

Artigo

As transposições, adaptações e releituras cinematográficas de contos de fada e narrativas de fantasia na contemporaneidade

The transpositions, adaptations and cinematographic of fairy tales and fantasy narratives in the contemporaneity

Ronaldo Tavares Gomes

Prof. Me. Colégio Militar de Belo Horizonte. Pesquisa e Pós-graduação CEFET/MG.
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.

E-mail: portenho01@gmail.com

RESUMO: O presente artigo verifica um fenômeno contemporâneo que vem permeando as produções cinematográficas, relativamente, aos personagens de histórias clássicas e extraídos de contos de fadas ou histórias de fantasia, quando transpostos, normalmente, da linguagem literária para a linguagem fílmica, retratando-os de forma diferente daquela em que foram inspirados originalmente. Esse fenômeno tende a conferir uma desconstrução da perspectiva dessas obras, tornando certos personagens maus “menos maus” e personagens bons “menos bons”, diminuindo, eliminando e, em certos casos, invertendo o tratamento maniqueísta clássico que, tradicionalmente, configurava os enredos de tais histórias. Para tanto, será discutida a questão da migração mais fidedigna da linguagem literária para a linguagem fílmica, a que ocorre com alterações substantivas no texto e a que se realiza por meio de uma modificação essencial no enredo, na história ou no caráter dos personagens envolvidos, a fim de se esclarecer, respectivamente, os conceitos de transposição, adaptação e releitura. Assim, algumas dessas migrações atuais serão analisadas, relacionando o fenômeno observado a uma linha de pensamento contemporâneo, em razão das necessidades intrínsecas de cada linguagem comunicativa.

Palavras-chaves: linguagem literária, linguagem fílmica, heróis, vilões, maniqueísmo.

ABSTRAT: This paper studies a contemporary phenomenon that has been permeating the cinematographic productions in relation to the characters of classical stories and characters extracted from fairy tales or fantasy stories, when normally transposed from the literary to the filmic language, portraying them differently from the way in which they were originally inspired. This phenomenon tends to confer a deconstruction from the perspective of the original works, making particular bad characters "less bad" and particular good characters "less good", decreasing, eliminating and, in certain cases, reversing the classic Manichean treatment that has traditionally configured the plots of such stories. To this end, the question of the most reliable migration from literary to filmic language, the one that occurs with substantive changes in the text and the one that takes place through an essential change in the plot, history or character of the characters involved, will be discussed, in order to clarify, respectively, the concepts of transposition, adaptation and rereading. Thus, some of these current migrations will be analyzed, relating the observed phenomenon to a contemporary line of thought, due to the intrinsic needs of each communicative language.

Keywords: literary language, filmic language, heroes, villains, Manichaeism.

Introdução

Este artigo propõe uma análise de algumas transposições, adaptações e releituras cinematográficas sob o prisma do tratamento que têm sido concebidas na contemporaneidade, quando transpostas para o audiovisual. Uma das tendências contemporâneas são as inversões dos papéis de heróis e vilões, por meio das quais acabam tornando aqueles que eram considerados antagonistas

personagens menos ou nada maldosos e os que eram protagonistas, menos ou nada bondosos. Assim, é possível perceber que, em alguns casos, os grandes ícones dos contos de fadas, quando migram para as telas, acabam tendo sua genealogia reconstruída, diminuindo, eliminando e, em certos casos, invertendo sua vilania ou bondade.

As histórias clássicas, em geral, são concebidas na perspectiva de que determinados personagens sempre representam o bem e o mal como forças dicotômicas que se contrapõem e digladiam ao longo da narrativa, para que, no final, o herói vença triunfante. Nessa concepção, os personagens dessas aventuras são construídos de forma mais linear, idealizados com propósitos específicos e, geralmente, incorruptíveis. Mesmo que, em algum momento do conto, eles se desviem do comportamento padrão que os caracteriza, haverá um processo de redenção ou punição, a fim de que o seu destino se faça valer.

Com a contemporaneidade e a possibilidade de se transpor em imagens e sons essas histórias de fantasia ou mesmo refilmar antigos clássicos de contos de fadas, percebe-se que esse padrão se tem modificado de forma bem peculiar. Nesse sentido, analisando alguns contos e histórias que foram, recentemente, adaptados para o audiovisual, é possível perceber como sua narrativa ilustra e reflete essa nova forma de pensar seus protagonistas e a tênue linha que separa herói e vilão de forma não tão maniqueísta como se costumava ver.

Tendo em vista esse aspecto, a proposta deste artigo é fazer um levantamento do tipo de personalidade que é constituído pelos personagens dessas atuais produções, a fim de que se possa conceber, neste tipo de obra contemporânea, uma melhor compreensão dessas releituras, analisando como se têm apresentadas essas migrações para o cinema no universo desse novo imaginário.

A fim de tratar essa questão da linguagem literária para a linguagem fílmica de forma mais específica, será preciso, inclusive, esclarecer os conceitos de *transposição*, *adaptação* e *releitura*, de acordo com a perspectiva de cada proposta.

Desenvolvimento e metodologia

1. A arte de contar histórias

Apesar das controvérsias acerca do real significado das pinturas rupestres, datadas em torno de 40.000 anos, há um certo consenso de que, dentre outras coisas, elas retratariam cenas de caça e do cotidiano dos homens pré-históricos.

Se isso for verdade - e não há nada que contrarie, seriamente, essa tese -, o fato é que o ser humano, desde tempos imemoriais, demonstra um evidente interesse em contar histórias como forma de registro ou de entretenimento.

Com a invenção da escrita e o início da história propriamente dita, esse “contar de histórias” ganhou um caráter de extrema relevância, representando, em muitos casos, a própria estrutura político-religiosa e a tessitura cultural de civilizações inteiras. Nesse sentido, pode-se perceber a importância fundamental que os épicos babilônicos tiveram para os povos mesopotâmicos, o que as obras de Homero exerceram para a futura filosofia grega - cujos reflexos, até hoje, podem ser sentidos - e, até mesmo, o que o Antigo Testamento representou para a civilização hebraica.

Todas essas obras - épicos babilônicos, *Ilíada*, *Odisseia* etc. -, a par de sua relevância histórico-sociológica, são histórias contadas sobre a criação do mundo, sobre deuses, sobre heróis, sobre ações cotidianas e sobre a própria saga desses povos.

No Oriente, a importância de Buda como mentor religioso advém de sua história, narrada, repetidamente, por gerações e gerações que lhe conferiram uma tradição sólida capaz de, até hoje, influenciar vidas de forma decisiva. Após o advento do Cristianismo institucionalizado das Igrejas, passou-se a olhar o Antigo Testamento (e também o Novo), por exemplo, por um viés puramente sacro, mas, para a civilização hebraica, as narrativas das Escrituras representavam também histórias

empolgantes do seu contexto cosmológico-histórico (histórias do povo, da criação, do dilúvio, da escravidão, do êxodo, da formação do império etc.), de seus grandes representantes (Noé, Abraão, Jacó, José, Moisés, Josué, Sansão, Davi, Jó etc.) e da ação de seu poderoso Deus. Isso se deu, igualmente, com a *Ilíada* e a *Odisseia* para os gregos e a epopeia de Gilgamesh para os Sumérios.

Outra forma de contar histórias, desenvolvida pelo homem, foi o teatro que, apesar da origem histórica incerta, ganhou popularidade e formato próprio com os gregos, em termos de civilização ocidental. No Japão, os teatros *No*, *Ningyô Jôruri* e *Kabuki* só se firmaram a partir da segunda metade do século XIV, mas se mostraram de grande importância para aquela cultura.

Finalmente, já no final do século XIX, surgem, no mesmo ano, duas outras formas do homem contar histórias de imensa popularidade e penetração até hoje. Em 1895, o norte americano *Richard Outcault* passa a publicar, em alguns jornais nova-iorquinos, suas “tirinhas” sobre o personagem *The Yellow Kid* que, rapidamente, alcançaram enorme sucesso, dando início ao que viria a se tornar as “histórias em quadrinhos”. No final desse mesmo ano, particularmente em 28 de dezembro de 1895, os irmãos franceses *Auguste Marie Louis Nicholas Lumière* e *Louis Jean Lumière* – ou simplesmente os *Irmãos Lumière* – exibem o famoso *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* (título nacional: *A Chegada do Trem na Estação*), no *Grand Café* de Paris, que é, nada mais nada menos, do que o primeiro filme do mundo, inaugurando o *cinema*.

Hoje, os quadrinhos vendem milhões de exemplares, mensalmente, pelo mundo, e a indústria cinematográfica gera impressionantes cifras bilionárias por ano.

Contudo, por mais ricas e sofisticadas que sejam, as produções cinematográficas, com seus CGI's¹, que permitem, praticamente, dar vida a qualquer coisa imaginada, nada muda o fato de que filmes servem para contar uma história.

Ao longo da primeira metade do século XX, surge também o rádio, no qual passariam a ser veiculadas as novelas radiofônicas ou radionovelas que foram hegemônicas no gosto popular da década de 1920 até meados de 1970. Contudo, elas pararam de ser produzidas, devido ao surgimento e à consolidação da televisão e suas telenovelas que, a partir daí, e por um bom tempo, passou a ser o principal meio de comunicação.

Em resumo, todo esse aparato: teatro, quadrinhos, rádio, televisão, cinema e outros passaram a compor diferentes formas do homem contar histórias. Contudo, a atração e a magia que a imagem e o som proporcionam, exibidos em telas enormes, ganharam o gosto da grande maioria das pessoas, quando o assunto é estar inserido em contextos narrativos que instigam, envolvem, divertem e atacam o imaginário e a emoção.

Desse modo, o cinema representa uma das mais populares formas de se contar uma história, pela popularidade, pelo dinamismo e pela imersão que proporciona. Enquanto, por exemplo, o livro descreve cenas, adentros e circunstâncias da trama, além do que ocorre na vida íntima dos personagens, e os quadrinhos forçam a imaginação, sugerindo movimento em suas cenas estáticas, retratadas sequencialmente, o cinema é audiovisual, ou seja, traz o som e a imagem em (aparente) movimento, acerca de tudo o que ocorre, tanto objetiva quanto subjetivamente, na história que está sendo contada.

Tanto os filmes em película ou os digitais têm seus admiradores. Seja por meio dos *frames* em alta velocidade, dando a ilusão de movimento, ou das quantidades de *pixels* do recente cinema digital, com resoluções cada vez maiores, eles seduzem todos os que são ávidos por uma boa história. A crescente transição dos meios de exibição analógicos para os digitais tem se expandido cada vez mais e vem causando uma enorme ânsia por melhorias e inovações. Desde “Guerra nas Estrelas - Episódio 1”, primeira exibição de cinema digital em alta definição, em 1999, até a promessa do diretor *James Cameron* de proporcionar uma experiência de assistir a um filme 3D com uma tecnologia que prescinde

¹ CGI é uma sigla em inglês para o termo *Computer Graphic Imagery*, ou seja, imagens geradas por computador, a famosa computação gráfica.

do uso de óculos, nas sequências de “Avatar”, tudo caminha para uma experiência cada vez mais impactante e imersiva nas telonas do mundo todo. Contudo, como a presente análise não pretende se aprofundar no cinema em si, mas no que ele representa, o foco maior será a história que se conta por meio dessa sétima arte.

De qualquer forma, para uma história chegar ao cinema, ou mesmo à televisão, independentemente da tecnologia e da qualidade do resultado, aquilo que será contado precisa ser transposto para uma tela. Isso significa que todas as histórias, originalmente criadas para a linguagem fílmica (exibidas seja em que veículo for), precisam ser transpostas de uma mídia para outra, afinal, trata-se de narrativas, inicialmente, escritas na forma literária (no caso de adaptações) ou roteirizadas (quando se trata de história/roteiro original) que serão retratadas em imagens em movimento. É o que se abordará a seguir.

2. As técnicas de migração da linguagem literária para a fílmica

Em termos bem gerais, pode-se afirmar que a linguagem fílmica é uma arte de migração de um meio de comunicação para outro.

Há uma discussão teórica abrangente sobre como se deveria classificar, teórica ou tecnicamente esse processo migratório, quer dizer, seria conceituado como transposição ou adaptação? Contudo, à guisa de conceituação para as proposições deste trabalho, o termo *transposição* será considerado em oposição à adaptação. Essa primeira denominação se mostra mais adequada para falar da migração direta e, preferencialmente, mais fiel de uma obra concebida em uma dada linguagem (principalmente a literária) para outra (fílmica). Já o vocábulo *adaptação* será empregado, mais adequadamente, quando essa migração é realizada, levando-se em conta os limites da linguagem receptora face à linguagem originária, ao ponto de demandar algumas alterações de enredo, de elementos da história e da concepção de personagens. Quando a palavra *transposição* não é usada por oposição a adaptação, é possível também concebê-la como ato ou efeito de *transferir*, pura e simplesmente. Mas, nesse caso, o contexto é suficiente para resolver a questão. Apesar desse contraste entre os dois vocábulos que, de forma mais elementar, foi estabelecido acima, há teóricos que não veem esses limites de forma tão clara e, até mesmo, não os consideram distintamente. Mesmo assim, não se pode negar que, de uma forma ou de outra, existem distinções no emprego desses conceitos que não se pode ignorar.

Além desses dois conceitos, há também uma terceira forma de migração que precisa ser considerada, tendo em vista sua relação com obras literárias, contextos ou intertextos e a obra fílmica: a *releitura*. Quando a concepção de um filme é inspirada em uma obra, porém se aproveita dela apenas certos elementos do material original, permitindo uma ampla liberdade no tratamento dado ao enredo, história e perfil de personagens, por parte do(s) roteirista(s) e/ou diretor(es), não há mais nem transposição, nem adaptação, mas, sim, releitura.

De todo modo, a literatura (ou mesmo um outro tipo de texto em si) é a base pré-existente para a produção cinematográfica, é a sua inspiração, o suporte que sustentará o seu existir. Nesse sentido, Luís Miguel Cardoso (2016) define a relação entre o cinema e a escrita como algo muito intrínseco e, ao mesmo tempo, paradoxal. Ou seja, apesar da resistência à imagem por parte do escritor, há o desejo da imagem. Para ele, o cinema é capaz de recriar o mundo original e revelar o que não pode ser percebido através da linguagem escrita. É o espaço misterioso entre a palavra e a imagem, o espaço do indizível.

Independentemente de como a história será contada, pode-se dizer que ela é criada a partir da imaginação criativa de uma pessoa, tendo em vista o veículo por meio do qual ela será apresentada.

Para que uma história se torne um filme, antes, ela deve ser registrada (em livro, quadrinho etc., no caso de adaptação) e/ou roteirizada (tanto na adaptação, quanto em material original) para, somente depois, ser filmada. Não se mostraria viável que a história saísse diretamente da cabeça do autor para o set de filmagem. Como bem demonstra Josette Monzani (2006), em Aspectos da gênese de

Deus e o Diabo na Terra do Sol, o famoso lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, cunhado por Glauber Rocha para definir o *Cinema Novo Brasileiro*² não era bem assim.

O filme, aliás, que dá nome à obra teórica de Monzani - “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (um dos principais expoentes do Cinema Novo) - possuía não apenas um roteiro elaborado (ou *dois*, como os que se encontram na Cinemateca), mas sete roteiros, bem como desenhos (*storyboards*³) e um planejamento minucioso do projeto, o que desmentiria a fama de completo improvisado para a filmagem das obras do movimento, bem como o status de “louco”, atribuído a Glauber Rocha.

Isso demonstra que o cinema, em essência, é um trabalho de migração de uma linguagem - quase sempre escrita - para a audiovisual. Pode-se ter tanto uma transposição feita a partir de um roteiro adaptado (quando o filme se baseia em uma obra originariamente produzida em outra mídia, como literatura, teatro ou quadrinhos), quanto por um roteiro original (que é quando a obra é concebida ou criada especificamente para a linguagem cinematográfica); mas, nas duas formas, trata-se de um trabalho básico de transferir a ideia, primeiramente, concretizada e estruturada na forma escrita para a audiovisual.

Quando essa migração não é feita de forma mais fiel, ao invés da transposição, temos uma adaptação, pois, na prática, certos trechos de dada obra literária podem não ter como ser, fidedignamente, transpostos das páginas de um livro (por exemplo) para as telas do cinema.

Um bom exemplo aleatório pode ser dado com as recentes adaptações cinematográficas dos *best-sellers*, escritos pela britânica E. L. James: a trilogia “Cinquenta Tons...”: “Cinquenta Tons de Cinza” (2011); “Cinquenta Tons Mais Escuros” (2012) e “Cinquenta Tons de Liberdade” (2012), publicados no Brasil pela Editora Intrínseca.

Os livros descrevem um romance extremamente erótico, cujas cenas de *bondage*⁴ e sexo são descritas com riqueza de detalhes, o que, na verdade, é o grande apelo da trilogia literária. A adaptação do imenso sucesso comercial da obra, de enorme acolhida pelo público feminino (o qual se identificou com o “conto de fadas para adultos”) foi um grande desafio para a produtora/distribuidora Universal Pictures. Afinal, como ser fiel à obra original sem ter que apelar para uma produção de sexo explícito? Um filme genuinamente pornográfico, que fosse cem por cento fiel ao material original, ainda que realizado sob um viés artístico e com produção de primeira linha, certamente afastaria muito do público pagante, limitaria, enormemente, os investidores, tornaria muito difícil a contratação de atores qualificados para atuarem na película, principalmente nos papéis principais, fazendo com que o sucesso dos livros, certamente, não se repetisse nas telas.

Para viabilizar a adaptação cinematográfica, foram necessárias alterações nas cenas mais, detalhadamente, picantes da obra, a eliminação da nudez frontal dos atores, a amenização de alguns diálogos e cenas, mantendo, no entanto, o fio narrativo. Independentemente das críticas (em sua maioria negativa) sobre os filmes baseados nos livros, não se pode negar que, apesar das modificações, comercialmente necessárias, eles se aproximaram, razoavelmente, bem de suas obras originais, podendo ser considerados uma boa adaptação.

Letícia Barcellos Du Pin Calmon (2016), dissecou, com detalhes, a adaptação de outro best-seller, “A Menina que Roubava Livros” (2005), de Markus Suzak (também publicado no Brasil pela Editora Intrínseca), para a linguagem fílmica, por meio da produção cinematográfica homônima, lançada em 2013, pela *20th Century Fox*, com direção de Brian Percival. Em sua análise, Calmon apresenta, em

² Movimento artístico-cinematográfico, criado no Brasil, cujos maiores expoentes foram Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, entre outros.

³ Storyboard é um guia visual ilustrado, quadro a quadro, que mostra as principais cenas de um vídeo. É a ferramenta de planejamento por trás de qualquer produto audiovisual. Seu propósito é oferecer a pré-visualização das cenas, enquadramentos e movimentos de um vídeo, antes de iniciar as gravações.

⁴ Tipo específico de fetiche, geralmente relacionado com sadomasoquismo e dominação sexual, no qual a principal fonte de prazer consiste em amarrar e imobilizar seu parceiro ou pessoa envolvida.

termos teóricos bastante claros e profundos, todos os desafios que envolvem a migração da obra literária para a fílmica. Excetuando-se a questão das dificuldades ou facilidades de se transpor uma obra literária em filme, o que a autora mais chama a atenção é o fato de que a fidelidade não é, necessariamente, fator essencial para se criar uma transposição que faça sentido. Há inúmeros fatores que precisam ser considerados para que tudo dê certo, sejam eles a narrativa, os personagens, o espaço, o tempo etc.

O filme *A menina que roubava livros* (*The Book Thief*), de Brian Percival, apresenta correspondências com o romance de Markus Zusak; entretanto, não parece que o seu objetivo foi o de permanecer estritamente fiel à obra escrita. Desse modo, (...) podemos conceber tanto o texto literário quanto o texto fílmico como duas obras autônomas, dois universos distintos, porém obras interligadas. (CALMON, 2016, p. 63)

Mesmo não sendo necessária a fidelidade entre livro e filme, é importante que ela esteja presente, pelo menos de alguma forma. Isso faz com que a interligação existente entre as duas obras, e entre elas e o público, se estabeleça de forma a proporcionar conexões necessárias ao sucesso de qualquer transposição ou adaptação fílmica.

A verossimilhança em uma obra literária e, claro, em uma produção fílmica também, é a impressão da verdade que a ficção consegue provocar no receptor de forma harmônica entre os elementos fantasiosos ou imaginários, graças à lógica interna da história. Ela é, portanto, a essência do texto de ficção. Não é porque a história não é verdadeira que ela não deve possuir uma lógica, uma equivalência com a verdade. Um mundo inconfundível bem construído é garantia de verossimilhança, é o que provoca empatia no leitor/espectador.

Segundo Sônia Rodrigues (2014), os personagens são o elemento mais importante do mundo inconfundível de uma narrativa, depois da história-base. Isso significa que o delineamento e a construção de cada personagem estão, intrinsecamente, relacionados à história-base e às definições de tempo, lugar, cenários etc. Desse modo, quando se cria um produto audiovisual, "os criadores levantam um mundo próprio, e esse mundo inconfundível é coeso e único." "Lugar, cenários, personagens, relação entre personagens, contexto cultural e valores morais são elementos do mundo inconfundível que garantem a interação com o espectador e a verossimilhança." (RODRIGUES, 2014, p.26 e 35).

A questão do limite entre liberdade criativa e a fidelidade à obra que serve de base para essa migração é um grande desafio. Como afirma João Batista de Brito (2006), "a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a 'transposição' não trai nem um, nem outra, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística" (BRITO, 2006, p. 29).

Talvez o caminho seja esse meio termo que visa a uma intrínseca relação e conexão entre as obras, mas sem que nenhuma delas perca suas características próprias e, obviamente, sua qualidade, tanto literária quanto fílmica.

3. A fluidez entre os conceitos de heróis e de vilões nas atuais transposições, adaptações ou releituras cinematográficas

Sobre o tópico da adaptação ou da transposição cinematográfica de contos de fadas (e outras narrativas de fantasia), não é incomum, no recente cenário midiático, a versão de longas-metragens animados para a estrutura *live action* (com atores de carne e osso). Aliás, essa nova modalidade está ganhando enorme força no mercado cinematográfico atual. Muitas vezes, elas costumam ser bem fiéis aos seus filmes/enredos originais, contudo é possível perceber também que, talvez, no sentido de gerar no espectador um tom de novidade para as já conhecidíssimas histórias, tais roteiros têm se mostrado bastante irreverentes com relação, por exemplo, à dicotomia herói versus vilão, gerando expectativas quanto às inovações conceituais de suas produções.

Os Walt Disney Studios (Estúdios Disney), por exemplo, deixaram claro o objetivo de transpor seus grandes sucessos animados para produções com atores, o que já foi levado a efeito com *Alice no*

País das Maravilhas (2010); *Malévola* (2014); *Cinderela* (2015); *Alice do Outro Lado do Espelho* (2016); *A Bela e a Fera* (2017); *Aladdin* e *Dumbo* (ambas em 2019).

Essas produções possuem uma característica peculiar: não são roteiros originais, trata-se de adaptações e/ou de transposições. Ou seja, em todos os casos acima, havia uma obra literária que serviu de base para um roteiro cinematográfico que gerou um produto em linguagem fílmica, o qual, agora, serve de alicerce para a produção de outro roteiro que gerará outro filme.

Foi realizada uma adaptação ou transposição da linguagem literária para a fílmica que, hodiernamente, é adaptada para outra espécie de linguagem fílmica. No caso, o termo mais adequado aqui é adaptação e não transposição, pois, aquilo que foi criado em desenho animado - explorando-se, portanto, os recursos desta linguagem -, necessariamente, precisará passar por certas adaptações para que funcione numa produção com atores físicos e cenários reais. Situações precisarão ganhar maior verossimilhança e conexão com a realidade, sob pena de se tornar uma produção *nonsense*.

No entanto, ao se analisar os filmes acima mencionados, já estreados, percebe-se, em alguns deles, outra tendência que extrapola os conceitos de *transposição* e *adaptação* para chegar ao terreno da *releitura* - ou, como preferem Mickael Klein e Tudor Eliad, citados por Cardoso, o caso da *fidelidade mínima* (CARDOSO, 2016, p. 242).

Os filmes *live action Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017) estariam mais conectados ao conceito aqui adotado de transposição/adaptação, pois, são a refilmagem das animações *Cinderela*, de 1950, e *A Bela e a Fera*, de 1991, ambos dos Estúdios Disney que, originalmente, transpuseram a obra literária para o cinema.

Já o filme *Alice no País das Maravilhas* (2010) e o filme *Malévola* (2014) consistem em *releituras*, tanto do material literário original, quanto com relação às produções cinematográficas em desenho animado que as precederam (*Alice no País das Maravilhas*, de 1951; e *A Bela Adormecida*, de 1959).

Alice do Outro Lado do Espelho (2016), no entanto, poderia ser tratado como uma transposição, devido à releitura direta do material literário original, pois, além de não ter tido uma produção fílmica que a precedesse (portanto não sendo uma adaptação da espécie animação para *live action*), buscou, na obra literária original, sua fonte de inspiração (no caso, o livro "*Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá*"⁵). Apesar das referências, subverte a história, o enredo e algumas características do mundo mágico em que Alice se encontra, além de alterar, às vezes, drasticamente, a personalidade, as motivações e a psicologia de certos personagens. Desse modo, caberia melhor ao filme o título de releitura.

Seguindo a mesma linha do anterior, o filme *Malévola* (2014), que tem por base a animação *A Bela Adormecida* (1959), poderia ser enquadrado, mais apropriadamente, no conceito de releitura, pois, apesar de partir das premissas e enredo estabelecidos na transposição realizada para o desenho de 1959, ao adaptar a animação para o *live action*, subverte o protagonismo e a lógica da história, narrada, agora, pela ótica da "vilã", que, ao final, é retratada como a verdadeira heroína da fábula, enquanto o então sofrido Rei Stefan (do desenho), passa (no filme com atores) a ser o vilão. Essa adulteração da história original começa pelo próprio título que transfere, propositalmente, o foco da narrativa para a personagem Malévola.

Essa perspectiva das transposições, adaptações e releituras na contemporaneidade tem-se mostrado, cada vez mais, inclinada a perverter a dicotomia bem/mal dos personagens dessas histórias, trazendo novos ângulos e pontos de vista a respeito de quem, verdadeiramente, são os heróis e os vilões dessas narrativas, surpreendendo o espectador e redimensionando seus imaginários. Ou seja, a tendência atual das produções fílmicas (tanto para cinema, quanto para televisão) tem sido também a de apresentar uma releitura dos personagens (quando não de toda a história), muitas vezes, com a

⁵ *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, de autoria de Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dogson, publicado em 1871, como continuação do famoso livro (também de Carroll) *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice no País das Maravilhas*), de 1865.

completa inversão do aspecto vilanesco da trama. Alguns dos protagonistas e antagonistas desses filmes têm sofrido um deslocamento ético-comportamental, por meio do qual se inverte ou se elimina o maniqueísmo original, característico das histórias e sagas heroicas, no sentido técnico oferecido por Joseph Campbell (1992) e seus estudos sob o mito do herói que, notadamente, após o dualismo cristão, tornou-se a regra das narrativas do gênero.

A questão não é a de julgar se essa crescente ascendência a inversão de papéis entre herói e vilão é válida ou não, mas a de perceber que isso tem-se dado na contemporaneidade e verificar as inúmeras possibilidades de caracterização e redefinição de personalidade entre protagonistas e antagonistas nas transposições, adaptações e releituras de obras concebidas de uma linguagem para outra, especificamente da literária para a fílmica. No caso, o mais interessante é perceber que, algumas vezes ou em certo sentido, pode-se notar que há, ainda, certa intercessão entre essas inversões de papéis e isso faz com que esses personagens sejam menos arquetípicos e mais humanos, sujeitos a falhas e dualidades.

Contudo, é fundamental que se verifique que ainda permaneça o dualismo bem/mal, característico dos contos de fadas e histórias de fantasia, a fim de que se mantenha o referencial de moralidade proposto por essas histórias e não se perca sua função educativa e ética. Ainda que se busque um certo distanciamento do faz-de-conta para que se dê um tratamento mais humano às ações dos personagens e criar uma conexão mais direta com o espectador, é primordial que não se desconstrua a perspectiva clássica herói/vilão, pois, assim, não só se desvalidaria a referência à história em si como também ao gênero em questão. Claro que essa ruptura pode ocorrer quando a ideia for romper padrões ou opor-se à ética e aos valores que consolidaram nossa sociedade, mas isto é outra história...

Tendo em vista essa questão, é interessante observar alguns vilões e heróis que, mesmo mantendo suas clássicas personalidades, têm, na sua gênese ou na sua motivação, detalhes que os tornam menos lineares. Assim, esses personagens ganham motivações para suas ações contrárias à ordem, justificativas plausíveis para suas escolhas, tornando a fronteira entre *bem* e *mal* um pouquinho mais fluida. É o caso, por exemplo, da Rainha de Copas, em *Alice do Outro Lado do Espelho* (2016), que, apesar de ter sido retratada como vilã clássica no filme de 2010, e conforme o livro que lhe serve de base, na nova produção, recebe um tratamento de enredo que lhe redime, um pouco, de suas terríveis ações. No caso, ela tem seu passado “revelado”, por meio do qual se explica que, grande parte de sua vilania, ou talvez até mesmo o fato de se tornar uma vilã, decorre de uma ação nada honrada da “boa” Rainha Branca *Mirana*, em um passado distante, quando ainda eram crianças. Inclusive, esse novo contexto imputa à irmã do bem a responsabilidade por ter causado a enorme cabeça e a conseqüente amargura que vislumbramos na Rainha de Copas, *Iracebeth*. Nesse sentido, é possível entender também a concepção do personagem *Thanos*, do megassucesso de 2018, *Guerra Infinita*, dos *Estúdios Marvel* (*Marvel Studios*) que é capaz de matar ou “descriar” metade dos seres racionais vivos do universo, por julgar que tal ação irá, em verdade, beneficiar a vida, proporcionar mais justiça e harmonia para aquela metade, aleatoriamente, sobrevivente. Ele, aliás, é capaz de sacrificar, em prantos, aquela pessoa que ele mais ama, tudo pela causa que julga ser a melhor para a maioria das criaturas. Os ecos que a ideologia de Thanos faz com o *utilitarismo* de Jeremy Bentham (1979) é quase explícito. Porém, o principal a ser observado é que, em todos esses casos, é possível perceber que os fins não justificam os meios ou que determinadas ações do passado não podem fundamentar e desculpar todo e qualquer comportamento posterior.

Outro ponto interessante a se observar nas transposições, adaptações ou releituras dessas histórias é a troca direta e total dos padrões de heróis e vilões para personagens reversos.

Na releitura dos clássicos contos dos irmãos Grimm, transpostos para a mídia televisiva na série *Grimm*⁶, o famoso *Lobo Mau* (do conto “Os Três Porquinhos”) surge como o melhor amigo e aliado do herói da série, sendo um *Wesen*⁷ tranquilo, pacifista e vegetariano.

Em *Malévola*, a fada vilã dos contos originais dos irmãos Grimm (os históricos e não os da série acima analisada) e da animação de 1959, capaz de condenar um bebê inocente à morte aos 15 anos, apenas por não ter sido convidada para seu batizado, no filme de 2014, interpretada pela superstar Angelina Jolie, é reconstruída pela narrativa do filme. Na película, é explicado que, na verdade, ela teria sido traída pelo Rei Stefan, pai da *Bela*, que, na produção animada da Disney de 1959, ganha o nome de Aurora. Movido pela ganância e fome de poder, ele a teria enganado com falsas promessas de amor e cortado-lhe as asas de fada, tornando-a a bruxa amarga, retratada no desenho animado.

Importante ressaltar que o próprio desenho de 1959 já se permitiu a uma série de liberdades com relação ao material original, o qual, aliás, deriva de várias fontes, sendo a dos Irmãos Grimm a mais conhecida e popularizada. Inclusive, no desenho animado, os pormenores trágicos e tétricos das versões mais antigas foram amenizados, pois continham, além de mortes violentas, outras cenas bizarras.

Contudo, no filme de 2014, *Malévola* é verdadeiramente uma fada do bem, além de guardiã da floresta e dos seres mágicos que nela habitam. Sua raiva e maldição, lançadas sobre a filha do Rei Stefan, foi simplesmente um fruto momentâneo do rancor, uma reação passional, devido ao seu coração partido, cruelmente, pelo pai daquela criança. Mas, com o tempo, *Malévola* se afeiçoa à menina amaldiçoada, passando a amá-la, verdadeiramente, buscando salvá-la de seu próprio feitiço e sendo a real responsável pela ressurreição da princesa, ao passo que o Rei Stefan age de forma cada vez mais irracional, imoral e cruel, aproximando-o, um pouco, das versões mais primitivas do conto.

De acordo com essas análises, é interessante pensar quais seriam as novas perspectivas dos contos de fada na contemporaneidade e quais os impactos disso no imaginário do espectador, principalmente, daquele que, de alguma forma, já teve acesso à obra “original” antes das versões atuais. Fato é que, por meio das atuais migrações dessas narrativas fantásticas em vídeos e obras cinematográficas (além de outros registros), percebe-se que essas histórias, tradicionalmente concebidas e estruturadas por narrativas clássicas que contemplam uma ou outra das três concepções anteriores, têm sofrido inúmeras transgressões. Tanaka (2007) sinaliza que

A sociedade contemporânea tem necessidade de uma revisão dos contos históricos infantis, respeitando as alterações dos mesmos, feitas ao longo das décadas. Com tal propósito, colocamos em discussão a relação dos contos tradicionais com os contemporâneos, numa tentativa de corroborarmos com a reconstrução de um novo olhar para as histórias infantis. (TANAKA, 2007, p. 115).

Sendo assim, é interessante perceber como essa necessidade da sociedade contemporânea tem-se mostrado frente às transposições, às adaptações e às releituras cinematográficas, sobretudo no que diz respeito aos contos de fadas e, até mesmo, demais histórias infantis. Qual a razão da busca de um novo olhar sobre essas histórias? Há algo que se quer questionar ou ressignificar com essa perspectiva? Ou será uma simples estratégia de marketing para que se possa vender uma história já conhecida e que precisa conter elementos novos para gerar interesse no espectador? Seja como for, o

⁶ Série semanal televisiva do canal NBC com produção da Universal Television, que durou 6 temporadas, ao longo dos anos de 2011 a 2017, totalizando 123 episódios. A série foi bem recebida pelo público, obteve boa audiência e moderadas críticas. A trama imagina que os famosos *irmãos Grimm* - Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859), responsáveis pelo registro de várias histórias e fábulas infantis da Europa - não seriam apenas dois irmãos escritores conhecidos pela sua coletânea de contos, mas, na verdade, seriam os primeiros de uma linhagem hereditária voltada para o bem e a eliminação de várias raças de *feras*, *bruxas* e *monstros* travestidos de humanos, que só eles poderiam enxergar e ter habilidade de matar. A trama da série se passa nos dias atuais, na cidade de Portland, EUA, onde o detetive policial de homicídios *Nick Burkhardt* descobre ser um desses descendente dos Grimm.

⁷ Literalmente do alemão: *criatura*. Na série *Grimm*, os *Wesen* seriam entidades mágicas ou mitológicas, com aparência humana externa, mas possuindo uma essência e aparência diferente na intimidade que, na maioria das circunstâncias da vida, é invisível aos olhos humanos comuns, mas detectável por um Grimm.

importante é saber identificar esse fenômeno e analisá-lo adequadamente, refletindo sobre seu impacto no ideário atual.

Considerações finais

Tendo em vista as transposições, adaptações e releituras cinematográficas de contos de fadas e de narrativas infantis para o áudio visual, na contemporaneidade, é possível perceber que o maniqueísmo entre herói e vilão tem se reconfigurado e se reposicionado de forma inusitada e imprevisível. A realocação de algumas figuras clássicas dessas histórias se evidencia por meio de uma nova roupagem da caracterização de personagens conhecidos. Dessa forma, neste contexto contemporâneo em que se apresenta, a visão dessas histórias torna-se mais complexa, profunda e, principalmente, insólita do ponto de vista de suas fontes de inspiração.

Esse fenômeno tende a conferir, muitas vezes, uma reestruturação da perspectiva dessas obras, tornando certos personagens maus e bons distintos do que, até então, se apresentavam. Nesse sentido, as produções fílmicas vigentes, baseadas em contos de fantasia, em determinadas obras cinematográficas, vêm invertendo, realocando e, em certos casos, relativizando o tratamento maniqueísta clássico que, tradicionalmente, configurava os enredos de tais histórias.

Nessas migrações desses tipos de textos para o universo audiovisual, é possível perceber que nem sempre as concepções dos personagens apresentados correspondem àquelas já configuradas no imaginário social, idealizadas até então. As características de heróis e de vilões são, atualmente, elementos atribuídos não mais aos mesmos protagonistas de outrora, e os estereótipos que demarcavam seus comportamentos, características, aparências, figurino etc. estão, cada vez mais, fugindo aos arquétipos conhecidos.

Esse novo olhar, provavelmente, pode estar relacionado a uma necessidade premente de ruptura com o conhecido e o já habitual enredo, a fim de que, de uma forma ou de outra, possa se inovar e atrair um público já sabedor e conhecedor da história a ser contada. Entretanto, é preciso refletir até que ponto vale a pena macular o que foi consagrado, ao invés de se propor a criar histórias inéditas e produções inovadoras sem necessitar lançar mão do que já existe. Ou seja, torna-se necessário ponderar, de forma mais ampla e perspicaz, o que está acontecendo e o que poderá vir acontecer com esse tipo de fenômeno cinematográfico contemporâneo. É apenas uma forma de atrair um público que, ao conhecer a história, já não tem expectativas quanto ao enredo? É uma maneira de proporcionar uma oportunidade de satisfazer um espectador ávido por novidade? Ou é o resultado de uma falta de criatividade, imposta por uma contemporaneidade exausta de tanto produzir ineditismos que, desse modo, busca, nos clássicos, uma reinvenção que sacie uma determinada demanda? É possível, até mesmo, pensar na possibilidade de uma consciente tendência de desconstrução ideológica e representativa que busca romper com os padrões éticos de personagens e histórias clássicas, extraídos desses contos de fadas ou histórias de fantasia, a fim de se propor uma nova forma de alterar a maneira de agir do ser humano, reconfigurando seus valores morais. Claro que também é, igualmente, importante perceber como a inventividade é capaz de reconstruir e reformular histórias, mantendo, de alguma forma, sua relação e conectividade com o imaginário pré-existente.

De todo modo, independentemente das construções dos elementos que compõem o universo dos contos de fada e de suas migrações para o audiovisual, é possível perceber que ainda resta uma ética, advinda desse imaginário coletivo, e que isso não se perdeu na contemporaneidade. Mesmo que não se perceba, tão explicitamente, o conceito do “felizes para sempre” nas histórias desse tipo de gênero, a ideia do bem que triunfa sobre o mal, em geral, continua não só permeando os imaginários de crianças, jovens e adultos, mas também o das novas produções cinematográficas que se têm feito dessas narrativas, ainda que por um viés mais realista, apesar de fantasioso.

REFERÊNCIAS

ALICE Através do Espelho. [Título original: *Alice Through the Looking Glass*]. Direção: James Bobin. EUA: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016. 113 min., son., color.

ALICE no País das Maravilhas. [Título original: *Alice in Wonderland*]. Direção: Clyde Geronimi; Wilfred Jackson; Hamilton Luske. EUA: The Walt Disney Company, 1951. 75 min., son., color.

ALICE no País das Maravilhas. [Título original: *Alice in Wonderland*]. Direção: Tim Burton. EUA: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2010. 108 min., son., color.

BELA Adormecida, A. [Título original: *Sleeping Beauty*]. Direção: Les Clark; Eric Larson; Wolfgang Reitherman. EUA: Walt Disney Pictures, 1959. 75 min., son., color.

BELA e a Fera, A. [Título original: *Beauty and the Beast*]. Direção: Bill Condon. EUA: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2017. 129 min., son., color.

BELA e a Fera, A. [Título original: *Beauty and the Beast*]. Direção: Gary Trousdale; Kirk Wise. EUA: Walt Disney Pictures, 1991. 84 min., son., color.

BENTHAM, Jeremy. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. São Paulo, UNIMARCO, 2006.

CALMON, Letícia Barcellos Du Pin. **Da Literatura ao Cinema: um processo de transposição em A Menina que Roubava Livros**. 2016. 84 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Letras.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix, 1992.

CARDOSO, Luís Miguel. **Literatura e cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indizível**. Lisboa: Edições 70, 2016.

CARROLL, Lewis. **Alice: Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MALÉVOLA. [Título original: *Maleficent*]. Direção: Robert Stromberg. EUA: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2014. 97 min., son., color.

MONZANI, Josette M. A. Souza. Aspectos da gênese de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. **Manuscrita - Revista de Crítica Genética**. P. 8-30, Nº4, DEZ. São Paulo, 1993.

RODRIGUES, Sonia. **Como Escrever Séries: Roteiro A Partir dos Maiores Sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

SERCEU, Michel. **L’adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures**. Liège (Belgique): CÉFAL, 1999.

TANAKA, L. M. **Contos de Fadas e a construção da imagem simbólica coletiva frente à inclusão escolar**. 2007. 181 f. Dissertação em Distúrbios do Desenvolvimento. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

VINGADORES: Guerra Infinita. [Título original: *Avengers: Infinity War*]. Direção: Anthony Russo; Joe Russo [Irmãos Russo]. EUA: Marvel Studios / Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018, 149 min., son., color.