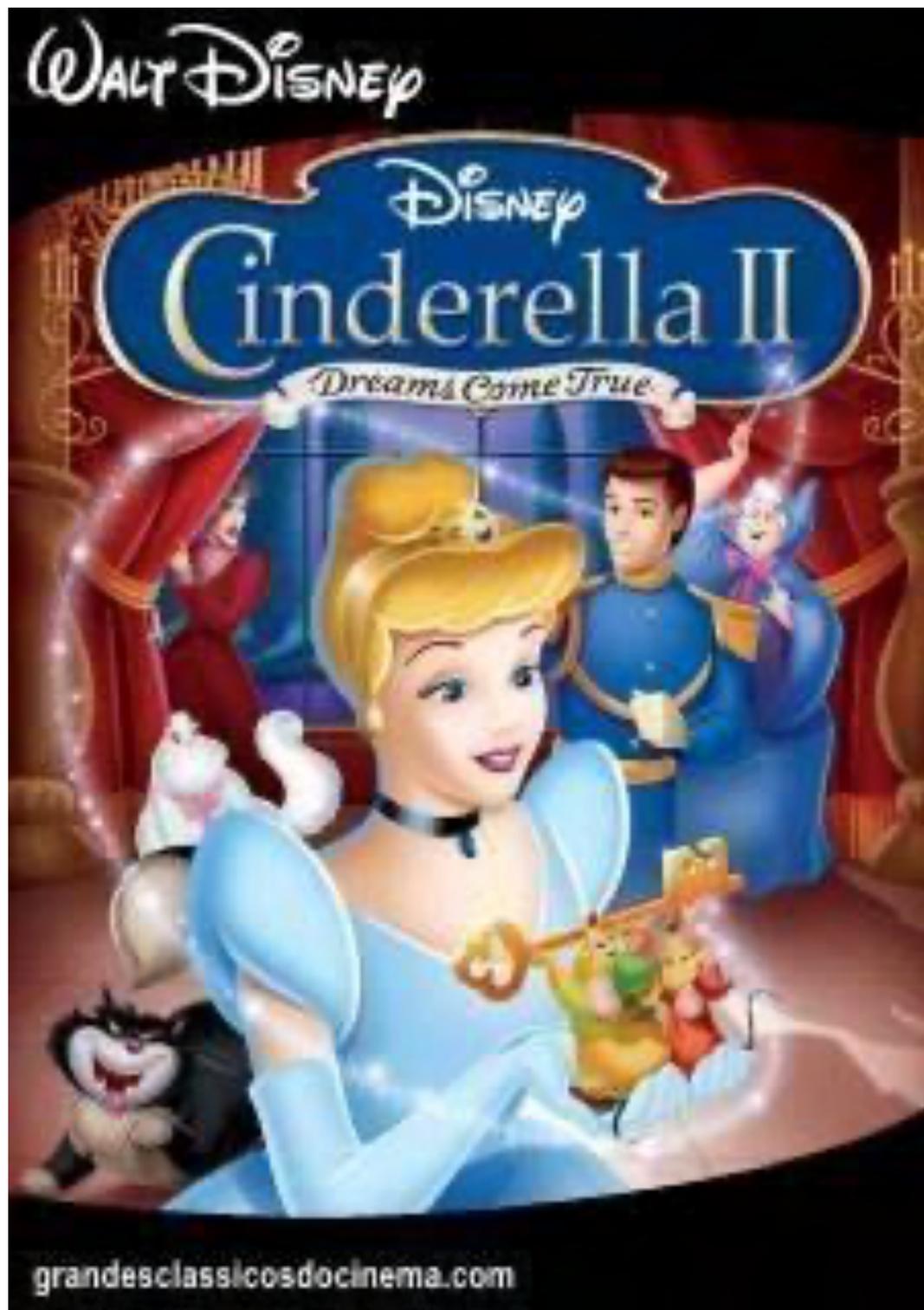
Dig into the fascinating story of Walt Disney's first full-length animated movie through interviews, archival footage, and firsthand accounts, including music, visual development, and more.

ANEXO E – CINDERELA

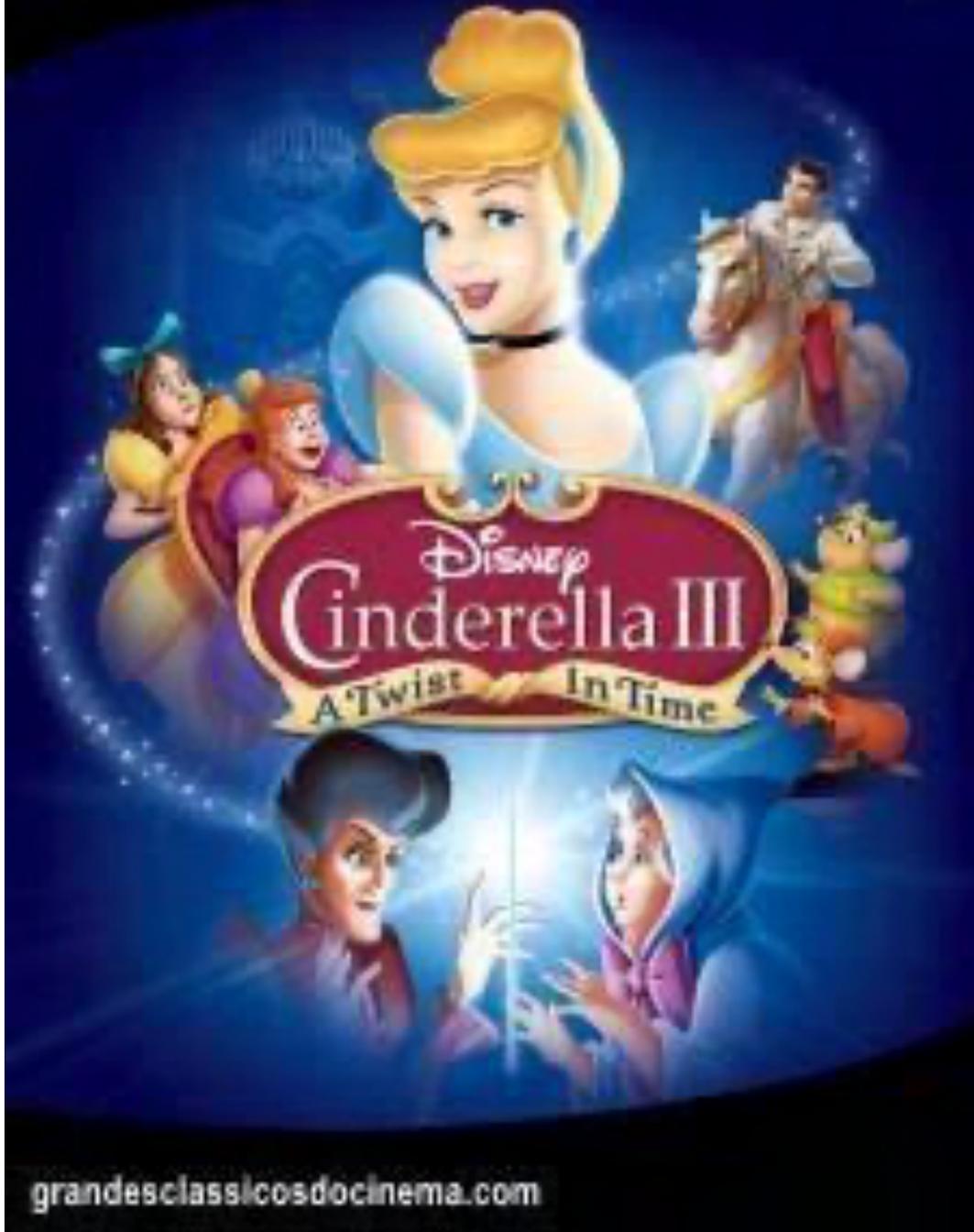


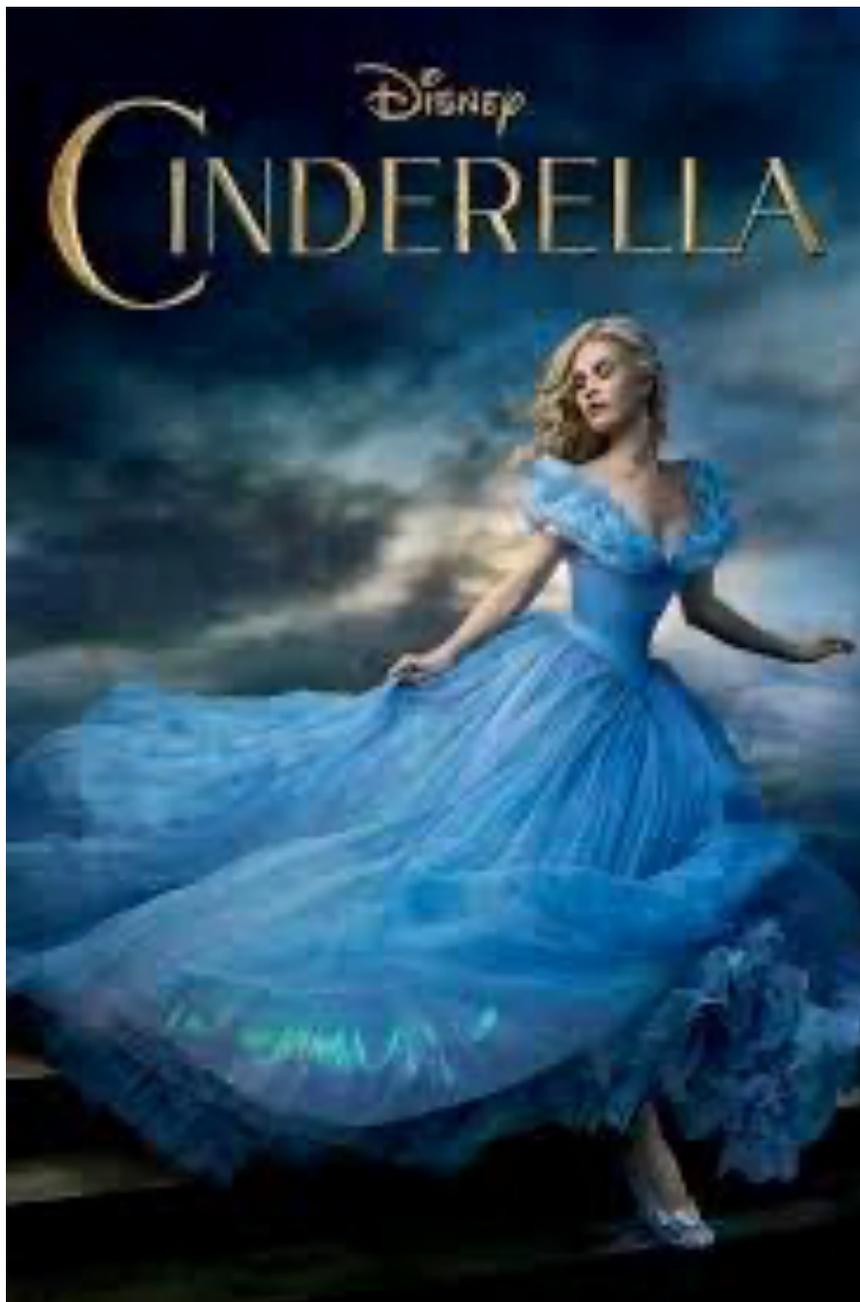






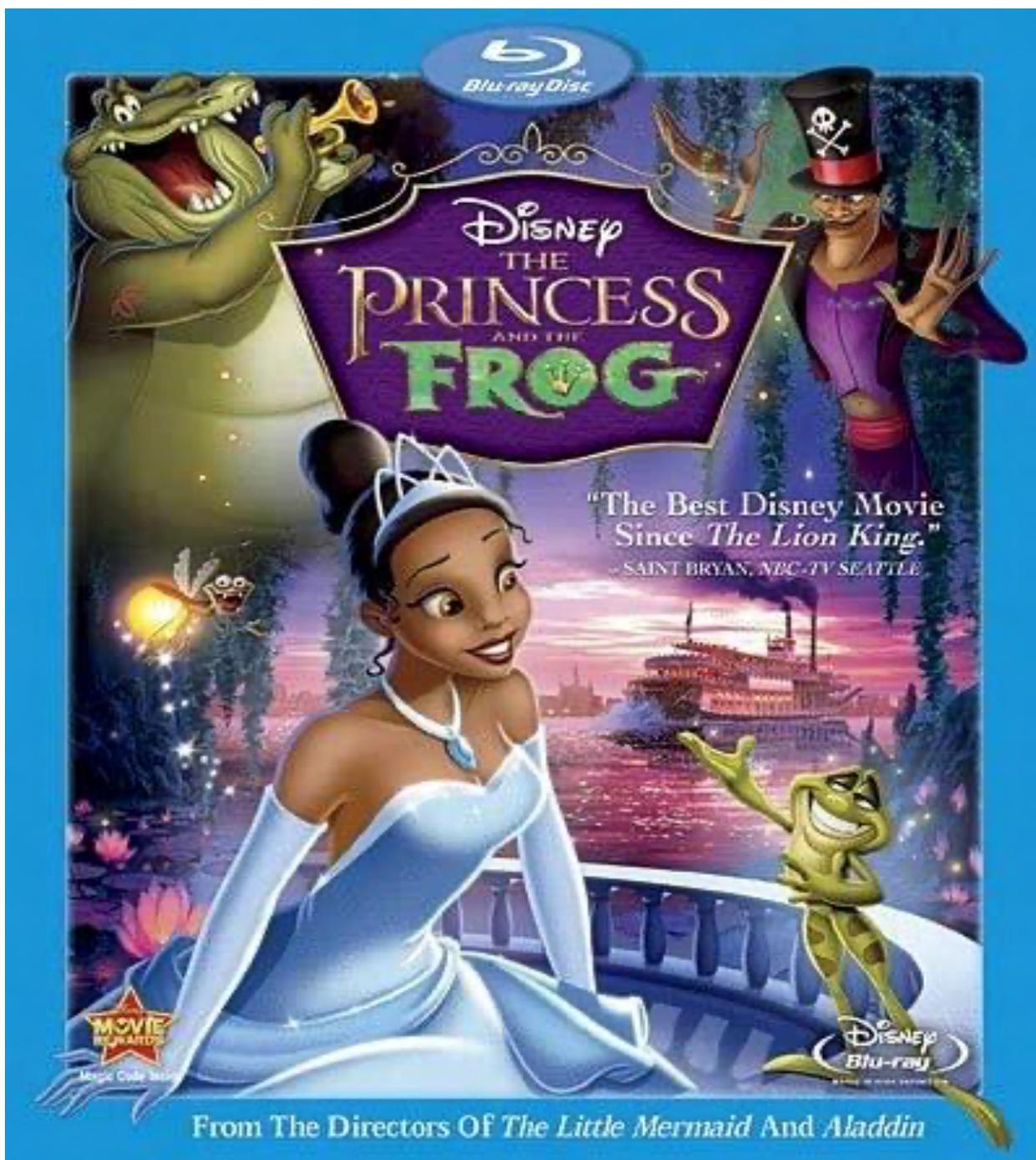
WALT DISNEY







ANEXO F – A PRINCESA E O SAPO



Movie details

Title	The Princess and the Frog
Director(s)	John Musker, Ron Clements
Year of release	2009
Studio	Walt Disney Studios Motion Pictures
Country	United States

ANEXO G – RAPUNZEL



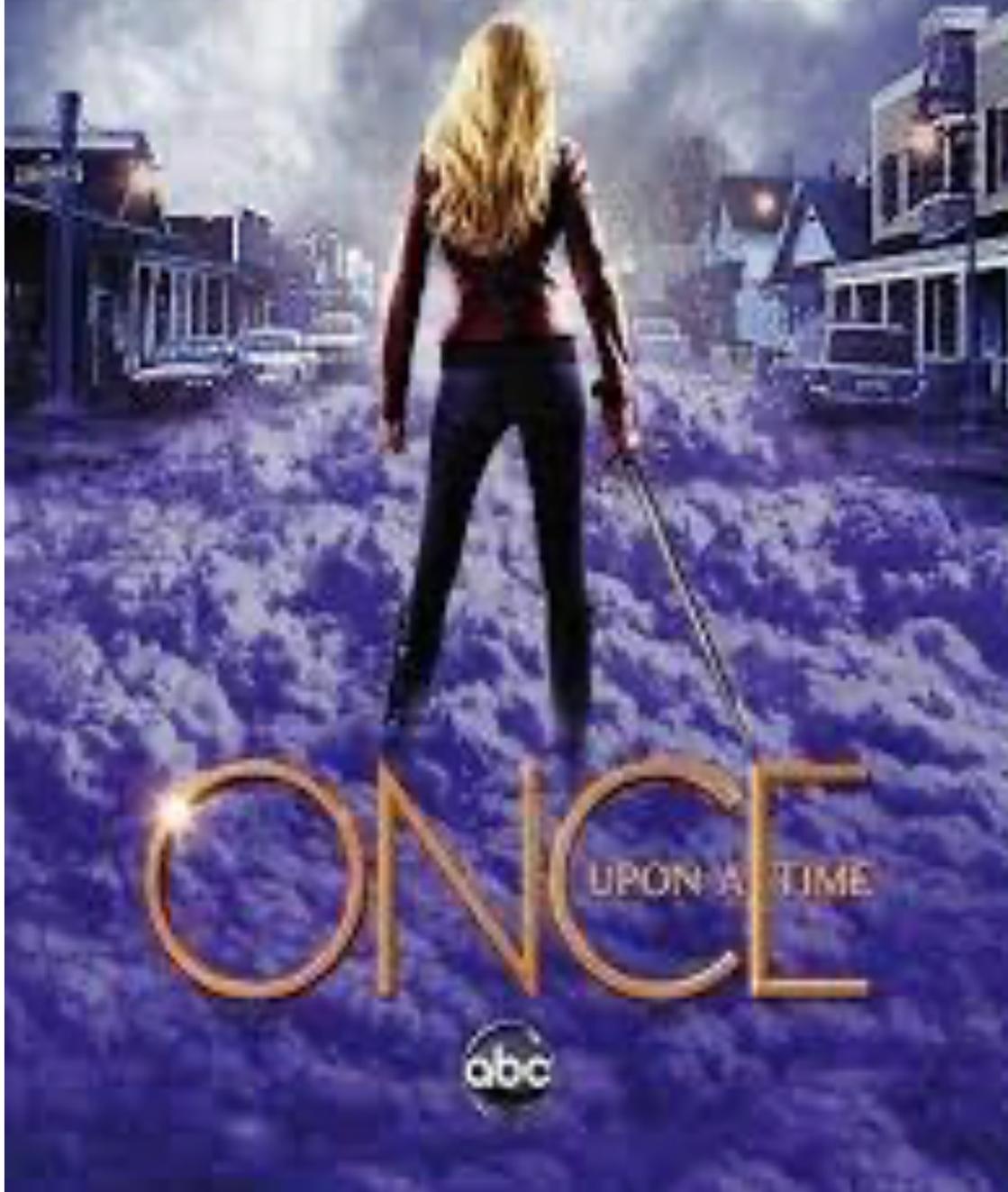
Movie details

Title	Tangled
Director(s)	Nathan Greno, Byron Howard
Year of release	2010
Studio	Walt Disney Studios Motion Pictures
Country	United States

ANEXO H – ONCE UPON A TIME



MAGIC IS COMING



ONCE UPON A TIME



A NEW BOOK OPENS

ONCE UPON A TIME



