

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**DANIELA SACUCHI AMERENO**

**DO CONTO AO *FANTASY*: *A Bela e a Fera em Once Upon a Time***

**São Paulo**

**2021**

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

DANIELA SACUCHI AMERENO

*Do conto ao fantasy: A Bela e a Fera em Once Upon a Time*

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Elaine Prado dos Santos

São Paulo

2021

A512d Amereno, Daniela Sacuchi.  
Do conto ao fantasy : A Bela e a Fera em Once Upon a Time /  
Daniela Sacuchi Amereno.  
159 f. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana  
Mackenzie, São Paulo, 2021.  
Orientadora: Elaine Prado dos Santos.  
Referências bibliográficas: f. 154-159

1. Once Upon a Time. 2. A Bela e a Fera. 3. Fantasy. 4.  
Transposição. 5. Literatura. I. Santos, Elaine Prado dos, *orientadora*.  
II. Título.

CDD 809.89

Bibliotecária Responsável: Andrea Alves de Andrade - CRB 8/9204

## Folha de Identificação da Agência de Financiamento

**Autor:** Daniela Sacuchi Amereno

**Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras**

**Título do Trabalho:** Do Conto ao Fantasy: A Bela e a Fera em Once Upon a Time

O presente trabalho foi realizado com o apoio de <sup>1</sup>:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

<sup>1</sup> **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

DANIELA SACUCHI AMERENO

Do conto ao *fantasy*: *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em \_\_/\_\_/\_\_

BANCA EXAMINADORA



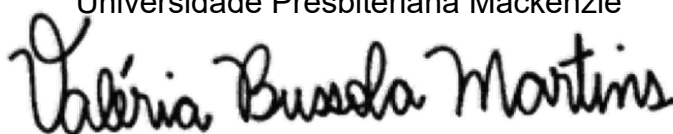
**Prof.ª Dr.ª Elaine Prado dos Santos**

Universidade Presbiteriana Mackenzie



**Prof.ª Dr.ª Ana Lúcia Trevisan**

Universidade Presbiteriana Mackenzie



**Prof.ª Dr.ª Valeria Bussola Martins**

Universidade Presbiteriana Mackenzie



**Prof.ª Dr.ª Gabriela Kvacsek Betella**

Universidade Estadual Paulista – UNESP Assis



**Prof.ª Dr.ª Sandra Trabuco Valenzuela**

Faculdade de Tecnologia do Estado de SP - FATEC

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Prado dos Santos, pela orientação, estímulo e motivação durante o trabalho. Agradeço também pelas correções e sugestões com os textos e trabalhos realizados durante todo o doutorado. A ela sou extremamente grata, sobretudo, por ter sido uma orientadora amiga que, com as palavras certas e todo seu conhecimento, ajudou-me a concluir esta etapa

Ao meu esposo, Dênis, que me apoiou incondicionalmente e me alegrou nos momentos de desespero e de cansaço. Seu amor, bom humor e otimismo foram fundamentais para que eu chegasse até o fim.

À minha filha Manuela, sempre disposta a ajudar nas buscas por materiais, vídeos e até na organização de documentos. Pela compreensão dos momentos de privação da minha companhia e pelas broncas para que eu não protelasse as tarefas. Está se tornando uma jovem inteligente e determinada, da qual tenho muito orgulho.

Ao meu filho Lorenzo, que com sua inocência, não entende muito bem toda a movimentação para a elaboração deste trabalho, mas que em todos os momentos me ofereceu um sorriso e um carinho de “elefante”.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie pelos ensinamentos e apoio para elaboração deste trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Helena Pires de Brito, por todo o apoio e motivação e pelas conversas de desabafo, troca de experiências e diversão.

Ao Pedro Augusto Zambom de Oliveira, pela atenção e informações prestadas referentes ao programa.

À UPM, pela oportunidade de cursar o doutorado com a concessão da bolsa de estudos. Universidade da qual tenho o privilégio de fazer parte.

Às professoras Dr.<sup>a</sup> Ana Lucia Trevisan e Dr.<sup>a</sup> Sandra Trabuco Valenzuela, pela participação em meu exame de qualificação e na banca examinadora de minha defesa. Agradeço pelas orientações e sugestões dadas que abriram o caminho para a finalização deste trabalho.

Às professoras Dr.<sup>a</sup> Gabriela Kvacek Betella e Dr.<sup>a</sup> Valéria Bussola Martins, pela gentileza de aceitarem participar da banca examinadora.

Aos amigos que me apoiaram e proporcionaram conversas descontraídas sobre as dificuldades enfrentadas nesta jornada.

Aos colegas de trabalho da coordenação de curso, Prof. Dr. André Cioli, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Prado dos Santos, Prof. Ms. Fábio Espíndola, Prof. Dr. Marcos Nepomuceno, Prof. Dr. Rafael Fonseca e Prof. Dr. Rogério Aparecido Martins, que sempre me deram forças para continuar e muito me alegraram com as conversas descontraídas nos grupos.

A todos os meus queridos amigos, colegas e secretários da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pelo profissionalismo e apoio.

## RESUMO

AMERENO, Daniela Sacuchi. **Do conto ao *fantasy*: A Bela e a Fera em *Once Upon a Time***. Tese de Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2021.

Esta tese estuda o conto literário *A Bela e a Fera* escrito originalmente por Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve, a versão mais conhecida do conto adaptada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, em 1756, e sua adaptação para o seriado televisivo do gênero *fantasy* *Once Upon a Time*, criado em 2011 e assinado por Edward Kitsis e Adam Horowitz. A série *Once Upon a Time* se apropria e reapropria de diversos contos de fadas e os mistura para criar uma nova história, diferente do que costumamos ouvir, ler ou assistir, e sua sustentação depende, em grande parte, de um recurso fundamental das obras do gênero *fantasy*: a divisão do mundo diegético em dois espaços temporais paralelos habitados pelos mesmos personagens, o mundo primário e o secundário (pensamento subjacente à obra de Tolkien). Nesta pesquisa, são instrumentalizados os estudos teóricos de Genette (2006) acerca da transtextualidade, as teorias de adaptação de Hutcheon (2011), as perspectivas teóricas sobre o gênero *fantasy*, desenvolvidas nas obras de Jackson (1998), Armit (2005), Mendlesohn e James (2012), e o estudo de Tolkien *On Fairy Stories* (2010). Este último discute as funções das histórias de fadas, que nesta investigação podem ser conciliadas com o *fantasy*. A pesquisa traz também o aporte teórico de Bakhtin (1988) e Kristeva (2012) sobre dialogismo e intertextualidade para o estudo comparativo entre os textos literários e o texto adaptado para o meio audiovisual e sua aplicabilidade na história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time*, utilizando o modelo de análise proposto por Stam (2006). O trabalho evidencia uma quebra de paradigma com a proposta de uma nova versão do conto literário adaptado para a contemporaneidade, com resignificação e recomposição da identidade dos personagens. A história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* recria valores estabelecidos a partir da liberdade, autenticidade e criatividade.

Palavras-chave: *Once Upon a Time*, *A Bela e a Fera*, *fantasy*, transposição, literatura.



## ABSTRACT

This thesis studies the literary short story *Beauty and the Beast* originally written by Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve, the best-known version of the short story adapted by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont in 1756 and its adaptation for the fantasy television series *Once Upon a Time*, released in 2011 and created by Edward Kitsis and Adam Horowitz. The *Once Upon a Time* series appropriates and re-appropriates several fairy tales and mixes them to create a new story, different from what we usually hear, read or watch, and its support depends, in large part, on a fundamental resource of the works of the fantasy genre: the division of the diegetic world into two parallel temporal spaces inhabited by the same characters, the primary and secondary world (a thought underlying Tolkien's work). In this study, we discuss Genette's theoretical studies on transtextuality (2006), Hutcheon's adaptation theories (2011), theoretical perspectives on the fantasy genre developed in the works of Jackson (1998), Armit (2005) and Mendlesohn and James (2012), and Tolkien's study *On Fairy Stories* (2010). The latter discusses the functions of fairy stories, which in this study can be reconciled with the fantasy genre. The research also brings the theoretical contribution of Bakhtin (1988) and Kristeva (2012) on dialogism and intertextuality for the comparative study between the literary texts and the text adapted for the audiovisual medium and its applicability of the story of *Beauty and the Beast* in *Once Upon a Time*, using the analysis model proposed by Stam (2006). This thesis shows a paradigm shift with the proposal of a new version of the literary short story adapted to contemporaneity, with a re-signification and re-composition of the characters' identities. The story of *Beauty and the Beast* in *Once Upon a Time* recreates established values for freedom, authenticity and creativity.

Keywords: *Once Upon a Time*, *Beauty and the Beast*, fantasy, transposition, literature.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Abertura da Série.....	12
Figura 2 - Floresta Encantada (A) e Storybrooke (B) .....	23
Figura 3 - Emma Swan.....	25
Figura 4 - Mary Margaret (A) / Branca de Neve (B).....	26
Figura 5 - Príncipe Encantado (A) / David Nolan (B).....	26
Figura 6 - Henry Mills.....	27
Figura 7 - Rainha Má (A) / Regina Mills (B) .....	27
Figura 8 - Rumplestilskin (A) / Mr. Gold (B) .....	28
Figura 9 - Bela na Floresta Encantada (A) / Bela em Storybrooke (B).....	28
Figura 10 - Diagrama das relações entre os textos .....	47
Figura 11 - Bela na Floresta Encantada (A) / Bela em Storybrooke (B).....	56
Figura 12 - Rumplestilskin na Floresta Encantada (A) / Mr. Gold em Storybrooke (B).....	56
Figura 13 - Abertura Tela 1 e Tela 2 .....	58
Figura 14 - Abertura Tela 3 e Tela 4 .....	58
Figura 15 - Portal Floresta Encantada .....	60
Figura 16 - Plataformas de Streaming .....	69
Figura 17 - Diagrama crescimento das séries .....	70
Figura 18 - Rumplestilskin entrega rosa para Bela.....	79
Figura 19 - QR Code para o trecho inicial da história de A Bela e a Fera em OUAT .....	107
Figura 20 - Bela e livro no clássico da Disney (A) / Bela e livro na live action da Disney (B) .....	108
Figura 21 - Bela com o livro em OUAT (A) / Bela e vestimenta azul em OUAT (B).....	109
Figura 22 - Vestido de Bela no clássico Disney (A) / Vestido de Bela na live action Disney (B) .....	109
Figura 23 - Vestido de Bela em Once Upon a Time .....	109
Figura 24 - Bela como prisioneira em OUAT (A) / Momento em que Bela recupera a memória em OUAT (B).....	111
Figura 25 - Imagem da "linha" de Storybrooke.....	111
Figura 26 - Xícara na versão animada Disney (A) / Xícara em OUAT (B).....	112
Figura 27 - Lacey.....	113
Figura 28 - Bela na biblioteca na versão Disney (A) / Bela na biblioteca em OUAT (B).....	114
Figura 29 - Lustre na versão animada Disney (A) / Lustres na live action Disney (B).....	115
Figura 30 - Lustre em OUAT .....	116
Figura 31 - Dança na versão animada Disney (A) / Dança em OUAT (B).....	116
Figura 32 – QR Code para a cena clássica da dança em OUAT .....	116
Figura 33 - Rosa na versão animada Disney (A) / Rosa em OUAT (B) .....	118
Figura 34 - QR Code para a paródia de Up Altas Aventuras.....	119
Figura 35 - Sr. Maurice, pai de Bela em OUAT .....	122
Figura 36 - Bela em OUAT e na versão animada Disney.....	125
Figura 37 -Bela na Floresta Encantada em OUAT (A e B).....	125
Figura 38 -Bela em Storybrooke em OUAT (A e B).....	125
Figura 39 - Rumpelstilskin -ilustração de Walter Crane para uma tradução dos Contos de Grimm.....	127
Figura 40 - Rumpelstiskin em Shrek .....	128
Figura 41 - Rumplestilskin na diegese Floresta Encantada (A e B).....	130
Figura 42 - Mr. Gold na diegese Storybrooke (A e B) .....	131

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Episódios selecionados como corpus .....	29
Tabela 2 - Temporadas e Foco Central .....	54
Tabela 3 - Jornada de Bela.....	80
Tabela 4 - Lista de episódios da primeira temporada (2011 - 2012) de Once Upon a Time	141
Tabela 5 - Lista de episódios da segunda temporada (2012-2013) de Once Upon a Time.	142
Tabela 6 - Lista de Episódios da terceira temporada (2013-2014) de Once Upon a Time ..	144
Tabela 7 - Lista de episódios da quarta temporada (2014-2015) de Once Upon a Time.....	146
Tabela 8 - Lista de episódios da quinta temporada (2015-2016) de Once Upon a Time .....	148
Tabela 9 - Lista de episódios da sexta temporada (2016-2017) de Once Upon a Time .....	150
Tabela 10 - Lista de episódios da sétima temporada (2017-2018) de Once Upon a Time ..	152

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. ONCE UPON A TIME .....	20
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA SÉRIE – UM AMBIENTE DE MAGIA .....	21
1.1.1 Personagens Principais .....	25
1.1.2 Fragmentos de episódios selecionados para análise .....	29
1.2 RECURSOS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA – TRANSTEXTUALIDADE .....	32
1.2.1 Eros e Psiquê .....	35
1.2.2 A Bela e a Fera, versão original – Madame Villeneuve – 1740 .....	38
1.2.3 A Bela e a Fera, versão Madame de Beuamont – 1756 .....	41
1.2.4 A Bela e a Fera, versão Walt Disney, 1991 .....	44
1.3 OS HIPOTEXTOS E SUAS RELAÇÕES .....	44
2. FICÇÃO E LINGUAGENS .....	49
2.1 CARACTERÍSTICAS FICCIONAIS .....	50
2.2 ESTRUTURA NARRATIVA EM <i>ONCE UPON A TIME</i> .....	52
2.3 RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL .....	64
3. MITOS, CONTOS MARAVILHOSOS E FANTASY .....	73
3.1 MITOS E LITERATURA NA TRANSPOSIÇÃO DE A BELA E A FERA EM <i>ONCE UPON A TIME</i> .....	74
3.2 RELAÇÕES ENTRE FANTÁSTICO, MARAVILHOSO E <i>FANTASY</i> – UM BREVE PERCURSO TEÓRICO .....	81
3.3 <i>FANTASY</i> COMO GÊNERO .....	86
3.4 <i>ONCE UPON A TIME</i> COMO <i>FANTASY</i> .....	94
4. TRANSPOSIÇÃO DO CONTO PARA O <i>FANTASY</i> .....	97
4.1 DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE EM <i>ONCE UPON A TIME</i> .....	98
4.2 MODELO DE ANÁLISE .....	102
4.2.1 Autoria .....	104
4.2.2 Modificações e Permutas da história .....	106
4.2.3 Personagens .....	120
4.2.4 Contexto .....	132
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	135
ANEXOS .....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	154



## INTRODUÇÃO

---

O presente trabalho tem como objeto de estudo a transposição do conto tradicional *A Bela e a Fera*, escrito originalmente por Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve, e lançado no livro *La Jeune Américaine*, em 1740, a versão mais conhecida do conto adaptada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, em 1756, e sua adaptação para o seriado televisivo do gênero *fantasy Once Upon a Time*, criado em 2011, assinado por Edward Kitsis e Adam Horowitz.

O seriado teve sua estreia mundial nos Estados Unidos com transmissão pela rede ABC, no dia 21 de outubro de 2011. No Brasil, o lançamento ocorreu em abril de 2012 pelo canal Sony e via *streaming*<sup>1</sup>, na Netflix. A produção possui sete temporadas com uma média de 22 episódios por temporada, totalizando 155 episódios. O último episódio foi exibido, nos EUA, em 18 de maio de 2018.

Figura 1 - Abertura da Série



Fonte: Reprodução Disney Plus

A história se passa na cidade fictícia de *Storybrooke*, no estado de Maine, cujos moradores são, em quase sua totalidade, personagens de contos de fadas que foram transportados da Floresta Encantada para o nosso mundo, o “mundo real”, por meio

---

<sup>1</sup> A tecnologia *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer download, o que torna mais rápido o acesso aos conteúdos online.

de uma maldição de Rumpelstiltskin<sup>2</sup> e da Rainha Má. Vivendo nesse novo mundo, cada personagem ganha uma nova identidade, adaptada à realidade compartilhada pelos espectadores da série.

Uma característica importante da série é não só a presença de personagens dos mais variados contos de fadas, lendas e mitos, mas também a recomposição da identidade deles; a estrutura intertextual, portanto, é extremamente rica. A série é construída a partir da inserção de informações vinculadas a outros textos clássicos de forma intencional, promovendo um desafio para os espectadores embarcarem em uma “brincadeira” na busca de referências entre os episódios.

*Once Upon a Time* se apresenta como uma narrativa complexa por entrelaçar inúmeros contos de fadas e enredar vários gêneros, apresentando em seus episódios não apenas elementos da fantasia ou do maravilhoso, mas também do horror, da comédia e do drama, entre outros. Com isso, são sugeridas novas interpretações para as histórias tradicionais que conhecemos.

Um dos aspectos mais marcantes na estrutura narrativa da ficção seriada *Once Upon a time* é a presença de dois tempos e espaços, que dialogam entre si por meio da temática dos contos de fadas. As cenas são divididas em dois cenários físicos e temporais: a cidade fictícia de *Storybrooke* e a Floresta Encantada.

Este estudo encontra justificativa no fundamento de que os mitos e contos de fadas continuam muito relevantes para a cultura contemporânea, visto que têm se apresentado como uma “alimentação” infinita para diversas narrativas populares da televisão, cinema, quadrinhos, *games* e outros meios de comunicação.

Os contos de fadas encantam crianças e adultos desde sua criação, que data da época medieval. O mais instigante nessas simples histórias é que além de serem uma fonte de entretenimento, elas são carregadas de valores e costumes.

Para muitos de nós, os livros de infância são objetos sagrados. Muitas vezes destrocados de tão lidos, transportavam-nos de descoberta em descoberta, levando-nos a mundos inéditos e secretos que dão nova dimensão aos desejos infantis e contemplam os grandes mistérios existenciais. (TATAR, 2004, p. 8).

---

<sup>2</sup> Rumpelstiltskin, originalmente, é o antagonista de um conto de fadas de origem alemã, *O Anão Saltador*, publicado em 1812 na coletânea Contos de Grimm, dos Irmãos Grimm.

Essas histórias merecem especial atenção, pois são de grande importância para a formação do indivíduo. Além de construir o mundo infantil da imaginação, elas têm o poder de edificar o mundo adulto da realidade. E, cada vez mais, o poder dessas histórias deriva não somente das palavras, como antigamente, mas das imagens que as acompanham.

Essas imagens, que podem estar nas ilustrações de livros infantis ou em formato audiovisual, possuem uma força estética que exerce um domínio emocional muito forte. O conceito de estética, advindo da filosofia, tem sua origem na palavra grega *aisthesis*<sup>3</sup>, que significa apreensão pelos sentidos ou percepção, como uma forma de enxergar o mundo através dos sentidos. Dessa forma, as séries audiovisuais, por meio da articulação das imagens e sons, criam formas próprias de estética para as clássicas histórias dos contos de fadas.

As raízes históricas dos contos de fadas estão localizadas nos povos primitivos e em uma tradição oral, pensando nos mitos como narrativas, e dessa origem conservam um estrato profundo de significados. Em Franz (2005, p. 11), pelos escritos de Platão, sabe-se que as mulheres mais velhas contavam às suas crianças histórias simbólicas e desde então os contos de fadas estão vinculados à educação infantil.

Disseminados por diversas mídias, os contos de fadas tornaram-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. (TATAR, 2004, p. 15).

Segundo Bettelheim (2018, p.15), a mensagem que os contos de fadas transmitem, de maneira variada, é que a luta contra as dificuldades na vida é inevitável, faz parte da essência da existência humana. Contudo, se a pessoa não se amedronta e consegue enfrentar de modo resistente as adversidades que, muitas vezes, podem até ser injustas, ela superará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa. Diante desse poder dos contos de fadas, nas últimas décadas os psicólogos infantis recorreram a eles para auxiliar crianças e adultos a resolverem seus problemas.

---

<sup>3</sup> Dicionário de Filosofia. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/termos-filos%C3%B3ficos-gregos> Acesso em maio/2020.



Tradicionalmente, os contos de fadas trazem alívio ao sofrimento infantil, pois elaboram, simbolicamente, os conflitos entre a criança e o mundo.

O conto de fadas é apresentado de um modo simples, caseiro; não faz solicitações ao leitor. Isto evita que até a menor das crianças se sinta compelida a atuar de modo específico, e nunca a leva a se sentir inferior. Longe de fazer solicitações, o conto de fadas reassegura, dá esperança para o futuro, e oferece a promessa de um final feliz. (BETTELHEIM, 2018, p. 34).

Os contos não são perfeitos modelos de orientação moral. O filósofo Walter Benjamin (TATAR, 2004, p.10) louvou a determinação aguerrida dos heróis e heroínas dos contos de fadas, lembrando que a moralidade referendada neles não está isenta de complicações e de complexidades. Os contos versam tanto sobre conflito e violência quanto sobre felicidade e virtudes; por isso, ao longo dos séculos, atraíram tanto defensores entusiásticos quanto críticos severos.

É importante ressaltar a relação entre mito e contos de fadas, pois ambos são modelos para o comportamento humano, expressando-se em uma linguagem de símbolos ao representar conteúdos inconscientes.

Consoante Bettelheim (2018, p. 52), na maioria das culturas não existe uma linha clara separando o mito do conto de fadas. Alguns contos de fadas se desenvolveram tendo como base os mitos; outras histórias foram incorporando o aspecto mítico. Dessa forma, tanto os mitos quanto os contos de fadas têm muito em comum.

Ainda que os mitos e contos de fadas compartilhem as mesmas figuras, circunstâncias e ocorrências míticas, há uma grande diferença na forma como tais aspectos são comunicados. De uma maneira elementar, podemos afirmar que o mito transmite algo totalmente único; os acontecimentos são extraordinários, infundem admiração e não poderiam acontecer a um mortal comum. Já nos contos de fadas, embora as situações sejam constantemente inabituais e improváveis, são apresentadas como comuns, algo que poderia acontecer a você ou a mim. “Mesmo os mais notáveis encontros são relatados de forma casual e cotidiana” (BETTELHEIM, 2018, p. 53).

Para Tatar (2004),

Os contos de fadas são íntimos e pessoais, contando-nos sobre a busca de romance e riquezas, de poder e privilégio e, o mais

importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança de casa. Dando um caráter terreno aos mitos e pensando-os em termos humanos em vez de heroicos, os contos de fadas imprimem um efeito familiar às histórias no arquivo de nossa imaginação coletiva. (TATAR, 2004, p. 9).

Dessa forma, os contos de fadas são muito mais próximos dos seres humanos comuns, fazendo com que o receptor se imagine nas histórias. Tal fato explica o poder desses contos sobre a humanidade, mesmo com o passar das décadas.

O fator relevante para o trabalho aqui proposto é a mudança conceitual na utilização dos contos de fadas nos produtos midiáticos que questionam e distorcem os valores tradicionais existentes, mantendo a essência do texto literário. As histórias não são mais as mesmas, pois são contadas de maneiras diferentes, sob um novo enfoque que busca adaptá-las à realidade atual. Destarte, o fulcro deste trabalho é a análise da transposição do conto de fadas *A Bela e a Fera* para o produto audiovisual *Once Upon a Time*.

Desde que se popularizou, na segunda metade do século XVIII, *A Bela e a Fera* nunca deixou o grupo das histórias mais queridas de todos os tempos. Adaptações se sucederam, em diferentes meios – filmes, discos, desenhos animados, histórias em quadrinhos, etc. (LACERDA, 2016, p. 23).

O conto *A Bela e a Fera* foi amplamente explorado, especialmente a versão de Walt Disney, um musical animado produzido em 1991, um clássico que marcou a história, sendo o primeiro do gênero indicado ao Oscar de melhor filme. Posteriormente, vieram outras versões como o longa-metragem francês, em 2014, e a *live-action*<sup>4</sup> da Disney, lançada em 2017.

Para a realização deste trabalho, levantamos a seguinte hipótese: os autores e produtores de produtos midiáticos contemporâneos utilizam narrativas clássicas, conhecidas pelo público, fazendo uma adaptação à realidade dos dias atuais, proporcionando novas experiências estéticas e gerando maior identificação. Entende-se ainda que o modelo narrativo utilizado por esses produtos, como as séries de TV, é estruturado a partir de um mecanismo combinatório que possibilita a criação de

---

<sup>4</sup> O Dicionário de Cambridge define *live-action* como uma produção que envolve atores e animais reais e não modelos, imagens desenhadas ou geradas pelo computador.

“várias” cópias distintas, fazendo com que as histórias tradicionais sejam renovadas e reambientadas em função da interação entre racionalidade e fantasia.

Nesse sentido, são formulados alguns questionamentos para este trabalho, como problematização e direcionamento para os objetivos a serem alcançados nesta pesquisa:

1. Por que os contos de fada são utilizados como base para a construção de narrativas contemporâneas?
2. Como são construídas as identidades desses “novos sujeitos” nos produtos midiáticos que utilizam os contos de fada para contarem suas histórias?
3. Quais são os agentes e conflitos, convergentes e divergentes do texto original, que movimentam essas narrativas?

O objetivo geral desta tese é examinar a transposição do conto *A Bela e a Fera*, escrito originalmente por Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve, a versão mais conhecida do conto, adaptada por Madame Beaumont, e a versão animada da Disney para a narrativa de ficção seriada *fantasy Once Upon a Time*, a fim de definir os procedimentos e mecanismos empregados para a recriação do texto fonte para a narrativa seriada com o fito de perceber os agentes e conflitos, convergentes e divergentes entre os textos que estabelecem um efeito de sentido na construção dos personagens Bela e Rumpelstiltskin para o contexto da série.

Como objetivos específicos, temos:

1. Contextualizar a série *Once Upon a Time* a fim de compreender os recursos narrativos utilizados para a construção de uma narrativa complexa.
2. Apontar as relações entre a literatura e o audiovisual para analisar as convergências e diacronias existentes entre o gênero contos de fada e a ficção seriada sincrética.
3. Verificar as confluências entre o mito de *Eros e Psiquê*, o conto maravilhoso *A Bela e a Fera* e a adaptação contemporânea.
4. Examinar elementos formais da narrativa do conto na série *Once Upon a Time*, como personagens, espaço, tempo, foco narrativo e enredo buscando

pontos de contato e de divergência entre os textos literários e a narrativa *fantasy*.

Quanto à abordagem do trabalho, procurou-se selecionar fragmentos de vários episódios de maneira qualitativa, cuja base narrativa apresenta aspectos da construção dos personagens do conto *A Bela e a Fera*. Uma notação importante que deve ser feita diz respeito à forma como os contos de fada são inseridos na série. Cada episódio de *Once Upon a Time*, individualmente, incorpora elementos de apenas um conto de fadas central em particular, todavia introduz referências a outros contos em um único episódio. Dessa forma, foram selecionados fragmentos de diversos episódios de todas as temporadas que envolvem elementos da história de *A Bela e a Fera* como um recorte para análise da transposição da literatura para o produto audiovisual, *corpus* deste trabalho.

Tais objetivos são desdobrados em uma estrutura de quatro capítulos em que utilizamos os autores, citados a seguir, os quais servirão como base para a investigação proposta.

O primeiro capítulo, intitulado *Once Upon a Time*, trata da contextualização da ficção seriada homônima, tendo por base os estudos da pesquisadora Valenzuela (2016), com a finalidade de oferecer um ponto inicial como foco a respeito do que consiste o seriado criado por Kitis e Horowitz, quanto à apresentação das principais personagens e à breve descrição dos fragmentos dos episódios selecionados como *corpus* desta pesquisa. As relações que um texto possa estabelecer com outros são abordadas no terceiro tópico desse capítulo, utilizando como referencial teórico a transtextualidade de Genette (2006), sob a perspectiva da hipertextualidade, ou seja, são estudados o hipotexto e hipertexto como recursos da construção narrativa.

Depois de contextualizar e relacionar os conceitos de transtextualidade da série, o segundo capítulo da tese, nomeado *Ficção e Linguagens*, trata das linguagens e da adaptação da literatura para o audiovisual. As semióticas sincréticas, sobretudo, a TV, são construídas por meio do entrelaçamento de várias materialidades e linguagens diversas. É sob esse âmbito que há uma tentativa de buscar retratar as relações intertextuais utilizadas para a adaptação do conto de fadas, tendo por alicerce as teorias de Hutcheon (2011) e de Balogh (2002; 2005).

O terceiro capítulo, *Mitos, Contos Maravilhosos e Fantasy*, tem como fio condutor inicial a relação entre mitos e a literatura e sua aplicabilidade na transposição do conto para a série. A intenção, ainda, desse capítulo, é proporcionar um estudo sobre a jornada do herói, traçar um breve percurso teórico a respeito do maravilhoso e do *fantasy* como gênero e finalizar com a caracterização de *Once Upon a Time* como um produto pertencente a esse gênero. Para isso, foram utilizados teóricos e pensadores como Eliade (1987), Goody (2009), Mieliński (1987) e Vogler (2006) na abordagem da relação entre mitos e literatura; Propp (2006), Fritsch (2014), Coelho (1987), Armitt (2005), Mendlesohn e James (2012), Jackson (1998) e especialmente Tolkien (2010) para a discussão sobre a possível definição e complexidade do gênero *fantasy*. Em sendo assim, análises sob diferentes instâncias podem oferecer subsídios para uma melhor compreensão da transposição do conto para o roteiro seriado.

O quarto e último capítulo, *Transposição do conto para o Fantasy*, é direcionado, em um primeiro momento, para a discussão do dialogismo e intertextualidade presentes em *Once Upon a Time*. Em seguida, apresentamos o modelo de análise proposto para o estudo comparativo entre os textos literários e o texto adaptado para o meio audiovisual e sua aplicabilidade na história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time*. Para esse capítulo foram utilizados, Stam (2006), Fiorin (1999), Kristeva (2012) e Genette (2006), dentre outros.

A partir da exposição dos objetivos e do fulcro de trabalho desta pesquisa, em que se apontam as bases teóricas e uma conduta de raciocínio, faz-se necessário que a escrita se abra para o primeiro capítulo desta tese, com a apresentação da série *Once Upon a Time* (doravante chamada neste trabalho por vezes como OUAT) e algumas discussões a respeito dos conceitos de transtextualidade presentes no produto midiático.



## **CAPÍTULO**

---

### **1. ONCE UPON A TIME**

## 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA SÉRIE – UM AMBIENTE DE MAGIA

Era uma vez um seriado de televisão que adaptou vários contos de fada à contemporaneidade fazendo uma releitura das histórias clássicas com novos aspectos que ressignificam não só o conto, mas os personagens tão conhecidos pelo público.

As produções midiáticas contemporâneas investem na fantasia, nos mitos e nos contos do passado a partir da convocação de elementos imaginários presentes em sua significação. A releitura dessas histórias se torna cada vez mais recorrente, alavancada pelo desenvolvimento da indústria do consumo que contribui fortemente para a disseminação dessas “novas” histórias.

OUAT constitui sem dúvida uma adaptação dos contos de fada, no entanto, seu principal interesse consiste em entender como tantas narrativas entrelaçadas desenham um argumento novo, através do preenchimento das lacunas e do que os contos não relatam, oferecendo uma ressignificação a tais elementos. (VALENZUELA, 2016, p. 29).

Essas histórias reformuladas, que sofrem a ação das atuais condições de vida e dos novos modos de pensar contemporâneos e suas influências estéticas são o que dá origem ao que Corso e Corso (2006, p.26) chamam de conto de fadas intimista, nos quais se mantêm as principais características dos contos tradicionais proporcionando maior espaço para subjetividade dos personagens, tornando-os muito mais complexos.

Dentro desse contexto, em 2011, nasceu o seriado norte-americano *Once Upon a Time*, criado pelos roteiristas Adam Horowitz e Edward Kitsis, responsáveis também pela série *Lost*, exibida entre 2005 e 2010, aclamada pela crítica e pelo público. Contudo, vale salientar que o episódio piloto foi escrito em 2004, sendo veiculado somente em 2011. *Once Upon a Time* encerrou-se em 2018 com a sétima temporada.

No Brasil, a transmissão ocorreu pelo Canal Sony, da TV por assinatura, e por canais de *streaming* como Netflix. Recentemente, a série está disponível no serviço da Disney. Durante um curto período, também foi veiculada na TV Aberta, pela Rede Record.

O seriado deu início ao seu conto de fadas contemporâneo com o seguinte texto:

*Era uma vez, uma floresta habitada pelos personagens clássicos que conhecemos ou pensamos conhecer! Um dia eles se viram*

*presos num lugar onde seus finais felizes foram roubados: o nosso mundo! (...) Foi assim que aconteceu (...)*<sup>5</sup>

O enredo se desenvolve em torno da maldição lançada pela Rainha Má, que enviou todas as pessoas da Floresta Encantada para *Storybrooke*, uma pequena cidade de Maine. Porém, a Branca de Neve e o Príncipe Encantado conseguiram salvar a própria filha da maldição, para que ela pudesse cumprir o destino de salvar os personagens quando completasse 28 anos. Emma Swan, filha de Branca de Neve e o Príncipe Encantado, é enviada para o mundo real através de uma árvore mágica criada por Geppeto e Pinocchio, exercendo o papel de portal entre a Floresta Encantada e o Mundo Real. A filha da Branca de Neve e do Príncipe encantado se torna, dessa forma, a “Salvadora”.

Após perderem a memória de suas vidas sobre suas histórias na Floresta Encantada, cada personagem se reveste de uma nova identidade, exercendo novos empregos e papéis adaptados para essa outra realidade, que se passa no mundo moderno. Emma, portanto, como Salvadora, será a única que poderá quebrar o encanto e restaurar o fio da memória desses personagens e trazer de volta as lembranças e suas verdadeiras identidades e, ainda, libertá-los, pois, inseridos nesse novo mundo, não percebem, mas estão presos nas teias dessa mencionada cidade. Quando um deles tenta sair, algo sempre irá acontecer para provocar o impedimento.

Quando completa 28 anos de idade, Emma é procurada por seu filho legítimo, o qual tinha sido adotado por Regina, prefeita de *Storybrooke*, ou seja, a Rainha Má da Floresta Encantada. Seu filho, Henry, dono do livro *Once Upon a Time*, que continha as histórias que foram apagadas após a maldição, será o responsável por fazer Emma acreditar na magia a ponto de ser possível quebrar a maldição e devolver a todos suas memórias.

A partir da jornada empreendida por Emma para salvar os personagens dos contos de fadas, serão apresentados ao público os mais variados contos em entrelaçadas histórias durante os seis anos em que a série foi exibida.

Em sua quase totalidade de apresentação dos episódios, há dois enredos paralelos que se alternam na tela: um que se passa em *Storybrooke* (figura 2 – B), já estabelecido como o Mundo Real da série, geralmente apresentado no tempo

---

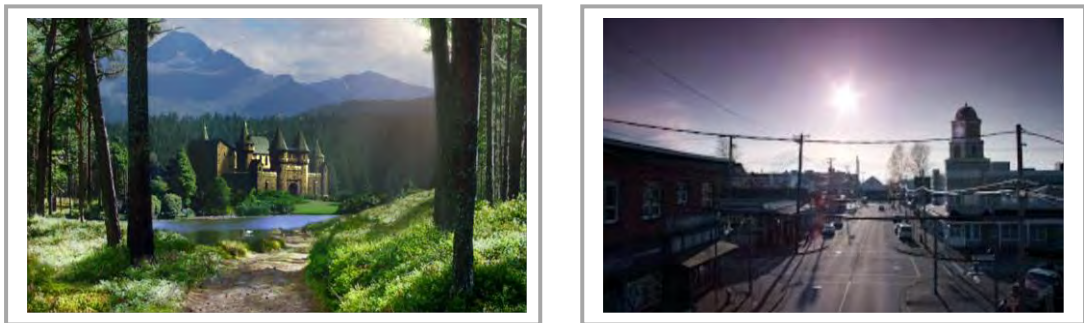
<sup>5</sup> “*Once Upon a Time*” – Temporada 1 – Capítulo 1.



presente, e outro que se passa na Floresta Encantada (figura 2 – A), comumente com um foco central em um momento passado da vida de um determinado personagem antes da maldição. A divisão em duas diegeses estabelece um excelente ritmo narrativo ao proporcionar ao espectador a possibilidade de transitar entre dois mundos e conhecer as narrativas de cada um dos personagens. São esses elementos da construção narrativa como os “*flashbacks*”<sup>6</sup> que revelam ao público que apesar de os personagens se encontrarem em um mundo considerado real, eles preservam inerentes as suas características e suas personalidades da Floresta Encantada. Mesmo tendo perdido, momentaneamente ou por anos, suas memórias, preservam inalterado algo que lhes é próprio.

O tecido narrativo de OUAT compõe-se de um grande número de personagens e ações que se duplicam, ao considerarmos as duas diegeses: Floresta Encantada e Storybrooke. No entanto, o público não tem dificuldades em entender os personagens, visto que suas ações já pressupõem o conhecimento de fatos anteriores ou posteriores aos contos conhecidos, a surpresa está nas ações inusitadas, ou seja, os roteiristas brincam e ludibriam as expectativas do público, que, embora conheça os personagens, desconhece suas motivações, pois os contos revelam, em geral, personagens com posturas maniqueístas, voltadas para o bem ou para o mal, evitando ambiguidades. (VALENZUELA, 2016, p.56).

Figura 2 - Floresta Encantada (A) e *Storybrooke* (B)



Fonte: Reprodução Disney Plus

Em decorrência disso, os personagens da série, em sua maioria, já são conhecidas pelo público; entretanto dentro da perspectiva proposta pelos roteiristas, esses personagens são um misto do conhecido com o desconhecido sob uma óptica de abordagem, como afirma Valenzuela (2016, p. 54), “OUAT propõe uma nova

<sup>6</sup> *Flashback* é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma forma de anacronia, ou seja, uma mudança de plano temporal.

abordagem inovadora para os contos clássicos. A série não reconta as histórias que todos conhecem, mas também não as renega”.

*Once Upon a Time* pode ser considerada uma narrativa complexa por atravessar vários gêneros, mesclando-os, apresentando em seus episódios não só elementos da fantasia ou do maravilhoso, mas também do horror, do melodrama romântico, do drama familiar, da comédia e do mistério. Cada um desses gêneros colabora para a estruturação da trama, reforçando a ideia de que, nessa série, quaisquer contos ou mitos conhecidos podem ser incorporados, em um movimento que permite aos diversos fragmentos se misturarem e coexistirem em uma mesma paisagem, sem qualquer preocupação com o realismo ou com a tradição que envolve as histórias originais.

A narrativa da série tem início na cerimônia religiosa do casamento de Branca de Neve e do Príncipe Encantado, ou melhor, em um espaço-tempo da Floresta Encantada, interrompido com a brusca chegada da Rainha Má, que revela uma grande maldição que acabará deslocando todos os personagens dos contos para uma nova terra, na qual não haverá magia e os personagens terão seus finais felizes retirados para viverem outras vidas, sem suas memórias, protagonizando outras histórias fantásticas, que ocorrem em um Mundo Real. A partir do momento em que a maldição é lançada, os personagens são deslocados para outro espaço-tempo, para uma cidade litorânea chamada *Storybrooke* – cidade fictícia do Maine, estado localizado no extremo nordeste dos Estados Unidos. Com isso, a narrativa da série avança, alternando-se entre as duas dimensões espaço-temporais, travando-se um combate para que haja uma quebra do feitiço.

A fictícia *Storybrooke*, que tem localização geográfica e temporal definida, é descrita paradoxalmente como um lugar isolado do mundo real; afinal, os moradores são controlados pela prefeita e impedidos de deixar a cidade. Ou seja, no momento atual, tempo e espaço têm sido combinados de forma incongruente, revelando a redução temporal ao momento presente e à noção do espaço infinito, sem fronteiras que pudessem impedir a ação humana.

Dessa forma, para que possamos compreender e estabelecer relações para uma futura análise, é perceptível que de um lado esteja a Floresta Encantada, congelada no tempo e no espaço; de outro, *Storybrooke*, cidade aparentemente típica

dos Estados Unidos no século XXI; entretanto isolada, tendo seus moradores reclusos e vigiados.

Os episódios geralmente são centrados em um personagem, retratando dois segmentos: um mostrando o presente, os dias atuais dos habitantes de *Storybrooke* após a maldição; outro, revelando o passado de algum personagem antes da maldição. Esse fio condutor de apresentação da narrativa, nesse desdobrar de diegeses, tem a função de peça-chave para a compreensão do espectador sobre suas atitudes atualmente.

### 1.1.1 Personagens Principais

Para melhor entendimento da construção narrativa da série, um fator extremamente relevante é a concepção dos personagens e suas variações no decorrer da trama, já que são os procedimentos de caracterização desses personagens que dão sentido à série.

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num caldeirão mágico, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível sua presença e sensíveis os seus movimentos. (BRAIT, 1987, p.52).

Nesse contexto, serão apresentados os perfis dos principais personagens e suas caracterizações: Emma Swan; Mary Margaret (Branca de Neve); David Nolan (Príncipe Encantado); Henry Mills; Regina Mills (Rainha Má) e os dois personagens, foco principal desta pesquisa, que terão um peso maior de importância para o estudo do trabalho desta tese de doutorado: Mr. Gold (Rumplestilskin) e Bela.

Figura 3 - Emma Swan



Fonte: Reprodução ABC

Emma Swan (figura 3) é a protagonista da trama e chamada de “Salvadora”, a heroína da história, predestinada a quebrar a maldição. Emma nasceu na Floresta Encantada, filha de Branca de Neve e Príncipe Encantado. Ainda recém-nascida, foi transportada para o Mundo Real para ser protegida da maldição e, por isso, é a personagem responsável por combater o feitiço. Em seu aniversário de 28 anos, ela é encontrada por seu filho biológico, Henry, adotado por Regina Mills, a Rainha Má na Floresta Encantada, o qual precisa convencê-la da maldição para que ela possa salvar todos os personagens dos contos de fada.

Figura 4 - Mary Margaret (A) / Branca de Neve (B)



Fonte: Reprodução ABC

Mary Margaret Blanchard (figura 4 – A), professora primária de *Storybrooke*, é a Branca de Neve na Floresta Encantada (figura 4 – B). Apresenta-se como uma personagem serena, atenciosa e muito romântica, que acredita no verdadeiro amor. Na caracterização da personagem, Branca de Neve é uma mulher à frente de seu tempo, que luta e usa trajes não usuais a uma princesa; em *Storybrooke* ela mantém sobriedade ao usar suas vestimentas e se apresenta como uma mulher discreta e sonhadora.

Figura 5 - Príncipe Encantado (A) / David Nolan (B)



Fonte: Reprodução ABC

O Príncipe Encantando (figura 5 – A) na Floresta Encantada é David Nolan (figura 5 – B) em *Storybrooke*, um profissional que trabalha em um abrigo de animais. Ele ficou anos em coma e, ao retomar a consciência, foi tomado por uma forte paixão, inexplicável, por Mary Margaret, fato que é explicado na série por eles terem suas vidas entrelaçadas no passado, quando foram casados e se amavam.

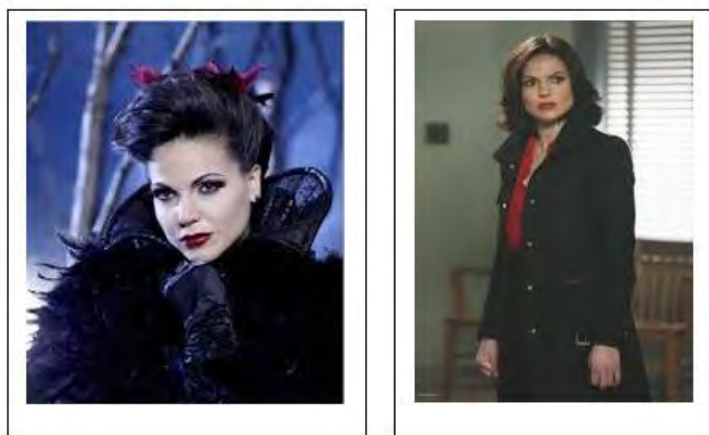
Figura 6 - Henry Mills



Fonte: Reprodução ABC

Henry Mills (figura 6) é um garoto de dez anos que possui o livro intitulado *Once Upon a Time* e que desconfia da maldição a ponto de ir em busca de sua mãe biológica Emma para que ela salvasse todo mundo. Ele foi adotado por Regina Mills, com quem tem uma relação bem conturbada.

Figura 7 - Rainha Má (A) / Regina Mills (B)



Fonte: Reprodução ABC

A Rainha Má (figura 7 – A) da Floresta Encantada é Regina Mills (figura 7 – B), no Mundo Real, prefeita de *Storybrooke*. Uma mulher forte e amargurada que lançou a maldição por não ter conseguido viver um grande amor. A personagem é antagonista

em ambos os mundos, e tem suas memórias preservadas, intactas, de todo o passado mágico dos personagens da cidade. Suas vestimentas são negras e pesadas para dar ênfase à sua malignidade. No Mundo Real, ela também usa roupas escuras e sóbrias.

Figura 8 - Rumpelstilskin (A) / Mr. Gold (B)



Fonte: Reprodução ABC

Rumpelstilskin (figura 8 – A), na Floresta Encantada, é um ser muito poderoso que vive de magia, também é conhecido como Senhor das Trevas, Crocodilo e Fera (referência ao conto *A Bela e a Fera*). A lenda da personagem está justamente em transformar palha em ouro, como uma referência ao antagonista do conto de fadas de origem alemã, *O Anão Saltador*. No Mundo Real, ele é Mr. Gold (figura 8 – B), dono de uma loja de antiguidades e conhecido como “dono da cidade”, por ser proprietário de muitos imóveis. Ele é mau em ambas as realidades. É um personagem central da trama e sua caracterização como Rumpelstilskin é bastante caricata com características de feiura pela pele enrugada e pelo aspecto estranho.

Figura 9 - Bela na Floresta Encantada (A) / Bela em *Storybrooke* (B)



Fonte: Reprodução ABC

Bela (figuras 9 – A e B) é uma versão moderna da figura encontrada nos contos de fadas, mas com as mesmas características: linda, corajosa e altruísta. Ela não tem apresentação de outra personalidade no Mundo Real e é a única personagem a manter o mesmo nome nos dois mundos. O nome é uma referência de individualização e caracterização de uma identidade. Se Bela preserva seu nome, sua individualidade e identidade, provavelmente a beleza de sua alma é pura e este é o significado do que é ser belo. O sobrenome de Bela, "*French*", cuja tradução é "francês", refere-se à origem francesa do conto de fadas *A Bela e a Fera*, ou seja, ao hipotexto, ou às camadas narrativas de uma longa tradição.

### 1.1.2 Fragmentos de episódios selecionados para análise

Para realizarmos a análise proposta neste trabalho é importante destacar, novamente, que *Once Upon a Time* não tem uma narrativa linear; a história, portanto, de *A Bela e a Fera* se desenrola em torno de sete temporadas com adição e supressão de vários acontecimentos e elementos que diferem do conto original. Para compreensão e desenvolvimento deste trabalho, a opção de conduta para sua análise foi a seleção de fragmentos de episódios, cuja relação se expressa nos hipotextos que serão apresentados posteriormente.

Como o objetivo geral desta tese é compreender as similaridades e diferenças entre os textos literários do conto e verificar de que maneira se dá a transposição para o produto audiovisual, foi feita a seleção de fragmentos de episódios que apresentam elementos contributivos e expressivos para essa análise. Tendo isso exposto, abaixo apresenta-se uma tabela contendo todos os episódios dos quais serão utilizados trechos para a elaboração deste estudo que se propõem à tal trajetória, seguida de uma breve sinopse dos aspectos relevantes de cada um deles.

Tabela 1 - Episódios selecionados como *corpus*

<b>Temporada</b>	<b>Episódio</b>	<b>Nome do episódio</b>	<b>Data de exibição</b>
1 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup>	<i>Skin Deep</i>	12/02/2012
1 <sup>a</sup>	22 <sup>o</sup>	<i>A Land Whitout Magic</i>	13/05/2012

2 <sup>a</sup>	12 <sup>o</sup>	<i>In the Name of Brother</i>	20/01/2013
2 <sup>a</sup>	19 <sup>o</sup>	<i>Lacey</i>	21/04/2013
4 <sup>a</sup>	1 <sup>o</sup>	<i>A Tale of Two Sisters</i>	28/09/2014
5 <sup>a</sup>	1 <sup>o</sup>	<i>The Dark Swan</i>	27/09/2015
5 <sup>a</sup>	10 <sup>o</sup>	<i>Broken Heart</i>	29/11/2015
6 <sup>a</sup>	1 <sup>o</sup>	<i>The Savior</i>	25/09/2016
7 <sup>a</sup>	4 <sup>o</sup>	<i>Beauty</i>	27/10/2017

Fonte: Arquivo Pessoal

#### 1<sup>a</sup> temporada – Episódio 12 – *Skin Deep*

O episódio tem início com o Sr. Maurice, pai de Bela, solicitando ajuda ao Rumplestilskin para livrar seu reino dos ogros. Rumplestilskin diz que irá proporcionar ajuda; entretanto quer, em troca, a jovem Bela como recompensa. O pai e o noivo de Bela, Gaston, tentam impedi-la, mas ela aceita o sacrifício por seu pai e pelo reino. Toda narrativa é construída com a partida de Bela em direção ao castelo com Rumplestilskin e com a apresentação da relação que se estabelece entre eles.

#### 1<sup>a</sup> temporada – Episódio 22 – *A Land Whithout Magic*

Bela foi aprisionada por vinte e oito anos pela Regina/Rainha Má. Ao ser libertada, reencontra-se com Mr. Gold, que já a considerava morta. No entanto, devido à maldição, Bela não se lembra mais de Rumplestilskin. Nesse episódio, Emma, a heroína, consegue quebrar a maldição e todos os moradores da cidade se lembram de suas identidades, inclusive Bela, que chama Mr. Gold de Rumplestilskin e diz que o ama.

#### 2<sup>a</sup> temporada – Episódio 12 – *In the Name of Brother*

Mr. Gold atravessa a linha da cidade com uma poção mágica para não se esquecer de quem é, visto que qualquer personagem que atravessar tal linha se esquecerá de sua identidade. É importante destacar que a série trabalha com o fio



discursivo da memória e esses personagens estão em um espaço-tempo isolados, mesmo se tratando de um mundo considerado “real”. Devido a um acidente, Bela, ao se despedir de Mr. Gold, é empurrada e atravessa a linha da cidade, perdendo sua memória. Mr. Gold se esforça para tentar fazê-la recobrar suas lembranças, e a presenteia com a xícara quebrada de quando viveram juntos na Floresta Encantada, mas ela não se lembra e acaba por quebrar a xícara, um elo muito forte entre eles.

#### 2ª temporada – Episódio 19 – *Lacey*

Mr. Gold continua visitando Bela e diz que somente ela pode despertar o que há de melhor nele, mas ela continua não se lembrando de nada. O episódio retorna para a Floresta Encantada, quando Bela fez o sacrifício por seu pai, e a mostra chorando e Rumpelstiltskin agindo de forma indiferente. Em *Storybrooke*, Regina faz um feitiço para Bela se transformar numa outra pessoa, e ela assume essa outra personalidade como Lacey. Em um *flashback* da Floresta, Bela salva um prisioneiro de Rumpelstiltskin; ele fica furioso e diz que ela lê livros demais e que ela o acompanhará na caça ao ladrão. Quando eles o encontram, descobrem que o rapaz tinha roubado uma das varinhas mágicas para curar sua esposa e Bela implora para que ele não o mate e ele desiste. Quando voltam ao castelo, ele a leva para biblioteca como um presente.

#### 4ª temporada – Episódio 1 – *A Tale of Two Sisters*

O episódio se desenrola com a história das irmãs Elsa e Anna, da animação *Frozen*<sup>7</sup>, da Disney. Como um micro arco narrativo, temos o casamento de Bela e Mr. Gold e a reprodução da dança clássica de *A Bela e a Fera*, da versão animada da Disney.

#### 5ª temporada – Episódio 1 – *The Dark Swan*

A quinta temporada tem como principal arco narrativo a libertação da salvadora Emma Swan, que se transformou na Rainha das Trevas, na Floresta Encantada. Paralelamente, um feitiço fez com que Mr. Gold adormecesse e sua vida depende dos cuidados de Bela. Diante dos perigos que Emma está enfrentando, uma fada pede à Bela que a ajude, assim como todos os outros moradores estão fazendo, mas Bela se mostra reticente em deixar Mr. Gold. Para convencê-la, a fada lhe entrega uma rosa num vidro e diz que ele estará a salvo enquanto a última pétala não cair.

---

<sup>7</sup> *Frozen* – Animação musical da Disney, lançada em 2013 -Diretores: Chris Buck, Jennifer Lee, Stevie Wermers, Kevin Deters.

### 5ª temporada – Episódio 3 – *Broken Heart*

Esse episódio retrata as relações entre Emma e Mr. Hook, Capitão Gancho, e a transformação dele no vilão “Dark Hook”, que duela com Rumpelstilskin, devido a uma dívida na Floresta Encantada. Em *Storybrooke*, o feitiço sobre Mr. Gold é quebrado e a rosa de Bela, que tinha apenas uma pétala, refaz-se.

### 6ª temporada – Episódio 1 – *The Savior*

A sexta temporada é marcada por diversos vilões que tentam destruir os heróis da série. No micro arco narrativo paralelo, Bela conversa com Rumpelstilskin e diz que ele já a magoou de tantas maneiras que ela não sabe se quer continuar com ele e acaba por deixá-lo.

### 7ª temporada – Episódio 4 – *Beauty*

Bela e Mr. Gold comemoram o aniversário de primeiro ano de seu filho. A série os retrata como um casal comum e Mr. Gold dá um presente para Bela: um livro de viagens. Esse episódio faz um paralelo com o filme da Disney, *Up Altas Aventuras*<sup>8</sup>, de 2009, e a história de Mr. Gold/Rumpelstilskin e Bela se desenvolve ao longo dos anos. Eles constroem uma casa nas montanhas e passam anos felizes até que Bela passa mal. Em seu leito de morte, ela diz que o amor é mais forte que a morte e a série traz *flashbacks* dos momentos de Bela e a Rumpelstilskin/Fera. Antes de morrer, ela diz que ele é homem com bom coração.

## 1.2 RECURSOS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA – TRANSTEXTUALIDADE

Os mitos e contos de fadas servem de inspiração para novas propostas de entretenimento desde os primórdios da indústria cinematográfica, passando pelas produções da Disney, até os dias atuais em que produtores se utilizam dessas narrativas para construir novos textos na televisão, cinema, quadrinhos, *games* e outros formatos midiáticos.

Analisar as relações entre os textos e inspirações é de fundamental importância para este trabalho, pois estes alicerçam a compreensão dos elementos de transposição do texto literário – o conto *A Bela e a Fera* em suas duas versões

---

<sup>8</sup> Título original: *UP* – animação norte-americana, lançada em 2009 e produzida pela Pixar, pertencente a Walt Disney Company.

principais: a original, de 1740, escrita por Gabrielle Suzanne Barbot Villeneuve e a adaptada, de 1756, assinada por Madame de Beaumon – com a ficção seriada audiovisual *Once Upon a Time*. Contudo, o filme de animação da Disney, de 1991, *A Bela e a Fera*, tornou-se de grande relevância, não só por ter se tornado uma grande referência para outros produtos midiáticos, mas porque também foi utilizado para a construção da narrativa na série.

Para melhor compreensão das relações entre esses textos, debruçamo-nos na linha nos Estudos Literários com foco no conceito de transtextualidade, discutido na obra de Genette (2006), *Palimpsestos*.

Nesse texto, Genette (2006) discorre sobre o que ele classifica como cinco tipos de relações transtextuais, dentre as quais a hipertextualidade, que define como a transcendência do texto se relaciona e se manifesta com outros textos. Trataremos, a seguir, de cada uma dessas relações. Nosso foco, porém, estará concentrado em duas modalidades, por considerarmos, neste momento, as mais frutíferas para o estudo a que nos propomos: a intertextualidade e a hipertextualidade.

O primeiro tipo de transtextualidade descrito por Genette (2006) é a intertextualidade, considerada pelo autor como a presença efetiva de um texto em outro texto. O autor relaciona a citação como a forma mais explícita de intertextualidade, o plágio como uma forma menos explícita, mas ainda assim literal, e a alusão como uma forma ainda menos explícita e menos literal, que supõe a compreensão de uma relação entre os textos. Genette (2006, p. 8) afirma: “quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro texto”.

O segundo tipo descrito pelo autor é o conceito de paratextualidade, definido como a relação estabelecida entre o texto e seu paratexto, entendendo como paratexto elementos como título, subtítulo, intertítulo, prefácio, pós-fácio, advertências, notas de rodapé, epígrafes e ilustrações, por exemplo.

O terceiro tipo, chamado de metatextualidade, pode ser entendido como a relação crítica, por excelência, “quando se une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11).

O quarto tipo de transtextualidade é a hipertextualidade, compreendida pela relação que une o texto A, chamado de hipotexto, a um texto B, chamado de hipertexto. Para o autor (2006), portanto, o hipertexto é todo texto derivado de outro texto, que lhe é anterior, por transformação simples ou direta ou de transformação indireta ou imitação.

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora – brota – e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o hiper – e o meta -) ou texto derivado de outro preexistente. (GENETTE, 2006, p. 12).

Cabe aqui um aprofundamento nas práticas englobadas no termo hipertextualidade. Genette (2006) considera a hipertextualidade como um aspecto universal da literalidade, alertando que não há obra literária que não evoque, de alguma forma, alguma outra. Portanto, nesse sentido, todas as obras, de algum modo, seriam hipertextuais. No entanto, destaca aquelas que, segundo ele, manifestam explicitamente a retomada de outras.

Por fim, o quinto tipo observado por Genette (2006) é a architextualidade, que o autor entende como o mais abstrato e implícito, por estabelecer uma relação silenciosa, que tem ligação com a definição do gênero do texto. Silenciosa porque, em alguns casos, esses gêneros vêm grafados rapidamente no título do texto, como Ensaio, Poesia, Romance e outros. Contudo, ao texto não cabe obrigatoriamente explicitar a qual gênero pertence ou o pretende pertencer. Esta função caberia ao leitor, ao crítico ou ao público.

Para iniciarmos a discussão acerca da aplicabilidade dos conceitos estabelecidos por Genette (2006) para uma produção audiovisual, como é a proposta deste trabalho, que vai além dos Estudos Literários a que originalmente se referiam, vale salientar que os cinco tipos de relações transtextuais não são estanques; pode haver intersecções entre os tipos de relações transtextuais.

Após essa breve síntese sobre os elementos da transtextualidade à luz de Genette (2006), buscaremos compreender como se dá a relação entre os textos que são *corpora* deste trabalho. A seguir, apresentam-se resumos dessas obras, que

servirão como ferramenta para a análise que será feita da série. As obras, citadas como ferramentas, podem ser consideradas hipotextos para construção e transposição da série.

### 1.2.1 Eros e Psiquê

O conto *A Bela e Fera*, escrito originalmente em 1740, tem como uma possível inspiração e antecedente literário o mito *Eros e Psiquê*, um fragmento da obra *Metamorfoses*, mais conhecida como *Asno de Ouro*, escrita no século II por Lucius Apuleius. Em consonância com essa ideia, Lacerda (2016, p. 23) afirma que “as chaves interpretativas de *A Bela e a Fera*, e dos contos de fadas em geral, na verdade atuam no campo dos mitos, em que há margem para todo tipo de leitura”.

A versão do mito *Eros e Psiquê* utilizada neste estudo foi a de Lúcius Apuleius, datada do final do século II, e publicada pela Lebooks. De acordo com a narrativa mítica<sup>9</sup>, Psiquê era a mais nova de três filhas de um rei de Mileto e era extremamente bela. Sua beleza era tamanha que pessoas de várias regiões iam admirá-la, assombradas, rendendo-lhe homenagens que só eram devidas à própria Afrodite. Profundamente ofendida e enciumada, Afrodite enviou seu filho, Eros, para fazê-la se apaixonar pelo homem mais feio e vil de toda a terra. Porém, ao ver sua beleza, Eros apaixonou-se profundamente. O pai de Psiquê, suspeitando que, inadvertidamente, havia ofendido os deuses, resolveu consultar o oráculo de Apolo, pois enquanto suas outras filhas encontraram maridos, Psiquê permanecia sozinha. Através desse oráculo, o próprio Eros ordenou ao rei que enviasse sua filha ao topo de uma solitária montanha, onde seria desposada por uma terrível serpente.

A jovem, aterrorizada, foi levada ao pé do monte e abandonada por seus pesarosos parentes e amigos. Conformada com seu destino, Psiquê foi tomada por um profundo sono, sendo, então, conduzida pela brisa gentil de Zéfiro a um lindo vale. Quando acordou, caminhou por entre as flores, até chegar a um castelo magnífico. Notou que lá deveria ser a morada de um deus, tal a perfeição que podia ver em cada um dos seus detalhes. Tomando coragem, entrou no deslumbrante palácio, onde todos os seus desejos foram satisfeitos por ajudantes invisíveis, dos quais só podia ouvir a voz. Chegando à escuridão, foi conduzida pelos criados a um quarto de dormir.

---

<sup>9</sup> Narrativa adaptada de: [http://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito\\_filosofia\\_arquivos/eros\\_psique.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito_filosofia_arquivos/eros_psique.pdf). Acesso em: 15 abril. 2020.

Certa de que ali encontraria finalmente o seu terrível esposo, começou a tremer quando sentiu que alguém entrara no quarto. No entanto, uma voz maravilhosa a acalmou. Logo em seguida, sentiu mãos humanas acariciarem seu corpo. A esse amante misterioso ela se entregou. Quando acordou, já havia amanhecido e seu amante havia desaparecido. Porém, essa mesma cena se repetiu por diversas noites.

Enquanto isso, suas irmãs continuavam à sua procura, mas seu esposo misterioso a alertou para não responder aos seus chamados. Psiquê, sentindo-se solitária em seu castelo-prisão, implorava ao seu amante para deixá-la ver suas irmãs. Finalmente, ele aceitou, mas impôs a condição de que, não importando o que suas irmãs dissessem, ela nunca tentaria conhecer sua verdadeira identidade. Quando suas irmãs entraram no castelo e viram aquela abundância de beleza e maravilhas, foram tomadas de inveja. Notando que o esposo de Psiquê nunca aparecia, perguntaram maliciosamente sobre sua identidade. Embora advertida por seu esposo, Psiquê viu a dúvida e a curiosidade tomarem conta de seu ser, aguçadas pelos comentários de suas irmãs. Seu esposo a alertou de que suas irmãs estavam tentando fazer com que ela olhasse seu rosto, mas, se assim ela fizesse, nunca mais o veria novamente; no entanto, a curiosidade foi maior.

À noite, quando Eros descansava a seu lado, Psiquê tomou coragem e aproximou a lâmpada do rosto do marido, esperando ver uma horrenda criatura. Para sua surpresa, o que viu a deixou maravilhada. Um jovem de extrema beleza estava repousando com tamanha quietude e doçura que ela pensou em tirar a própria vida por haver dele duvidado. Enfeitiçada por sua beleza, demorou-se admirando o deus alado. Não percebeu que havia inclinado de tal maneira a lâmpada que uma gota de óleo quente caiu sobre o ombro direito de Eros, acordando-o. Eros a encarou, assustado, e voou pela janela do quarto, mandando-a embora. Psiquê ficou inconsolável. Tentou se suicidar, atirando-se em um rio próximo, mas suas águas a trouxeram gentilmente para a margem. Foi alertada para esquecer o que se passara e para procurar novamente ganhar o amor de Eros.

Resolvida a reconquistar a confiança de Eros, saiu à sua procura por todos os lugares da terra, dia e noite, até que chegou a um templo no alto de uma montanha. Com esperança de lá encontrar o amado, entrou no templo e viu uma grande bagunça de grãos de trigo e cevada, ancinhos e foices espalhados por todo o recinto. Convencida de que não devia negligenciar o culto a nenhuma divindade, pôs-se a

arrumar aquela desordem, colocando cada coisa em seu lugar. Deméter, para quem aquele templo era destinado, ficou profundamente grata e disse-lhe que, embora não pudesse livrá-la da ira de Afrodite, podia ensiná-la a fazer isso com as próprias forças e ordenou que ela fosse ao templo e oferecesse homenagens à deusa. Afrodite, ao recebê-la em seu templo, não escondeu sua raiva. Como condição para o seu perdão, a deusa impôs uma série de tarefas que deveriam ser realizadas, tarefas tão difíceis que poderiam causar sua morte, mas Psiquê conseguiu cumpri-las.

Irada com o sucesso da jovem, Afrodite planejou uma última tarefa, porém fatal. Psiquê deveria descer ao mundo inferior e pedir a Perséfone que lhe desse um pouco de sua própria beleza, que deveria guardar em uma caixa. Desesperada, ela subiu ao topo de uma elevada torre e quis se atirar de lá, para assim poder alcançar o mundo subterrâneo. A torre, porém, murmurou instruções de como entrar em uma particular caverna para alcançar o reino de Hades. Ensinou-lhe ainda como driblar os diversos perigos da jornada, como passar pelo cão Cérbero e lhe deu uma moeda para pagar a Caronte pela travessia do rio Estige, advertindo-a de que quando Perséfone lhe desse a caixa maior que todas as outras, ela não deveria olhar dentro da caixa, pois a beleza dos deuses não cabia aos olhos mortais. Seguindo essas palavras, conseguiu chegar até Perséfone, que estava sentada imponente em seu trono e recebeu dela a caixa com o precioso tesouro. Tomada, porém, pela curiosidade em seu retorno, abriu a caixa para espiar. Em vez de beleza, havia apenas um sono terrível que dela se apossou. Eros, curado de sua ferida, voou ao socorro de Psiquê e conseguiu colocar o sono novamente na caixa, salvando-a. Lembrou-lhe novamente que sua curiosidade havia novamente sido sua grande falta, mas que agora podia se apresentar à Afrodite e cumprir a tarefa.

Enquanto isso, Eros foi ao encontro de Zeus e implorou a ele que apaziguasse a ira de Afrodite e ratificasse o seu casamento com Psiquê. Atendendo ao seu pedido, o grande deus do Olimpo ordenou que Hermes conduzisse a jovem à assembleia dos deuses e a ela foi oferecida uma taça de ambrosia. Então, com toda a cerimônia, Eros se casou com Psiquê, e no devido tempo nasceu seu filho, chamado Voluptas (Deus do Prazer).

### 1.2.2 *A Bela e a Fera*, versão original – Madame Villeneuve – 1740

A primeira versão da história *A Bela e a Fera* foi publicada no livro *La Jeune Américaine* ou *Les Contes Marins*, pela escritora francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. Nascida em Paris, em 1685, a verdadeira criadora de *A Bela e a Fera* descendia dos Barbot, uma família protestante com renome e tradição desde o século XVI. Na obra, a autora tece críticas ao sistema matrimonial de sua época, conforme pontuado por Lacerda (2016):

Seu enredo para *A Bela e a Fera* criticava, de forma alegórica, o sistema matrimonial vigente, no qual jovens e donzelas de quatorze e quinze anos eram casadas contra sua vontade com homens às vezes décadas mais velhos, sem poder recusar-lhes seu corpo ou o controle sobre seus bens e sem o direito de se divorciar; ela própria, como se viu, havia tido um primeiro casamento problemático. (LACERDA, 2016, p.22).

A versão de Madame Villeneuve é longa, dividida em três partes, considerada por alguns críticos um romance voltado para o público adulto. Faremos, a seguir, uma síntese da história.

Na primeira parte, somos apresentados à história de um comerciante bem-sucedido, que além de riquezas imensas, tinha doze filhos: seis homens e seis mulheres, todos ainda solteiros. Porém, um golpe inesperado do destino veio perturbar toda aquela bonança. A casa pegou fogo e logo após esse fato, outros infortúnios aconteceram: ele perdeu todas as suas embarcações e mergulhou na pobreza, restando-lhe apenas uma casa no campo, situada em um local ermo.

Sem recursos, confinaram-se naquela remota habitação situada na floresta e todos tiveram que trabalhar. Em meio a uma desolação generalizada da família, a filha caçula foi quem demonstrou maior perseverança e determinação.

Nesse momento da narrativa, a autora nos apresenta Bela, que, sempre disposta a consolar os pais e os irmãos, inventava muitas coisas para entretê-los e diverti-los. Suas irmãs não compreendiam como ela podia ser tão feliz mediante tudo o que ocorrera com a família. Sobre Bela, Villeneuve (2016) destaca:

Uma beleza perfeita adornava sua juventude, seu humor inalterável cativava a todos. Seu coração generoso e misericordioso, guiava todos os seus atos e palavras. Tão sensível como as irmãs às atribulações vividas por sua família, porém com uma força de vontade incomum numa adolescente, soube esconder a dor e colocar-se acima



da adversidade. Tamanha determinação foi tachada de insensibilidade. Estava claro para todos, entretanto, que essa opinião era ditada pela inveja. (VILLENEUVE, 2016, p. 63).

Após dois anos vivendo nessa casa humilde, o comerciante recebeu uma notícia de que um navio, que ele julgava ter afundado, iria atracar no porto com uma carga valiosa. Todos os seus filhos, eufóricos com a possibilidade de ficarem ricos novamente, pediram que o pai trouxesse algo, menos Bela. Depois da insistência do pai, ela pediu apenas que ele lhe trouxesse uma rosa.

O comerciante viajou em busca da carga, mas descobriu que fora roubado e decidiu retornar para casa pela floresta. Contudo, surpreendido pela escuridão da noite, acabou se perdendo até encontrar um castelo magnífico. Nele, deparou-se com uma mesa farta. Aguardou um pouco, mas como ninguém apareceu, ele comeu e acabou adormecendo, visto que estava muito cansado. Na manhã seguinte, quando foi pegar seu cavalo para ir embora, viu uma alameda de roseiras lindas e se lembrou do pedido de Bela. Quando colheu uma flor, a Fera apareceu e o ameaçou de morte. O comerciante contou sua história e pediu clemência. A Fera hesitou, mas disse que o perdoaria se ele lhe entregasse uma de suas filhas. O pai de Bela ainda passou mais uma noite no castelo se martirizando por ter de entregar uma de suas filhas em troca de sua vida.

Ao retornar para casa, o pai entregou a rosa à Bela e lhe disse que ela pagaria muito caro por isso. Ele contou o que aconteceu e Bela disse que se sacrificaria, já que a culpa de tudo isso era dela, que pediu a rosa. O pai e os irmãos relutaram, enquanto as irmãs pareciam gostar da situação. E assim, Bela e o pai seguiram para o encontro com a Fera no castelo.

Bela, ao se encontrar com a Fera, tinha certeza que iria morrer e seu pai, apesar de a Fera ter oferecido um baú cheio de riquezas, não conseguia conter as lágrimas e então foi embora após o desjejum.

A história se desenrola com Bela tendo sonhos com um formoso rapaz, descrito como o Deus do Amor, suas descobertas num castelo tão lindo, e seus jantares com a Fera. Em todas as noites ele a indagava se ela aceitaria dividir os aposentos com ele e Bela sempre respondia que não. Após um longo período, a Fera permitiu que Bela retornasse à casa de seu pai.

A segunda parte da história retrata o retorno de Bela para o castelo, após dois meses, e a percepção de seu encantamento com a Fera, apesar de seus sonhos apaixonados com o Deus do Amor. Bela aceitou dividir os aposentos com a Fera e durante noites seguidas eles dormiram juntos. Nos sonhos, Bela continuava encontrar seu amado desconhecido, até que uma noite ela se levantou e olhou para a cama e encontrou, em vez da Fera, seu adorado desconhecido dormindo profundamente.

Estando sozinha, não receava escandalizar ninguém com as liberdades que tomava com ele. Além disso, era seu esposo. Eis porque, dando vazão a seus ternos sentimentos, beijou-o mil vezes antes de resolver esperar pacientemente o fim daquela letargia... Soube então que não era incompatível amar a Fera e o Desconhecido ao mesmo tempo, uma vez que ambos eram a mesma pessoa. (VILLENEUVE, 2016, p. 154).

Após essa descoberta, enquanto seu marido estava adormecido, Bela teve um encontro com duas mulheres: uma fada, que ela também via nos sonhos, e a Rainha, mãe da Fera. A Rainha agradeceu a Bela por ter livrado seu filho daquela forma horrível, mas alertou que condenava o compromisso dos dois por julgá-la indigna devido à sua humilde origem. Apesar das súplicas de Bela, do Príncipe e da Fada, a Rainha permanecia inabalável, e ainda que a dor do filho a fizesse sofrer, ela não se esquecia de que Bela era apenas a filha de um simples comerciante.

A Fada revelou que Bela era sobrinha da Rainha; na verdade filha do Rei da Ilha Bem-Aventurada e que fora protegida para se casar com o príncipe. Ao perceber que estava enganada sobre a origem de Bela, a Rainha se desculpou e a aceitou como nora.

Em seguida, a história se desenvolve em torno de como o Príncipe se transformou numa Fera. Ele contou para Bela que o Rei, seu pai, morreria antes que ele viesse ao mundo e que a Rainha se preocupava muito com sua educação. Nessa tarefa, foi auxiliada por uma fada que se empenhou em preservá-lo de todo o tipo de acidente. Uma guerra por territórios teve início e sua mãe, a Rainha, teve que se ausentar, delegando a tarefa de sua educação à fada durante os quinze anos em que precisou se afastar. Eis que, em determinado momento, a fada informou ao Príncipe que ele deveria desposá-la, pois não queria ser amada por ele como mãe, mas como amante. O príncipe pediu para que conversassem com a Rainha.

Além da velhice quase decrépita da fada, ela dava medo de tão feia. Não haviam sido os anos que a tinham enfeiado, pois se tivesse tido

beleza na juventude, poderia tê-la conservado com sua arte; era feia naturalmente. Como seu poder só lhe permitia ser bela artificialmente um dia por ano, transcorrido esse dia ela recuperava o aspecto original. (VILLENEUVE, 2016, p. 174).

A Rainha e o Príncipe negaram o pedido da fada e ela o transformou em uma Fera, alegando que fez isso porque a beleza do Príncipe a tornava indigna dele. Informou, também, que ele só recuperaria a forma original quando uma bela moça o procurasse, se apaixonasse por ele e lhe propusesse casamento.

Na terceira e última parte do conto, há o relato do encontro de Bela e seu verdadeiro pai, o Rei da Ilha Bem-Aventurada, e a revelação que Bela era filha de uma fada, que escondeu tal informação por amor ao Rei. O Reino das Fadas, ao descobrir que a mãe de Bela havia se relacionado com um humano, determinou que sua filha, Bela, se casasse com um monstro para fazê-la expiar a consequência de uma mãe que teve a fraqueza de se deixar seduzir por um humano. A mãe de Bela foi presa no Reino das Fadas e a fada que transformara o Príncipe em Fera mandou matar Bela na floresta. Bela, no entanto, foi salva por uma outra fada e deixada num casebre, onde foi criada por quem achava que era seu pai. No momento em que tudo isso foi revelado, a mãe de Bela foi libertada e se reencontrou com a família. Todos se abraçaram e Bela, apesar de muito feliz com a nova família, não se esqueceu do bom homem que a criara. A fada, irmã de mãe de Bela, que estava junto com a Rainha, permitiu que a família adotiva de Bela viesse ao castelo. O comerciante ficou muito feliz, apesar de saber que tinha perdido uma filha tão perfeita, e as irmãs se corroeram de inveja.

Nesse ínterim, as estátuas do castelo, inertes até então, começaram a se mover, a andar e agir como antes, não se lembrando do que lhes havia acontecido.

O conto termina com Bela e o Príncipe sendo lembrados do reino que tinham para administrar. A Rainha, mãe do Príncipe, mandou incluir, nos anais de seu império, essa história para que se falasse eternamente das prodigiosas aventuras da Bela e da Fera.

### 1.2.3 *A Bela e a Fera*, versão Madame de Beuamont – 1756

A versão que popularizou o conto *A Bela e a Fera* foi escrita dezesseis anos depois da original pela escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e

publicada no *Magasin des Enfants*, revista destinada ao público feminino. Nascida em 1711, em Rouen, filha de um pintor e escultor, a autora cresceu numa família de classe média.

O conto escrito por Madame de Beaumont é mais curto, no formato usual dos contos de fadas que conhecemos, e dirigido para as crianças.

Beaumont cortou muita coisa não essencial da versão que a precedeu, eliminando personagens e reduzindo a história a uma estrutura arquetípica. Eliminou várias subtramas criadas por Villeneuve, por exemplo os antecedentes da situação dramática principal, como as histórias pregressas da Fera e da Bela. (LACERDA, 2016, p. 24).

Na versão de Madame de Beaumont, havia um comerciante muito rico que tinha seis filhos: três meninos e três meninas. Embora todos os filhos fossem bonitos, a caçula era a mais admirada, sendo chamada por todos de Bela, o que despertava a inveja de suas irmãs.

O comerciante perdeu todos os seus bens, restando-lhe apenas uma casa de campo. Todos os filhos tiveram que trabalhar e Bela fazia tudo com muito amor e dedicação. Após um ano, o pai de Bela recebeu uma carta anunciando que havia um navio atracado no porto com mercadorias de sua propriedade. As irmãs de Bela ficaram estusiasmas e pediram que o pai trouxesse todo tipo de futilidade. Bela, por sua vez, pediu apenas uma rosa.

O comerciante foi em busca das mercadorias, mas descobriu que sua carga havia sido apreendida e decidiu voltar para casa, tão pobre quanto antes. Contudo, no retorno, perdeu-se na floresta e foi parar em um grande palácio. Ele entrou e aguardou um pouco, mas diante da mesa farta, resolveu comer e depois adormeceu. No dia seguinte, decidiu ir embora e ao sair para selar seu cavalo viu um caramanchão de rosas, lembrou-se de Bela e colheu um ramo. Nesse instante, a Fera apareceu e lhe falou que, por ter roubado uma rosa, iria morrer. O velho pediu clemência e a Fera lhe disse que, em troca, ele teria de entregar uma de suas filhas. Assim, o comerciante retornou para casa com as rosas e as deu para Bela, advertindo que elas custariam muito caro. Contou à família o que acontecera e Bela decidiu que se entregaria à Fera para que seu pai continuasse vivo. Seus pais e seus irmãos sofreram muito, enquanto suas irmãs esfregavam cebola nos olhos para fingir que estavam tristes.

O comerciante levou Bela até o palacio e se despediu de sua amada filha. Bela se deparou com a Fera e se desesperou com sua horrível figura, a qual a mandou ir dormir. Durante o sono, Bela sonhou com uma dama que lhe disse que por seu bom coraoo ela teria uma grande recompensa. Na manhã seguinte, Bela tinha certeza que aquela criatura a comeria naquela noite então resolveu dar uma volta para conhecer o castelo e ficou encantada com tanta beleza. Durante o jantar, Bela percebeu que a Fera tinha bons sentimentos e confessou que já não o via tão feio, mas quando a Fera lhe perguntou se ela aceitaria ser sua mulher, ela afirmou que não. Durante três meses, ela viveu no palacio de forma tranquila: eles jantavam, conversavam e a única coisa que a incomodava é que antes de ir se deitar ele sempre perguntava se ela aceitaria ser sua mulher, ao que Bela sempre respondia de forma negativa.

Ao ver o sofrimento de Bela, por saudade de seu pai, a Fera permitiu que ela o visitasse. Ela prometeu que retornaria em oito dias. Ao chegar em casa, suas irmãs perceberam que Bela estava feliz e ficaram com muita inveja. Assim, decidiram criar um plano para que ela não retornasse ao castelo em oito dias, conforme o prometido. Elas fizeram Bela acreditar que estavam doentes por saber que ela partiria, o que fez com que ela decidisse ficar mais alguns dias. Contudo, no décimo dia, ela sonhou com a Fera desacordada e decidiu retornar ao castelo. Ao chegar, encontrou a Fera estendida, desacordada, exatamente como havia sonhado. Atirou-se sobre ela e disse que sem sua presença não poderia viver.

Quando Bela pronunciou essas palavras, mil luzes se acenderam no castelo, a Fera desaparecera e à sua frente ela viu um príncipe, mais formoso que o deus do Amor. O Príncipe contou que uma fada o tinha transformado numa Fera e o condenado a viver daquela forma até que uma bela moça aceitasse desposá-lo.

De moos dadas, foram até o castelo, onde Bela encontrou sua família, que a dama do sonho transporara até lá. A dama disse que ela seria uma grande rainha como recompensa por seu grande coraoo. Já suas irmãs seriam transformadas em estátuas e colocadas na porta do palacio como castigo por sua inveja e so voltariam à forma original quando reconhecessem seus erros.

Bela e o Príncipe se casaram e viveram por muitos e muitos anos numa felicidade perfeita baseada na virtude.

#### 1.2.4 *A Bela e a Fera*, versão Walt Disney, 1991

Na versão em animação, alguns aspectos foram alterados e outros suprimidos em comparação à versão original e à adaptada por Madame Beaumont. A história se passa na França do século XVIII. O castelo de um príncipe foi amaldiçoado por uma feiticeira que queria lhe ensinar uma lição e fazê-lo se tornar uma pessoa melhor. A feiticeira, para castigá-lo, transforma o príncipe em um monstro e todos os funcionários do castelo em objetos encantados, cuja maldição precisaria ser revertida antes que a última pétala de uma rosa encantada, deixada pela feiticeira, caísse.

Bela não tem irmãs e seu pai, Maurice, é um inventor, e ambos vivem em condições humildes. Um dia, Maurice se apronta e viaja para uma feira de invenções montado em seu cavalo, Phillipe, mas, no meio do caminho, Phillipe se assusta e foge, enquanto Maurice é atacado por lobos. Na tentativa de fugir, ele encontra o castelo da Fera. O pai de Bela acaba sendo feito prisioneiro da Fera ao tentar roubar uma rosa do jardim, mas Bela, que é levada até o castelo pelo cavalo, oferece-se em troca do pai.

Nessa versão aparecem outros personagens com presenças marcantes em segundo plano, são elas: Gaston, o antagonista, arrogante, machista e bruto; a feiticeira, ser responsável por amaldiçoar o príncipe; Zip, a xícara de chá, que na forma humana é um garoto alegre e curioso; Madame Samovar, o bule de chá de personalidade materna, governanta do castelo e mãe de Zip; Horloge, o relógio pomposo que quer voltar à forma humana como mordomo do príncipe e Lumière, o candelabro e melhor amigo da Fera, que também almeja voltar a ser homem. Fifi, Sultão, Guarda-Roupa e Concertina também são personagens amaldiçoados que vivem no castelo, além de LeFou, o capanga do antagonista que é tratado como uma espécie de trapalhão.

### 1.3 OS HIPOTEXTOS E SUAS RELAÇÕES

As hipóteses que levam a crer que o mito de *Eros e Psiquê* foi fonte de inspiração para o conto escrito por Madame de Villeneuve, em 1740, e adaptado, em 1756, por Madame de Beaumont, estão caucadas na similaridade dos elementos trazidos nos textos. O primeiro aspecto a ser considerado é a questão do “noivo

animalesco”<sup>10</sup>, abordada no mito como Eros, um monstro na visão de Psiquê, e no conto como a Fera; tanto Psiquê quanto Bela sentem uma certa repugnância pela aparência de seus noivos. A narrativa do mito e do conto se desenrola com Psiquê e Bela sendo obrigadas a permanecer com um “monstro” e a se separar de suas famílias. Ambas passam por provações até tomarem consciência de seus sentimentos e lutarem por seu amor a despeito das opiniões alheias.

Outro aspecto importante diz respeito à inveja das irmãs de Psiquê e de Bela, que foram elementos importantes para a construção das narrativas.

Psiquê era uma mortal com uma beleza exuberante que se apaixona por uma figura que pensa ser um monstro, sem saber que na verdade se tratava de Eros, o deus do amor; Bela, por sua vez, era uma mulher linda que se apaixona pela Fera, horrenda por fora, mas com virtudes morais e generosa e delicada por dentro.

Psiquê e Bela se apropriam de heroína quando suas atitudes falam mais alto que seus comportamentos, aceitando o chamado à aventura e se tornando um símbolo da alma em transformação, da jornada rumo ao crescimento e à aprendizagem. Mulheres que conseguiram vencer suas limitações e podem voltar à vida comum como um novo ser, com um novo entendimento.

A jornada do herói foi conceituada por Campbell em 1949, criando uma estrutura presente nos mitos e replicada em muitas histórias já contadas e recontadas pela humanidade. Usaremos, para este trabalho, a estrutura de Vogler (2006) que, baseado no conceito de Campbell, divide a jornada do herói em doze passos essenciais para a construção de uma história:

A jornada do herói é uma armação, um esqueleto que deve ser preenchido com os detalhes e as surpresas de cada história individual. A estrutura não deve chamar a atenção e nem ser seguida com rigidez demais. A ordem dos estágios é apenas uma das variáveis possíveis. Alguns podem ser eliminados, outros podem ser acrescentados. Podem ser embaralhados. Nada disso faz com que percam seu poder. Os valores da Jornada do Herói é que são importantes. (VOGLER, 2006, p. 47).

O herói tem suas origens ligadas aos mitos greco-romanos, como pessoas que venceram seus medos e suas limitações para se tornarem eternas. Conforme Vogler

---

<sup>10</sup> “O tema do amante animalesco e a redenção de sua animalidade graças à pureza do amor – chegam a caracterizar um subgênero específico, a que os ingleses chamam de *animal bridegrooms*.” (LACERDA, 2016, p.10).

(2006), o herói é alguém disposto a sacrificar suas necessidades em benefício dos outros, e a jornada do herói se inicia com a separação de sua família, de sua comunidade ou de sua tribo. Psiquê, segundo a versão narrada por Apuleius, e Bela, nos contos de Villeneuve e Beaumont, nunca se recusaram a seguir seus destinos, mesmo que isso significasse a separação de suas famílias ou que pudesse conduzi-las à morte, o que nos leva a outras características marcantes do herói: a ação e o sacrifício.

No fundo, apesar de sua infinita variedade, a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho. Pode ser uma jornada mesmo, uma viagem a um lugar real: um labirinto, uma floresta ou caverna, uma cidade estranha ou um país estrangeiro, um novo local que passa a ser a arena de seu conflito com o antagonista, com forças que o desafiam. Mas existem outras tantas histórias que levam o herói para uma jornada interior, uma jornada da mente, do coração ou do espírito. Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para o outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa. Essas jornadas emocionais é que agarram uma plateia e fazem com que valha a pena acompanhar uma história. (VOGLER, 2006, p. 35).

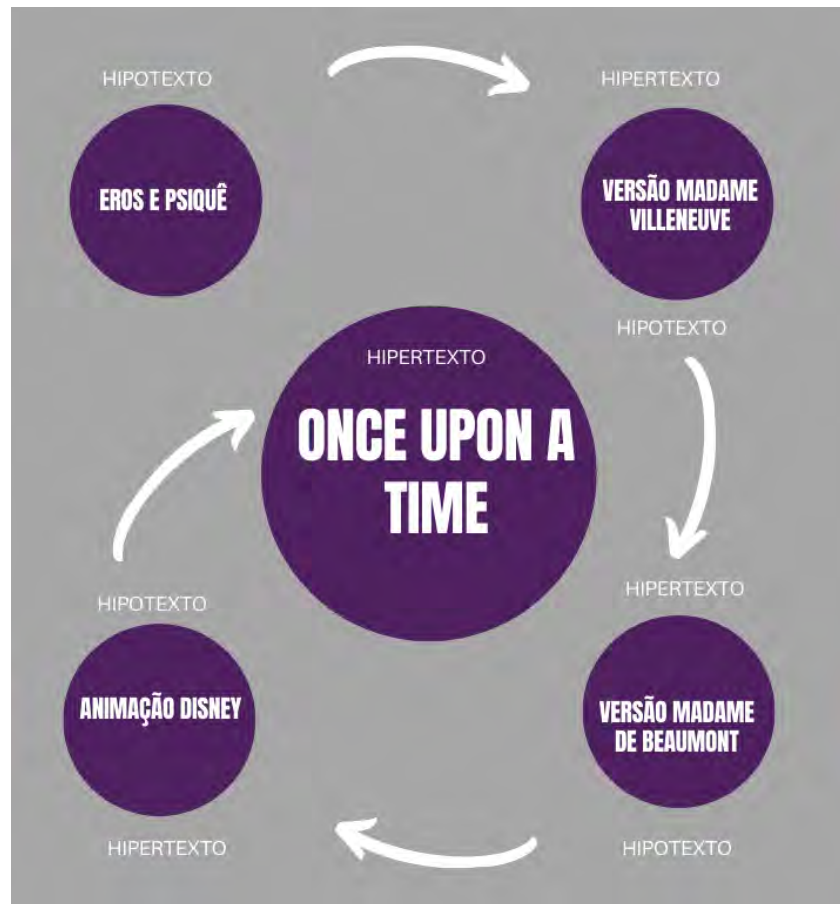
Como podemos notar na breve transcrição das narrativas, os textos possuem similaridade em sua construção central, com adaptações e supressão ou adição de elementos e personagens, mas todos mantêm a mesma linha: a história de uma “Bela” moça, altruísta e bondosa que se apaixona por um “monstro”.

Diante do exposto, conseguimos visualizar a hipertextualidade à luz de Genette (2006), pois um texto é derivado do outro, por transformação simples ou direta ou de transformação indireta ou imitação. Segundo Genette (2006, p. 40), “toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade”.

Para compreendermos a aplicação da hipertextualidade nos textos aqui propostos, construímos um diagrama para ilustrar de que forma isso ocorre e como os textos estão interligados.



Figura 10 - Diagrama das relações entre os textos



Fonte: Arquivo Pessoal

Sobre a hipertextualidade, Genette (2006) pontua:

E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (GENETTE, 2006, p.18).

Em uma análise mais sistemática, temos o texto A, *Eros e Psiquê*, como o hipotexto para o texto B, a versão original de Madame Villeneuve, que por sua vez é o hipertexto de *Eros e Psiquê* e o hipotexto da versão de Madame Beaumont. A versão de Madame Beaumont é o hipertexto da versão de Madame Villeneuve e o hipotexto para a versão da Disney. Por fim, a versão da Disney é o hipotexto para *Once Upon a Time*. É importante salientar que, no final, todos os textos acabam se entrelaçando, pois se um texto é derivado de outro, na ponta final, que é o *corpus* do nosso trabalho, temos aspectos de todos os hipotextos traçados no diagrama.

Concluimos, portanto, que a hipertextualidade é um elemento valioso para a análise proposta neste trabalho e servirá como fio condutor para avaliarmos as confluências e divergências entre os hipotextos e a retratação do conto *A Bela e a Fera* na série audiovisual a fim de identificarmos as novas construções de sujeitos e, conseqüentemente, de sentidos para a história, o que será feito no quarto capítulo desta tese.



**CAPÍTULO**

---

**2. FICÇÃO E LINGUAGENS**

## 2.1 CARACTERÍSTICAS FICCIONAIS

Neste segundo capítulo, de caráter introdutório, nosso interesse é fundamentar o estudo sobre as características de produtos ficcionais, a estrutura narrativa da série que compõe o *corpus* deste trabalho, bem como a análise de seus elementos estruturantes. Buscamos também alicerçar os conceitos acerca das particularidades entre as linguagens literária e audiovisual. Vale salientar que os temas foram discutidos de uma maneira geral, mas tendo sempre como perspectiva a transposição do conto *A Bela e a Fera* para o nosso objeto empírico de análise, a série televisiva ficcional *Once Upon a time*, a qual será aprofundada no último capítulo.

Os estudos das transposições da literatura para o meio audiovisual, como cinema e séries de TV, são inúmeros mediante a importância que esses meios de comunicação assumiram diante da evolução tecnológica e comportamental da sociedade. É de fundamental importância compreendermos que a transposição se situa dentro de um quadro mais vasto, que é o formato através do qual o texto literário é transposto, no caso deste estudo, para uma ficção seriada.

A palavra ficção é oriunda do latim *fictionem*<sup>11</sup>, cuja matriz é o verbo *tingo/tingere* (fingir). Obras ficcionais podem ser parcialmente baseadas em fatos reais, mas sempre apresentam conteúdo imaginário; contudo, o fato de as obras ficcionais abarcarem conteúdo imaginário não significa que a ficção seja apenas uma criação da fantasia, da imaginação; elas possuem verossimilhança no relato, mas sem qualquer compromisso maior com a realidade.

Ainda que o fazer ficcional possa ser considerado mimético do real, ou até inspirar-se por vezes diretamente em fatos reais, trata-se de uma arte com leis de elaboração próprias que estabelecem divisas em relação à realidade. (BALOGH, 2002, p.33).

A ficção apresenta atualmente uma grande capacidade instrutiva. Esse formato consegue aliar personagens e histórias irreais a informações de valor a respeito do mundo real. A complexa malha de referenciais entre os telespectadores e a ficção faz com que esse formato tenha uma enorme capacidade de atingir públicos vastos e heterogêneos.

---

<sup>11</sup> Dicionário de Filosofia. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/termos-filos%C3%B3ficos-gregos> Acesso em maio/2020.

Diferente de outras formas literárias, as obras de ficção são estruturadas em modos que encorajam os leitores, ou espectadores, a se projetar imaginariamente para dentro do texto. As ficções nos transportam para os mundos que elas criam, encorajando-nos a não apenas sentir como se estivéssemos presentes nos acontecimentos, mas também a nos identificar com os personagens individuais”. (MCMAHON, 2004, p.209).

Mesmo que as ficções encorajem os espectadores a se identificarem com os personagens, eles jamais poderão ser ou entrar nesses mundos e o fato de esses personagens não serem reais facilita o envolvimento, porque lhes dá uma sensação de segurança. Talvez essa seja uma das explicações para tamanho sucesso de uma série como *Once Upon a Time*, cujo fio condutor são os contos de fadas fazendo utilização de personagens, eventos e objetos reconhecíveis aos espectadores.

A ficção seriada não é um formato que foi gestado pela televisão. De certa maneira, a serialização existe desde os sermões e cartas na antiguidade ou histórias como a famosa *As Mil e Uma Noites*<sup>12</sup>, ou ainda os folhetins publicados em jornais e mais tarde reproduzidos no rádio por meio das radionovelas; no entanto, a massificação do formato se deu pela televisão, o que proporcionou a popularização da ficção seriada.

A produção denominada *I Love Lucy*<sup>13</sup>, que ficou no ar nos Estados Unidos de 1951 a 1957, é considerada um marco na produção televisiva por introduzir a serialização na forma de episódios nesse meio. Depois dela vieram muitos outros sucessos como *As Aventuras de Rin-Tin-Tin* (1954 a 1959), *As Aventuras do Super Homem* (1952 a 1959) e *Papai Sabe Tudo* (1954 a 1960), dentre outros. O formato de narrativa seriada se consolidou na televisão e foi se moldando conforme o advento de novas tecnologias.

Com o surgimento da TV por assinatura, a ficção seriada ganhou mais espaço devido ao fato de que o meio se organiza a partir de uma diversidade maior de canais, em que operam as lógicas de nicho, as quais permitem direcionar temáticas para públicos específicos. E, claro que com a entrada no mercado das plataformas de *streaming*, o formato ganhou ainda mais força.

---

<sup>12</sup> Coleção de contos da literatura árabe escritos entre os séculos XIII e XVI.

<sup>13</sup> A série *I Love Lucy* estreou no dia 15 de outubro de 1951 no canal CBS (Columbia Broadcasting System) e foi o programa mais assistido na televisão americana. A sitcom foi baseada num programa de rádio: *My Favorite Husband*.

Segundo Balogh (2005, p.105), no início, os programas ocorriam algumas vezes por semana e eram chamados de “seriados”, mas com o advento da TV por assinatura houve uma mudança na maneira de veiculação desse formato e “tudo passa a ser designado, preferencialmente, sob a rubrica geral de ‘séries’”.

O mundo contemporâneo se caracteriza pela manifestação de uma cultura fragmentada sobre a qual a crítica se detém sob diferentes óticas. Para Loyart, a nossa sociedade perdeu o conceito de unidade, o gosto pelas grandes narrativas em benefício de uma visão fragmentada do mundo. (BALOGH, 2005, p. 152).

O modelo seriado, portanto, facilita a fidelização do espectador, já que permite que este possa acompanhar a narrativa em condições específicas de visualização. Nessas séries, a utilização de histórias clássicas é de fundamental importância para este trabalho, pois a utilização dessas narrativas repensa a estrutura dos contos clássicos buscando relacionar com fatores da contemporaneidade. Dessa forma que surgem releituras de narrativas fantásticas, ou novas propostas de histórias a partir desses estilos narrativos, como é o caso do *corpus* deste trabalho, a série *Once Upon a Time*.

Vale salientar que *Once Upon a Time* não é a única série desenvolvida baseada nos contos de fadas; um outro exemplo de sucesso de produção que envolveu esse gênero é a série de televisão *Grimm*, criada por Stephen Carpenter, David Greenwalt e Jim Kouf e lançada em 2011.

## **2.2 ESTRUTURA NARRATIVA EM ONCE UPON A TIME**

A estrutura narrativa da série *Once Upon a Time* possui episódios com histórias centradas em determinados personagens, inseridas em uma narrativa mais ampla da temporada ou das temporadas, apresentando os personagens clássicos, mas com mudanças inesperadas nos contos, de forma que o público não sabe ao certo o que esperar de cada história.

Genette, em *Discurso da Narrativa* (1972), oferece-nos três perspectivas para o conceito de narrativa. Na primeira delas, “narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1972, p. 23,). Na segunda definição, ele afirma que

“narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc.” (GENETTE, 1972, p. 23-24). Na terceira e última, ele designa que narrativa indica “um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar em si mesmo” (GENETTE, 1972, p. 24). Nesse contexto, a primeira definição concerne ao texto narrativo, o que autor determina como “narrativa”. A segunda definição diz respeito ao conteúdo narrativo, a qual o autor denomina como “história”. Já a terceira se refere ao ato narrativo, determinada por ele como “narração”. Nessa conjuntura, Genette (1972, p. 25) finaliza que “história e narração só existem por intermédio da narrativa, do discurso narrativo. Por outro lado, a narrativa só pode sê-lo enquanto conta uma história proferida por alguém”.

Sendo assim, as três perspectivas se entrelaçam e fazem parte uma das outras, demonstrando o quão intrincado é o processo de análise de uma narrativa. A respeito dessa complexidade, Genette afirma:

A narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a <visão> ou o <ponto de vista>, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva. <Distância> e <perspectiva>, assim provisoriamente nomeadas e definidas, são as duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa que é o modo, como a visão que tenho de um quadro depende, quanto à precisão, da distância que me separa dele, e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde. (GENETTE, 1972, p.160).

Conforme exposto na introdução deste trabalho, *Once Upon a Time* é composta por sete temporadas e 155 episódios no total. Cada temporada traz uma grande temática na qual as narrativas dos episódios vão se desenrolando.

A serialidade – “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2005, p.83) – abrange telenovelas, minisséries e séries, sendo esta última considerada, neste trabalho, como um produto ficcional para a

televisão e *streaming*, que se organiza como uma narrativa contada em episódios que não completam a história como um todo. Os personagens de *Once Upon a Time* passam por várias micronarrativas em paralelo a uma grande narrativa e ao atingir um objetivo, surge um novo, fazendo com que a história prossiga.

Assim, o foco da temporada determina a narrativa maior e os episódios vão apresentando novos elementos e situações dentro dessa trama principal que permeia toda a história, fazendo com que os ganchos no final de cada episódio gerem no espectador a vontade de assistir ao próximo. Sendo assim, a trama central vai sendo contada de forma fracionada.

Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do enredo. (MACHADO, 2005, p. 88).

Diante do exposto e para exemplificar essa teoria no *corpus* desta tese, temos um quadro com o foco central de cada temporada de *Once Upon a Time*. Mais uma vez, vale ressaltar que se trata apenas de um arco central e que a cada temporada muitos outros micro arcos são desenvolvidos.

Tabela 2 - Temporadas e Foco Central

<b>Temporada</b>	<b>Foco Central</b>
Primeira	Quebra da Maldição.
Segunda	Os personagens recuperam suas memórias e precisam lidar com suas duplas identidades.
Terceira	Reversão da maldição de origem, todas os personagens são enviados de volta à Floresta Encantada.
Quarta	Destinos dos vilões e heróis da trama.
Quinta	Os personagens embarcam em uma aventura para tentar libertar Emma dos poderes das trevas.
Sexta	A cidade de <i>Storybrooke</i> é ameaçada por vilões que tentarão destruir os heróis.
Sétima	A temporada se passa anos depois com a filha de Henry Mills tentando ajuda para sua família.

Fonte: Arquivo Pessoal



O foco principal de *Once Upon a Time* não é contar as histórias dos contos de fada da forma que conhecemos, mas contar sob uma nova perspectiva, em que os personagens assumem novas identidades. A série conta com múltiplos personagens de contos de fada ao longo das sete temporadas, que são trabalhados em arcos narrativos que impactam e alteram o destino dos personagens principais.

Machado (2005), ao discutir questões da narrativa seriada nos estudos da televisão e produtos audiovisuais, apresenta diferentes tipos de narrativas seriadas:

Aqueles fundadas nas variações em torno de um eixo temático, aquelas baseadas na metamorfose dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de um entrelaçamento de situações diversas. (MACHADO, 2005, p. 90).

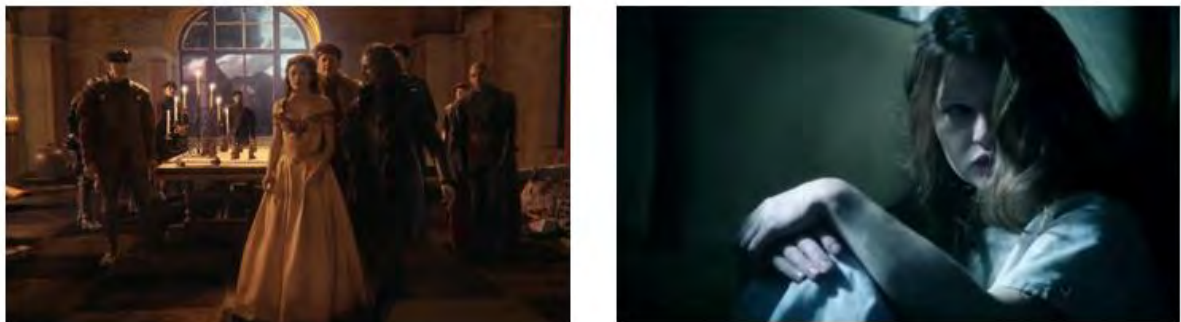
Entendemos que essas três modalidades de narrativas seriadas não ocorrem, na prática, de forma genuína; elas todas se contagiam umas pelas outras. Em *Once Upon a Time*, conseguimos visualizar uma predominância da terceira tendência das narrativas seriadas discutidas por Machado (2005), mesmo que não pura, pois a série apresenta tramas paralelas e uma grande quantidade de personagens com papéis duplicados em duas diegeses.

As histórias derivam de eventos de episódio anteriores e novos conflitos aparecem no caminho dos personagens. A cada pequeno arco, os personagens passam por transformações. Apesar de termos uma mudança no foco central de cada temporada, existe uma narrativa maior que une todas as temporadas, a construção da identidade de “novos sujeitos” nos personagens dos contos de fada.

No caso dos personagens Rumpelstilskin e Bela, respectivamente Fera e Bela, do conto tradicional *A Bela e a Fera*, elementos essenciais do *corpus* deste trabalho, a história é contada ao longo de seis temporadas, em meio a adição de vários elementos e imbricada com diversos personagens dos contos de fadas, através dos pequenos arcos que formam a narrativa completa. No décimo segundo episódio da primeira temporada, *Skin Deep*, é retratado o início da história de Bela e Rumpelstilskin, apresentando os primeiros elementos da história de *A Bela e a Fera*. Bela aceita ir viver como prisioneira de Rumpelstilskin (figuras 11 – A e 12 – A) em troca de ele salvar seu reino da Guerra de Ogros. A narrativa inteira desse episódio se desenrola em torno da história dos dois, apresentando vários elementos conhecidos pelo público, traçando um paralelo com o conto original: o medo inicial

dela por ele, a coragem de Bela em confrontá-lo, a xícara que ela derruba e lasca, o noivo Gaston que ao tentar resgatá-la é transformado numa rosa por Rumpelstiltskin, e dada de presente a Bela e o nascimento do amor entre eles. Dessa forma, o espectador é introduzido ao início do romance dos dois personagens. Paralelamente, em *Storybrooke*, o “mundo real”, Sr. Gold, Rumpelstiltskin na Floresta Encantada, (figura 12 – B) percebe que sua casa fora assaltada e sente falta de um objeto: a xícara lascada, que ele recupera pelas mãos de Regina, a prefeita de *Storybrooke* e Rainha Má na Floresta Encantada. Portanto, temos o desenrolar do episódio transpassando acontecimentos na Floresta Encantada e no Mundo Real. O episódio se encerra com a primeira e breve aparição de Bela em *Storybrooke* na série (figura 11 – B), mantida escondida no hospital da cidade por Regina desde que o início da maldição, ou seja, por vinte e oito anos. A personagem Bela somente reaparecerá no Mundo Real no último episódio da primeira temporada<sup>14</sup>, em que ela é libertada e reencontra Rumpelstiltskin/Sr. Gold, o qual havia sido seu grande amor na Floresta Encantada – ocasião também em que acontece a quebra da maldição, encerrando o arco narrativo da temporada.

Figura 11 - Bela na Floresta Encantada (A) / Bela em *Storybrooke* (B)



Fonte: Reprodução Disney Plus

Figura 12 - Rumpelstiltskin na Floresta Encantada (A) / Mr. Gold em *Storybrooke* (B)



Fonte: Reprodução Disney Plus

<sup>14</sup> 22º episódio da primeira temporada: *A land without Magic*.

Podemos notar que a tessitura da narrativa, apesar de apresentar elementos conhecidos pelo público, apresenta novas funções a cada um dos signos trazidos na forma de contar essa nova história. A história de Bela e Rumpelstilskin (*A Bela e a Fera*) se desenrola em vários outros episódios, apresentando adições e supressões aos hipotextos criando um arco narrativo envolto em outros acontecimentos durante a série que tecem uma nova história de *A Bela e a Fera*. Entretanto, a essência da narrativa permanece a mesma dos contos literários, que conforme Lacerda (2016, p.24) é: “colocar Bela em contato com a dimensão fantástica/monstruosa da vida e do amor”.

Para enfrentá-la, a jovem precisa dominar o medo e usar seus próprios recursos para se guiar em território desconhecido. As angústias de degradação e morte que a assaltam diante de Fera são aspectos sombrios do encontro da jovem com o outro, e com o sexo masculino. (LACERDA, 2016, p.25).

Nos contos literários, considerados como hipotextos neste trabalho, é colocada em oposição um personagem cuja aparência exterior contradiz seus sentimentos. A Fera, horrenda por fora, age de forma perigosa, mas por dentro se revela generosa e delicada. Já na série *Once Upon a Time*, Rumpelstilskin (Fera) apesar do amor que sente por Bela, não preserva as características descritas nos contos, pelo contrário ele é forte, destemido e cruel. Essas diferenças serão tratadas mais profundamente no quarto capítulo deste trabalho.

Sendo assim, podemos afirmar que a serialização em *Once Upon a Time* consiste em “construir um entrelaçamento de um enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados” (Machado, 2005, p. 94).

A narrativa central de qualquer texto, seja literário ou audiovisual, estrutura-se sobre cinco elementos essenciais: enredo, narrador, personagens, espaço e tempo, que são fundamentais para sua existência e sem os quais não seria possível contar uma história. Alguns desses elementos já foram anteriormente apresentados e serão examinados mais profundamente na análise da transposição do conto *A Bela e a Fera* para a série *Once Upon a Time*, no quarto capítulo deste trabalho. Contudo, acrescenta-se ser de suma importância que sejam discutidos dois componentes de grande relevância para compreensão da estrutura narrativa da série: foco narrativo e espaço-tempo.

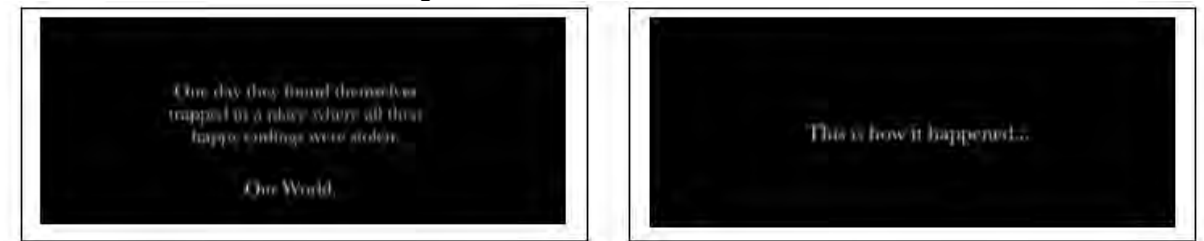
Conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, o seriado tem início com uma legenda em um fundo preto, em várias telas explicando do que se trata a série:

Figura 13 - Abertura Tela 1 e Tela 2



Fonte: Reprodução Disney Plus

Figura 14 - Abertura Tela 3 e Tela 4



Fonte: Reprodução Disney Plus

Em OUAT, a apresentação realizada pela instância narrativa, através de letreiros, esclarece que os personagens são lançados num mundo horrível, “o nosso mundo” (“*Our world*”). Ao valer-se do pronome possessivo “*our*” (nosso), estilisticamente, o texto aproxima os personagens à realidade do receptor, fazendo com que o receptor assista aos personagens vivenciando seus problemas sem a mediação de elementos mágicos peculiares aos contos. Assim, esse recurso de estilo gera no receptor uma identificação com os personagens, pois ambos enfrentam o cotidiano sem o uso do maravilhoso. (VALENZUELA, 2016, p. 57).

A partir desse fragmento, pode-se compreender que a série inicia com um narrador onisciente neutro, na terceira pessoa. Friedman (2002) nomeia assim o foco narrativo de textos nos quais a história parece contar-se a si própria, prescindindo da figura do narrador. Esse tipo de narrador sabe o que se passa no presente e no passado e no íntimo de cada personagem.

Em seguida, a câmera assume o papel do narrador, captando as imagens para a composição do produto midiático. Na conceituação dos tipos de narração, quando aborda “a câmera”, Friedman (2002) afirma:

Em grande parte, por uma questão de simetria, nosso relato dos tipos de ponto de vista pode ser concluído com aquele que parece ser o último em matéria de exclusão autoral. Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente um “pedaço da vida” de maneira como ela acontece diante do médium de registro. (Friedman, 2002, p 179).

Vale salientar que em se tratando de um produto ficcional produzido para transmissão na televisão e em plataformas de *streaming*, devemos levar em consideração que a câmera, nesse caso, não é totalmente neutra, pois existe uma seleção de ângulo e enquadramentos que determinam um ponto de vista. Xavier (2003, p. 74), abordando o papel da câmera, lembra que ela não apenas mostra, mas também narra. Isso porque, semelhante ao narrador, faz escolhas ao contar, por meio do ângulo escolhido, distância e modalidades do olhar.

Leite (1985, p. 62) fala a respeito da câmera no papel de narrador no cinema, mas que também se aplica no caso de nossa análise:

A câmera não é neutra. No cinema, não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou um ponto de vista centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade. (LEITE, 1985, p.62).

Traçando um paralelo com as versões literárias do conto *A Bela e a Fera*, na versão de Madame Beaumont, também temos um narrador consciente neutro em terceira pessoa. Já na versão de Madame Villeneuve, temos uma narração multiseletiva, pois há passagem do narrador consciente neutro em terceira pessoa para o narrador testemunha, como nos trechos narrados por Bela e pela Fera em primeira pessoa.

Quanto aos elementos tempo e espaço, eles são fundamentais na construção da narrativa da série, pela dinâmica das histórias serem contadas em duas diegeses. Tal divisão se complica pelo fato de a Floresta Encantada não se apresentar como um tempo-espaço unificado, e sim como uma coleção de portais para outros mundos fantásticos. Assim, *Once Upon a Time* não é construída linearmente em termos temporais, ou seja, a narrativa não é contada apresentando os acontecimentos na ordem cronológica em que teriam acontecido. A série faz uso

de *flashbacks* constantemente, indo e voltando do passado a todo momento, inúmeras vezes por episódio.

Os portais apresentados na série permitem que os espaços-temporais se unam, possibilitando o deslocamento do Mundo Real para a Floresta Encantada, ou vice-versa, de modo definitivo ou momentâneo, quebrando a barreira entre as duas diegeses. É o caso, por exemplo, do portal aberto pelo armário construído a partir da árvore encantada que transporta Emma, ainda bebê, para o Mundo Real. (Figura 15).

Figura 15 - Portal Floresta Encantada



Fonte: Reprodução Disney Plus

Importante destacar que o uso de *flashbacks* pela série não é feito de forma convencional, ou seja, eles não são utilizados simplesmente para relatar fatos que ocorreram no passado ou para fornecer mais informações para explicar a história. Essa técnica é empregada de forma que metade da narrativa seja contada no tempo-espaço do passado, em *flashback* e em vários tempos diferentes.

Além disso, o tempo para os personagens no “Mundo Real”, enquanto estão sob a Maldição das Trevas, lançada pela Rainha Má, é congelado; ninguém envelhece com exceção de Henry Mills, que não é da Floresta Encantada e Emma, a salvadora, que foi transportada para o Mundo Real ainda bebê.

Sendo assim, podemos afirmar que os elementos “tempo” e “espaço”, definidos como cronotopos, são centrais para o desenvolvimento da narrativa da série, visto que os acontecimentos dialogam em torno da divisão entre dois cenários físicos e temporais. Esses elementos podem se relacionar com as obras narrativas em diversos níveis, e em *Once Upon a Time*, isso é feito de forma estrutural relevante da sua forma e conteúdo.

Consoante Fiorin (2006, p. 145), o conceito de cronotopo, formado pelas palavras gregas *crónos* (tempo) e *tópos* (espaço), foi criado por Bakhtin (1988) para estudar como as categorias de tempo e espaço estão representadas nos textos. Bakhtin define e revela a origem do termo da seguinte forma:

Nós daremos o nome de cronotopo (literalmente, "espaço-tempo") para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo (tempo-espaço) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. O significado especial que ela tem na teoria da relatividade não é importante para nossos propósitos, estamos tomando-o emprestado para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente). O que conta para nós é o fato de que ele expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). (BAKHTIN, 1988, p. 84).

Dessa forma, a principal característica do conceito de cronotopo proposto por Bakhtin (1988) é a indissociabilidade entre tempo e espaço. Esse fundamento é muito explorado em *Once Upon a Time*, já que temos tempo e espaço totalmente independentes, marcados com dimensões espaço-temporais diferentes na Floresta Encantada, apresentados pelo tempo de uma suposta Idade Média e o Mundo Real, caracterizados no tempo atual com elementos típicos do cotidiano. Assim, a série é alicerçada no deslocamento de um cronotopo a outro, promovendo a referencialidade de um em outro.

Do ponto de vista de Genette (1972, p. 33), podemos inferir que a temporalidade na série é anacrônica, pois apresenta alteração da ordem temporal dos eventos da história. Na definição de anacronia pelo autor:

Refere-se à ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto. (GENETTE, 1972, p. 33).

De acordo com o exposto, a história de *A Bela e a Fera* retratada na série segue nessa mesma dinâmica de dois espaços temporais e um deslocamento constante entre os cronotopos. Essa característica é uma das diferenças para os contos literários, consideradas como hipotextos neste trabalho, pois neles a história é contada respeitando a ordem cronológica de acontecimento dos fatos, conforme podemos notar nos trechos a seguir retirados das versões de Madame Beaumont e Madame Villeneuve:

Era uma vez um comerciante muito rico, que tinha seis filhos: três meninos e três meninas [...] De uma ora pra outra, o comerciante perdeu todos os seus bens [...] Já fazia um ano que a família morava naquela solidão quando o comerciante recebeu uma notícia [...] Ao chegar ao porto, no entanto, teve a notícia de que sua carga havia sido apreendida, e, após uma série de aborrecimentos, decidiu voltar tão pobre como antes [...] No caminho de volta, já se mostrava ansioso [...] Quando a noite caiu, pensou que morreria de fome [...] De repente ele avistou um grande palácio [...] Eram dez horas da manhã quando acordou no dia seguinte [...] Após tomar o chocolate, saiu para selar o seu cavalo e, passando sob um caramanchão de rosas, lembrou-se do pedido de Bela e colheu um ramo [...] (BEAUMONT, 2016, p.31-38).

Era uma vez, num país muito longe do nosso, uma grande metrópole, que tinha no comércio sua maior fonte de riqueza. Entre seus cidadãos, destacava-se um bem-sucedido comerciante [...] A casa pegou fogo [...] Restou-lhe apenas uma modesta casa no campo [...] Dois anos haviam escoado [...] O pai foi avisado de que um de seus navios acabara de atracar no porto com uma carga valiosa [...] Chegou então o dia em que o bom velho fora buscar sua carga [...] Quando o dia raiou, em vez de aliviado, sentiu-se mais perdido ainda [...] Avançando às cegas, o acaso conduziu seus passos até a alameda de entrada e um castelo magnífico [...] Antes de entrar naquele castelo tão convidativo, e apesar do frio intenso, o homem tomara a precaução de desarrear seu cavalo e tocá-lo para uma cocheira que ele notara no primeiro pátio. Uma alameda margeada por sebes de roseiras em flor conduziu-o até lá [...] Colheu uma flor [...] (VILLENEUVE, 2016 p.59-76).

Importante salientar que, conforme exposto no primeiro capítulo, a versão de Madame Villeneuve é dividida em três partes e, especialmente na terceira parte ela faz uso de acontecimentos passados para contar as histórias pregressas da Bela e da Fera, justamente as subtramas suprimidas na versão de Madame Beaumont.

Apresentadas as diferenças de temporalidade nas versões literárias com o seriado, outro aspecto relevante a ser discutido na série *Once Upon a Time* está atrelado ao conceito da memória. A maldição lançada aos personagens da série está justamente em enviá-los para o “Mundo Real” fazendo com que eles percam a memória de quem foram na Floresta Encantada.

A memória presume uma temporalidade que tem como síntese a história vivida, portanto, está intrinsecamente ligada ao processo de construção da identidade, seja ela individual ou coletiva. Sendo assim, ao terem suas memórias “roubadas” pela maldição, os personagens assumem novas identidades, que serão



moldadas posteriormente quando tiverem a rememoração de suas verdadeiras identidades na Floresta Encantada.

Nesse contexto, a série *Once Upon a Time* se apropria desse entrelaçamento entre tempo e memória em diversos momentos. Conforme exposto anteriormente, a série tem início com os personagens sem memória de quem foram na Floresta Encantada; contudo, apesar de o passado de cada personagem ter sido recriado no “Mundo Real”, eles continuam sofrendo influências de quem foram como personagens de contos de fada. Outro aspecto importante é que os moradores de *Storybrooke* não podem ultrapassar a “linha” da entrada da cidade, senão perdem suas memórias. Outro exemplo dessa imbricada relação entre tempo e memória é, na terceira temporada, o episódio em que o Príncipe e a Branca de Neve perdem suas memórias referentes ao que viveram no “Mundo Real”. Essa tessitura entre os dois elementos, portanto, é muito explorada em diversos momentos.

Os personagens baseados no conto *A Bela e a Fera*, respectivamente Bela e Rumplestilskin, têm percepções diferentes de suas memórias; Rumplestilskin tem sua memória intacta por ser o Senhor das Trevas e saber da maldição; já Bela permanece presa, secretamente, num hospital, pela Regina/Rainha Má, por 28 anos. Um outro acontecimento com Bela, na segunda temporada, é que ela perde a memória ao atravessar a linha da cidade e assume outra identidade, reforçando o conceito de que a memória é elemento fundamental na construção do sujeito.

A temporalidade aplicada em *Once Upon a Time*, dividida em dois tempos-espacos, também permite, mais uma vez, que visualizemos traços de complexidade na narrativa, justamente por esse deslocamento nos cronotopos de forma não linear. O tempo, pois, se projeta no espaço, passando a comporem juntos uma outra dimensão. Dessa forma, as categorias tempo e espaço contribuem para a construção de sentidos nos universos ficcionais da série: Floresta Encantada e Mundo Real.

No entanto, a complexidade narrativa de *Once Upon a Time* não se pauta somente na temporalidade, mas também no formato seriado, e na forma da construção do texto, fazendo com o que o espectador decifre alguns segredos em cada episódio.

Mas o que é exatamente a complexidade narrativa? Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. (MITTEL, 2012, p.36).

Mittel (2012, p.46) afirma ainda que nas narrativas complexas os programas são construídos sem medo de causar uma confusão temporária no espectador e assim são criadas estratégias com o objetivo de conseguir profundidade de personagem e da história em si.

Programas narrativamente complexos flertam com a desorientação temporária e com a confusão, possibilitando que os espectadores articulem sua habilidade de compreensão através do acompanhamento de longo prazo e do engajamento ativo. (MITTEL, 2012, p.47-48).

Dessa forma, entendemos que *Once Upon a Time* constitui uma narrativa complexa, especialmente pelos aspectos relacionados ao desenvolvimento da trama no que concerne aos cronotopos, em que se apresentam episódios que exploram um determinado conto de fada dentro de um arco narrativo mais extenso que transpassa por todos os episódios e os conecta, exigindo do espectador atenção e fidelidade para a compreensão.

### 2.3 RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL

A literatura sempre foi um campo vasto de inspiração para adaptações, releituras, paródias e transposições para outros suportes como cinema, televisão, história em quadrinhos e atualmente para *games* e outros formatos nas plataformas digitais. As primeiras obras audiovisuais produzidas adaptadas de textos literários datam do final da última década de 1800, logo após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumiere<sup>15</sup>.

Desde então, temos muitos registros de obras audiovisuais que usam a literatura como fonte para suas narrativas. Grandes obras literárias como “Romeu e

---

<sup>15</sup> August e Luis Lumière detêm a patente da invenção do cinematógrafo, que ocorreu em 1895.

Julietta”, de Shakespeare<sup>16</sup>, ganharam várias versões, como uma produção norte-americana denominada “Cartas para Julieta”<sup>17</sup>, lançada em 2010. Outro exemplo é a série britânica “Sherlock”<sup>18</sup>, também de 2010, com quatro temporadas, baseada nas histórias do detetive *Sherlock Holmes* escritas por Sir Arthur Conan Doyle.

Pensando apenas em alguns exemplos da cultura ocidental, se pode observar que tanto textos mais antigos, quanto textos mais modernos de fundação de diversas culturas constituem fonte de inspiração e de recriação demonstrando sua capacidade regeneradora (BALOGH, 2005, p.222).

Nesse sentido, seja qual for o meio para o qual é produzida, uma transposição de obra literária é uma narrativa, como o texto que a precedeu. Dessa forma, a obra literária e a série produzida para a TV ou *streaming* são duas produções distintas que se relacionam entre si e, conforme discutido anteriormente à luz de Genette (2006), como hipotexto e hipertexto. Contudo, a obra literária e o produto audiovisual têm características diferentes no que tange a formato, gênero e linguagem.

Em primeiro lugar, vista como uma entidade formal ou produto, uma 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. [...]. 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 (HUTCHEON, 2011, p.29).

Partindo dessa premissa de Hutcheon (2011) optamos por utilizar, neste trabalho, o termo transposição para a análise das relações entre os textos literários e produção cinematográfica de *A Bela e a Fera* com o produto audiovisual *Once Upon a Time*. Independentemente das questões de nomenclatura, vemos que os autores têm um entendimento comum: o de que, seja chamado de adaptação ou transposição, o que sobressai é a criação de um novo texto, que apesar de ter aspectos que o aproximam do texto literário que o originou, é independente dele.

<sup>16</sup> Romeu e Julieta é uma tragédia do escritor inglês *William Shakespeare* (1564-1616), escrita no final do século XVI.

<sup>17</sup>Título original: *Letters to Juliet*, 2010. Dirigido por Gary Winick.

<sup>18</sup> *Sherlock* é uma série de televisão britânica de drama policial criada por Steven Moffat e Mark Gatiss.

Realizar a transposição de uma obra literária não se restringe à utilização do hipotexto em si; consiste no seu emprego como fonte para criação de uma nova história, sob um novo ponto de vista numa nova linguagem e formato. Nesse processo, há diferenças na forma como essa nova história é contada e há também mudança na forma de recepção desse novo texto pelos espectadores, já que são percebidos por quem as lê ou assiste de formas diferentes.

As relações que se estabelecem com os hipotextos são complexas, pois se desenvolvem a partir de novas estratégias que podem engendrar novos diálogos, novas identidades, que não estão necessariamente amarrados a um sentido estabelecido anteriormente.

Na transposição de um texto literário para um produto audiovisual, modificam-se os suportes e os meios empregados para sua construção e, com isso, elabora-se uma nova forma de expressão arquitetada por escolhas do autor, diretor e roteirista, considerando inclusive aspectos sociais da época em que a obra é produzida.

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, 2011, p.32).

Dessa forma, as relações entre os textos literários e os produtos audiovisuais podem ser percebidas entre o diálogo de diferentes linguagens com aspectos semelhantes e contrastantes com a presença de algo comum no que se refere à estrutura da história.

Ainda, segundo Hutcheon (2011, p. 30), uma adaptação poderia ser descrita de três modos: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação e um engajamento intertextual extensivo com a obra de origem. Na história de *A Bela e a Fera* retratada em *Once Upon a Time*, é possível denotar os três modos de forma congruente, pois há uma transposição declarada de uma obra reconhecível pelo público, uma interpretação de apropriação da história e um engajamento com a obra de origem através de elementos do texto original.

Dessa perspectiva, é possível dizer que os criadores da série fizeram suas próprias leituras dos hipotextos e utilizaram estratégias de construção narrativa e de seus elementos, através da linguagem audiovisual para aproximar o novo hipertexto aos textos anteriores. É justamente nessa aproximação que são trabalhados elementos reconhecíveis pelo público, mas com adequações tais como supressões, descolamentos, adições, identidades e acomodação ao novo contexto de produção e recepção.

Hutcheon ressalta, ainda, o pensamento de Stam quando assinala que:

A transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, 'reformatação'. E sempre haverá perdas e ganhos. (STAM *apud* HUTCHEON, 2011, p.40).

Sendo assim, transposição pressupõe mudança, seja pela linguagem, pelo meio ou pela estrutura narrativa. Os processos são diferentes, por exemplo, na descrição de uma situação retratada num texto literário e numa cena, da mesma situação, num produto audiovisual. Portanto, uma transposição não implica correspondência total de significados, pelo contrário, permite a construção de novas formas, novos significados e inferências. A partir disso, cabe ressaltar que a história da *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* não contém todos os elementos da mesma forma que foram retratados nos textos antecedentes, pois trata-se de uma nova proposta, em outra linguagem e com outras intenções.

Um aspecto muito apontado quando se fala em adaptação literária para outros suportes é, justamente, a questão da fidelidade, a expectativa de que a produção trará exatamente o que encontramos no texto original: cenários, tramas, ordem cronológica, identidade dos personagens, entre outros. Entretanto, devem ser consideradas as diferenças entre as linguagens da literatura e dos meios audiovisuais e que a transposição considera aspectos sociais de uma determinada época para que a série tenha um resultado satisfatório perante seu público.

Dentro desse escopo, é necessário compreender algumas características da televisão e das plataformas de *streaming* como meios de difusão das ficções seriadas.

A televisão tornou-se uma referência obrigatória para o processo de formação de nossa identidade cultural; como meio de comunicação, possui uma crescente

capacidade de influenciar os desígnios de uma sociedade e o imaginário das mais diversas classes sociais

Sem dúvida, os produtos midiáticos veiculados pela TV utilizam a força do meio para transmissão das mensagens, que têm como principal característica a grande cobertura, fazendo, assim, com que um número muito maior de espectadores seja impactado. Dessa maneira, a sociedade se serve dos elementos que compõem a cultura de massa veiculada na TV.

Balogh (2002, p. 25) reconhece a TV como o veículo antropofágico por excelência dentro do espectro da cultura. Sendo onipresente no cotidiano da sociedade, a TV gera e deglute programas um após o outro, sem cessar, gerando um caráter específico da ficção.

Como produto típico da comunicação de massa, a televisão traz novidades em relação às formas de elaboração, de produção do ficcional. A ficção na TV se curva a um conjunto de padrões que passa pelos modos de narrar, pela adscrição a formatos e grades horárias marcadas, pela maior adesão a gêneros consagrados e todo um vasto universo de elementos que a existência da TV nas últimas décadas já tornou codificados. (BALOGH, 2002, p.37).

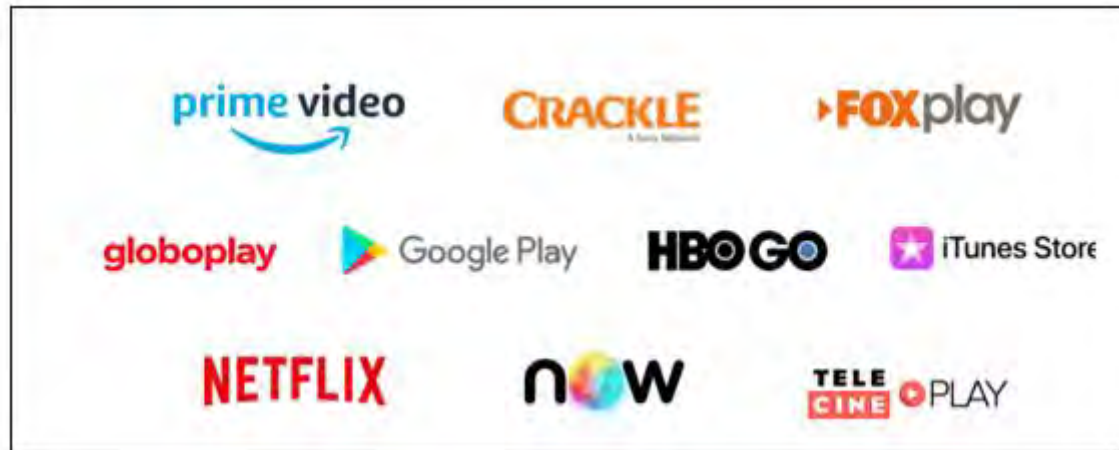
Dessa forma, nos últimos anos notamos um aumento entre os formatos e os gêneros televisivos, que têm demonstrado uma aceleração de hibridismo na programação. Nessa trajetória, ainda segundo Balogh (2002, p. 27), a TV absorve formas de narrar que vêm de épocas remotas e as recicla dentro de uma nova estética de interrupção, do fragmento do ponto de vista temporal e dentro da estética da repetição do ponto de vista discursivo. A produção em série é fruto dessa perspectiva.

Com o advento da tecnologia, o formato que se consagrou como “série de televisão” não está mais restrito às redes de TV, uma vez que crescem os serviços de *video on demand*, que são as plataformas de *streaming*, que além de oferecerem conteúdos produzidos para a TV, geram seus próprios conteúdos. Além disso, as séries ainda podem ser consumidas por meio de *downloads* e DVDs.

Destarte, o cenário atual é de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, especialmente com a criação de novas plataformas *streaming*. No Brasil, a primeira empresa a atuar com *video on demand* foi a Netflix, em 2011. Dados da empresa de 2020 revelam que ela possui mais de 185 milhões de assinantes em todo o mundo. Com isso, as grandes corporações midiáticas no mundo lançaram

plataformas para atuar nesse mercado que se apresenta como muito promissor, como por exemplo: Amazon Prime Vídeo, FoxPlay, GloboPlay, HBOGO, Disney Plus, entre outras (figura 16).

Figura 16 - Plataformas de Streaming



Fonte: Arquivo pessoal

Com essa ampla cobertura, as plataformas de *streaming* também mudaram o comportamento do público perante as produções, pois elas permitem que o espectador assista como quiser; ele não precisa esperar a próxima semana para assistir a outro episódio, pode “maratonar”<sup>19</sup> a série a qualquer momento. O consumo é muito mais rápido.

Dado esse panorama, certamente o comportamento de quem se envolve com esse formato mudou, seja na forma como assistimos a esse produto ou como discutimos sobre ele. Por exemplo, o espectador pode assistir por *streaming* uma atração, enquanto usa o celular, simultaneamente, para comentar o episódio. É o modo chamado “segunda tela”, utilizado por muitos espectadores. A forma de consumo desses produtos midiáticos mudou e o que antes poderia, porventura, ser considerado como alienação, hoje é uma prática cultural.

Uma possível explicação para esses novos hábitos talvez seja o fato de que a imersão no universo de fantasia e ficção tem o poder de nos afastar de nós mesmos. Essa tentativa de subterfúgio da realidade também é característica importante do indivíduo na contemporaneidade. O sociólogo e filósofo Bauman (2001) trouxe a definição 'modernidade líquida' para expressar uma nova época em que as relações

<sup>19</sup>O termo “maratonar” é popularmente usado para designar a forma de assistir a vários episódios de uma série de uma só vez até finalizar todas as temporadas disponíveis.

sociais, econômicas e de produção são frágeis, fugazes e maleáveis como os líquidos. As inúmeras possibilidades oferecidas pelos *videos on demand* corroboram com essa nova visão de mundo.

Com isso, além de acompanhar as séries por meio das plataformas disponíveis, os espectadores também criam novas formas de se relacionarem com os produtos audiovisuais, através de uma dinâmica que vai além do fluxo tradicional, como por exemplo comunidades virtuais que agregam fãs, de diferentes localidades em troca de informações, experiências e outras práticas participativas, fazendo com que o envolvimento seja muito grande.

É neste contexto de intensa transição sociocultural e busca por pertencimento que surgem os mais diferenciados nichos e pluralidades de narrativas que, potencializadas pela tecnologia, propiciam o crescimento das plataformas *on-demand*.

Figura 17 - Diagrama crescimento das séries



Fonte: Pesquisa Paixão em Séries - NBC Universal

Sendo assim, a onipresença da internet permitiu que os fãs adotassem uma inteligência coletiva na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento.

Outras tecnologias digitais, como os videogames, os blogs, sites de RPG e sites de fãs abriram espaços para que espectadores ampliem sua participação nesses ricos mundos ficcionais para além do fluxo unilateral da televisão tradicional. (MITTEL, 2012, p.35).

Logo, os espectadores tornaram-se “prosumers” – produtores de conteúdo, fazendo com a internet seja um ambiente colaborativo, um produto da cultura da convergência. Essa teoria é amplamente discutida por Jenkins (2009) baseando-se



em três pilares básicos: a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva.

Bem vindo à cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de conteúdo e o poder do consumidor interagem de maneira imprevisíveis. (JENKINS, 2009, p.27).

Dentro desse cenário, Jenkins (2009, p. 28) entende a Cultura da Convergência como um fenômeno cultural, onde “cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana”. O autor propõe que se entenda o conceito como forma de dar expressão às novas relações entre conhecimento e poder, que emergem na cultura da convergência, na qual pessoas com diferentes bases de conhecimento debatem e se organizam através da produção participativa.

É importante ressaltar que, para o autor, a convergência refere-se ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos e que ela ocorre dentro dos cérebros dos indivíduos e em suas interações sociais com os outros. Portanto, não se trata apenas de novos suportes tecnológicos, mas da constatação de que a cultura e o conhecimento são coletivos. Para Jenkins (2009, p. 28), “convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando”.

O segundo pilar da cultura da convergência é a cultura participativa em que Jenkins (2009) discute e questiona a passividade dos indivíduos perante os meios dominantes de comunicação. Mediante o advento da tecnologia e a alteração de comportamento, esses papéis mudaram significativamente e os receptores hoje são, cada vez mais, reverberadores das múltiplas vozes da sociedade.

Em vez de falar sobre produtos e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. (JENKINS, 2009, p.28).

Considerando o exposto, podemos afirmar que a convergência ocorre no âmbito social mais restrito antes de se propagar pela internet e devido à multiplicação

de informações sobre qualquer assunto, há um incentivo para que haja troca sobre esses temas, tornando esse “consumo” um processo coletivo. É isso que Jenkins (2009) entende como inteligência coletiva, expressão cunhada pelo ciberteórico francês Pierre Levy (2010), o último pilar da tríade da cultura da convergência.

Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos as nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. (JENKINS, 2009, p.28).

Isto posto, findamos o segundo capítulo deste trabalho, que teve como objetivo apresentar discussões a respeito do formato ficção seriada, estrutura narrativa e relações entre as linguagens literária e audiovisual.



## CAPÍTULO

---

### 3. MITOS, CONTOS MARAVILHOSOS E FANTASY

### 3.1 MITOS E LITERATURA NA TRANSPOSIÇÃO DE A BELA E A FERA EM *ONCE UPON A TIME*

O vocábulo mito, do grego *mythos*, refere-se às narrativas heroicas, de significação simbólica que contribuem para a compreensão do mundo. Eliade (1987), quando discorre sobre a definição de mito, afirma que

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1987, p.9).

Segundo o autor, nas sociedades arcaicas: "o mito representa uma história verdadeira possuindo um caráter sagrado, exemplar e significativo" (ELIADE, 1987, p. 7). Nessas sociedades, a narrativa mítica desempenha uma função dentro da estrutura social, afastando-se do sentido de simples efabulação encantatória. Os mitos tratam de situações do mundo real, que aconteceram por obra do divino ou sobrenatural, descrevendo os ímpetus do sagrado no mundo e servindo de "modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas (ELIADE, 1987, p.12). É justamente o caráter sagrado e verdadeiro dos mitos, na sociedade arcaica, que o distingue das "histórias falsas" ou profanas. Os mitos descrevem acontecimentos que determinaram a condição do homem no mundo e a constituíram em sua essência.

Ao tratar do caráter constitutivo do mito, Eliade (1987, p.14) traça uma relação entre mito e história. Da mesma forma que o homem moderno é constituído pela história, o homem primitivo é constituído pelos eventos que os mitos relatam. A

diferença é que a narrativa mítica se pauta na intemporalidade, enquanto na modernidade a história é vivida e contada de forma temporal.

Toda narrativa mítica está relacionada a um tempo em que a cultura estava centrada na oralidade, em que havia uma tessitura muito poderosa que unia os homens: o hábito de ouvir e contar e histórias. São histórias criadas de acordo com o que acontecia ao redor dos narradores ou histórias que haviam sido contadas por seus antepassados, baseadas em seus conhecimentos sobre a vida naquele tempo. A narração de histórias, de forma oral, é uma das responsáveis pela permanência milenar dos mitos e sua força simbólica.

As civilizações se baseiam em mitos... O campo simbólico se baseia nas experiências das pessoas de uma dada comunidade num dado espaço e tempo. Os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que suas metáforas se mantenham vivas por uma constante recriação através das artes, a via simplesmente os abandona” (Joseph Campbell, New York 1986, *apud* MENDES, 2000, p.19).

Antes do advento da escrita, a tradição oral foi a primeira forma de as sociedades primitivas consolidarem conhecimentos e transmiti-los às próximas gerações.

Podemos afirmar, então, que a mitologia foi a maneira que o homem primitivo utilizou para explicar o que não entendia no seu entorno, e assim, existe um conjunto de mitologias em grande parte das sociedades estabelecidas no mundo. A literatura, em geral, sempre explorou o arquétipo ou imagem primordial da humanidade, tipicamente mitológicos, como pano de fundo ou tema principal de sua narrativa.

O teórico Goody (2009, p.12), ao abordar os “gêneros orais” ou “formas orais” padronizadas, esclarece o papel que a tradição oral desenvolveu tanto em relação aos mitos quanto à literatura. O autor enumera os principais tipos utilizados nos tempos arcaicos:

Além da epopeia, os principais gêneros orais incluem o conto popular; a canção compreendendo as elegias, as canções laudatórias e as de trabalho; o drama popular; o mito; e a lenda e a recitação históricas que estavam intimamente relacionadas. [...] Embora esses gêneros nem sempre recebam necessariamente designações separadas nas linguagens locais, na prática acadêmica eles são distinguidos em virtude das diferenças em sua forma, em seu conteúdo e em sua função, diferenças que são em parte associadas às diferenças de seu público. (GOODY, 2009, p.48).

Sendo assim, podemos compreender que as primeiras manifestações literárias usaram o contexto das histórias míticas, conforme descrito pelo autor nos gêneros orais: a “epopeia”, pertencente ao gênero literário da poesia e o “conto popular” como gênero literário narrativo; portanto, o mito e a literatura são oriundos de uma tradição oral.

Por conseguinte, temos um diálogo entre a literatura e o mito, pois autores literários sempre se utilizaram das mitologias para criação e/ou recriação de suas narrativas, a fim de enriquecer o imaginário de suas histórias. Todavia, enquanto o mito retrata uma realidade que se constitui quase como uma espécie de religião do homem primitivo, a literatura faz uso de intenções ficcionais, não tendo tanto compromisso com a realidade. Dessa forma, tanto a mitologia quanto a literatura usam representações simbólicas de fatos verídicos ou imaginários da sociedade humana para contar suas histórias.

Na transposição do mito ao conto popular, essencialmente, o que mudará é a função exercida pelos personagens, que passam da escala dos deuses para a realeza e, sendo assim, o papel central das narrativas, o qual pertencia aos deuses, passa a ser dos reis, princesas e príncipes, que em geral irão se contrapor aos camponeses.

O conto popular está ligado a um indivíduo, à realização dos seus sonhos, é subjetivo e por isto os seus heróis são homens e não divindades ou santos; eles não vão além do uso da magia. (MIELIETINSKI, 1987, p.9).

Segundo Mielintiski (1987, p.32), temos também uma inversão nas formas narrativas: “se no conto popular o herói humano atua no mundo maravilhoso, no mito ocorre o contrário; o herói é divino, porém atua em um mundo real.”

No entanto, podemos encontrar grandes semelhanças entre o mito e o conto maravilhoso, ou conto de fadas. Os elementos mágicos, as viagens dos heróis e a relação entre tempo e espaço, entre outras, estabelecem uma conexão entre essas formas narrativas. A fundamentação da transformação do mito em conto está na oposição que no mito é determinada por um caráter cósmico, enquanto que no conto tem-se uma dominância do código social.

Para Campbell (2007), o herói dos contos está mais preocupado com questões pessoais, enquanto o herói do mito se preocupa com a sociedade como um todo.

Assim, o conto de fadas se situa em um âmbito mais doméstico, ao passo que o mito é universal.

Conforme abordamos no primeiro capítulo desta tese, o conto *A Bela e Fera*, escrito originalmente em 1740, tem como possível inspiração e antecedente literário o mito *Eros e Psiquê* e as hipóteses que levam a crer que esse mito foi fonte de inspiração para Madame Villeneuve, e adaptado, em 1756, por Madame de Beaumont, estão alicerçadas na similaridade dos elementos dispostos nos textos.

Dessa forma, se partirmos do pressuposto apresentado de que o mito *Eros e Psiquê* é o primeiro hipotexto para todas as versões, dos contos até a série de ficção seriada *Once Upon a Time*, encontraremos na série também vários elementos míticos, já que todos os hipotextos e hipertextos se entrelaçam.

Além dos aspectos míticos anteriormente tratados no primeiro capítulo, como o noivo animalesco e a Bela como heroína, apresentaremos outros aspectos que corroboram com a mitologia presente na história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time*.

Tolkien (2010), de maneira singular, interliga e relaciona as narrativas de contos de fadas aos mitos, apontando elementos comuns, como a subcriação de mundos:

Houve uma época em que era opinião dominante que todos esses elementos derivavam de 'mitos da natureza'. Os Olímpicos eram personificações do sol, da aurora, da noite e assim por diante, e todas as histórias contadas sobre eles eram originalmente mitos (alegorias seria uma palavra melhor) das grandes mudanças elementais e processos da natureza. O épico, a lenda heroica, a saga então localizavam essas histórias em lugares reais e as humanizavam atribuindo-as a heróis ancestrais, mais poderosos que homens e, no entanto, já homens. E finalmente essas lendas se reduziram, transformando-se em contos populares, Märchene, contos de fadas – histórias infantis (TOLKIEN, 2010, p.19).

Sendo assim, estar nos planos de representação é uma das características importantes do conto, deixando claro que a fantasia pode admitir a presença de figuras e elementos mitológicos, pois ambos possuem também características convergentes.

O personagem Rumpelstilskin, que também atua como a Fera em *Once Upon a Time*, é originalmente de um conto alemão, *O Anão Saltador*, e ficou popularmente conhecida na versão dos Irmãos Grimm, em 1812. Nessa obra, o antagonista é

descrito como um duende. Cabe ressaltar que o duende é um ser mitológico europeu e sua figura aparece e faz parte das mais diversas culturas desse continente.

Apesar de na série o personagem não se apresentar como um duende, ele mantém diversas características inerentes, físicas e psíquicas, semelhantes a essa figura na mitologia como: guardião do ouro; aparições repentinas; troca de favores com a famosa frase: “Toda magia tem seu preço”. Muitas vezes, os duendes são descritos como criaturas maléficas, que espreitam pelos cantos, somem com objetos e utilizam da magia e do deboche em suas aparições. Podemos encontrar todas essas características no personagem Rumplestilskin na série *Once Upon a Time*, conforme descreve Valenzuela (2016), ao concluir sobre o personagem na série:

Rumplestilskin, um *trickster* que tece suas ações ponto a ponto, alinhavando-as caprichosamente entre o bem e o mal, fazendo acordos em troca de benefícios mútuos, auxiliando e burlando-se perigosamente de todas as partes, sejam boas ou más, tirando proveito das “almas desesperadas”. Em termos de ação, trata-se de um personagem imprevisível, angustiado, apaixonado, mágico, cruel e divertido, composto por uma simultaneidade de atributos, que o tornam um paradoxo... Rumple manipula e é manipulado pelo sentimento humano que ele não pode evitar: o amor, amor ao filho, à esposa, a Bela. (VALENZUELA, 2016, p.209).

O primeiro episódio da série revela que ele é considerado um dos seres mais perigosos do reino. Alguns episódios depois mostram que ele já foi um covarde que saiu correndo da batalha, mas ganhou seus poderes capturando o punhal de uma entidade chamada Senhor das Trevas, matando-a depois com esse mesmo punhal e se tornando o novo Senhor das Trevas.

Existe ainda a relação de poder que ele exerce tendo a magia como a grande força propulsora desse poder. Assim como no conto dos Irmãos Grimm, Rumplestilskin é norteador por jogos de poder e interesse.

Ainda que na série ele não seja um “noivo animalesco” tradicional, a narrativa se pauta nas mesmas características de horror da Fera, transcritas no conto original de Madame Villeneuve, que por sua vez tiveram inspiração em Eros, corroborando com a hipertextualidade presente no texto midiático.

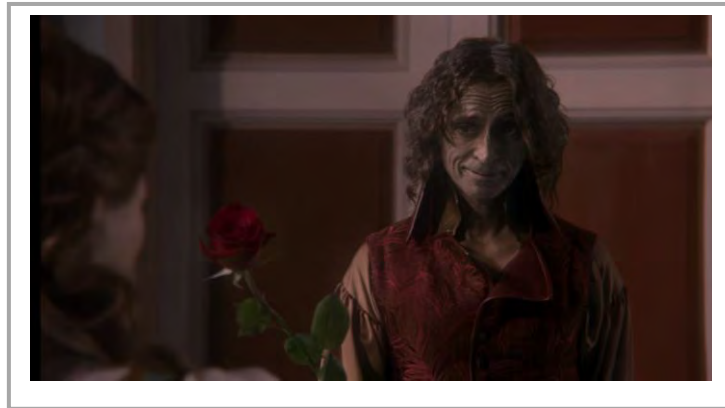
Outro prisma da mitologia importante de ser analisado é a rosa, que se transformou em um símbolo do conto *A Bela e a Fera*. Segundo a mitologia grega, as primeiras rosas vermelhas brotaram do sangue de Adônis, o amado de Afrodite,



tornando-se assim (a rosa) o símbolo do renascimento e do amor. No Dicionário de Símbolos, Chevalier e Gheerbrant (2003, p.893) afirmam: “por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico”.

Na análise do conto original, a rosa é um elemento fundamental, pois, ao ser roubada, contribui para o desenrolar da trama, sendo marcador importante para o antagonista da história.

Figura 18 - Rumpelstiltskin entrega rosa para Bela



Fonte: Reprodução Disney Plus

Na série *Once Upon a Time*, a rosa assume uma outra posição na narrativa. No episódio em que o noivo de Bela, Gastão, tenta resgatá-la do castelo de Rumpelstiltskin, a Fera o transforma numa rosa e a entrega para Bela (figura 18). Nesse momento, a rosa tem o significado de um renascimento místico de Bela. Ela havia se entregado à morte quando concordou em seguir com Rumpelstiltskin (Fera), mas, ao receber a rosa, que na verdade é seu noivo transformado por um feitiço, encontra novas possibilidades.

Conforme breve exposição no primeiro capítulo desta tese, quando abordamos a personagem Bela, podemos encontrar uma narrativa cuja figura perpassa pelos passos principais na construção de uma jornada para tornar-se uma heroína na série *Once Upon a Time*, preservando as características pautadas nas referências do conto original. É importante destacar que Bela é personagem constante da série durante seis temporadas, portanto a análise sintetizada considera o percurso dela de uma maneira generalizada.

Todo herói possui ainda características que qualquer sociedade almeja, o ideal. No caso de Bela, além da personalidade, ela é uma mulher muito linda, forte e altruísta, sendo essas características enfatizadas durante, praticamente, toda a narrativa.

O que traz à tona o que o herói tem de melhor são as sombras, que desencadeiam a atitude para que o personagem assuma a posição de herói. No caso da adaptação do conto para a série *Once Upon a Time*, Rumpelstilskin (Fera) seria a sombra que faz com que Bela inicie sua jornada. Apresentado inicialmente como antagonista da história, com o passar dos episódios, podemos enxergar uma humanização do personagem, e os dois avançam numa espécie de espelhamento de suas atitudes que refletem nas ações de cada um.

Dessa forma, buscando representar uma síntese da comparação da jornada de Bela nas versões do conto *A Bela e a Fera* e em *Once Upon a Time*, procuraremos nos debruçar no seguinte percurso: os doze passos definidos por Vogler (2006), para que ela se torne uma heroína.

Tabela 3 - Jornada de Bela

Jornada de Bela			
Número	Passo	Contos literários A Bela e a Fera	Once Upon a Time
1	Mundo Comum	Bela é uma menina comum, apresentada em seu dia a dia, permeada de hábitos cotidianos.	Bela é uma princesa, que vive em um reino com seu pai. É noiva do jovem Gastão.
2	Chamado à aventura	A Fera faz exigência de ter Bela em troca da vida de seu pai.	Rumpelstilskin/Fera faz exigência de ter Bela em troca de salvar o reino do ataque dos ogros.
3	Recusa ao chamado	Bela não hesita em aceitar o chamado, o que a torna mais heroína.	Bela não hesita em aceitar o chamado, o que a torna mais heroína.
4	Encontro com o mentor	Representa o vínculo inicial entre Bela e a Fera, em que ela sonha com o Deus do Amor.	Representa o vínculo inicial entre Bela e Rumpelstilskin, em que ela acredita que apesar de sua aparência de Fera, existe um homem.
5	Limiar	Bela aceita seu destino e resolve lidar com os desafios de viver eternamente com a Fera, já que não é possível retroceder.	Bela aceita se seu destino e resolve lidar com os desafios de viver eternamente com Rumpelstilskin, mas manipulada pela Rainha Má, acredita que se lhe der um beijo ele voltará a ser um homem comum.

6	Testes, aliados e inimigos	Fase da aventura em que Bela percebe que a Fera está em perigo.	Fase da aventura em que, durante vários episódios, Bela tenta proteger Rumpelstiskin/Mr. Gold.
7	Aproximação da Caverna	O momento em que Bela vive o conflito interior entre voltar ou não para o castelo.	O momento em que Bela vive o conflito interior entre permanecer ou não ao lado de seu amado.
8	Provação máxima	Quando ela percebe que está apaixonada pela Fera e teme por sua vida.	Quando ela, apaixonada por Mr. Gold/Rumpelstiskin, teme por ele não conseguir se transformar em uma boa pessoa
9	Recompensa	A Fera se torna um lindo príncipe.	Rumpelstiskin /Mr. Gold e Bela vivem anos felizes ao lado de seu filho.
10	Estrada de volta	Bela percebe que seu caminho está completo	Bela percebe que seu caminho está completo
11	Ressurreição	Com a transformação, uma nova vida se inicia com a Fera	Pelo amor de Bela, Rumpelstiskin/Mr. Gold consegue ter atos de bondade, apesar de sua essência maligna
12	Retorno com Elixir	Reconhecimento de Bela e a inclusão da história nos anais do império para que fossem sempre lembrados.	Reconhecimento de Bela e a promessa do encontro das almas deles.

Fonte: Arquivo Pessoal

Sendo assim, podemos identificar diversas confluências entre a mitologia, a literatura e a transposição para uma série de ficção de fantasia como *Once Upon a Time*. Ao entender o gênero fantasia, tendo como precedentes as narrativas mitológicas, passando pelos contos maravilhosos e contos de fada, primeiro em uma fase oral e, a seguir, com o início de seu registro escrito, desembocamos na atual ficção de fantasia que traz à tona nomes como, por exemplo, Jackson (1998), Armitt (2005), Mendlesohn e James (2012) e Tolkien (2010), que serão reverberados com maior reflexão nos tópicos a seguir.

### **3.2 RELAÇÕES ENTRE FANTÁSTICO, MARAVILHOSO E FANTASY – UM BREVE PERCURSO TEÓRICO**

Entre os estudos comparativos entre o maravilhoso, o fantástico e a ficção científica, deparamo-nos com o conceito de *Fantasy*, que assim como os contos de

fadas, desenvolve-se no âmbito do maravilhoso, contudo, devido à sua complexidade e ao fato da tessitura narrativa ser mais longa, costuma se manifestar em obras maiores, como é o caso da série *Once Upon a Time*, que possui sete temporadas.

Utilizaremos, neste trabalho, o termo *Fantasy*, como sinônimo de gênero de fantasia, aplicado à literatura e aos produtos midiáticos. Não temos a pretensão de definirmos o termo, já que podemos encontrar na literatura diferentes e contrastantes definições.

Consideraremos o *Fantasy* como um subgênero do maravilhoso, que, por sua vez, foi exaustivamente analisado pelos formalistas russos, especialmente Propp, que criou uma tipologia para estruturar esse tipo de narrativa em sua obra *A Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006). Para o autor, a estrutura dos contos que regem sua construção é o que vai possibilitar seu estudo. Propp (2006, p.25) afirma que “o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens”. Com base nos seus escritos, os contos maravilhosos refletem um esquema estrutural que demonstra o parentesco entre eles, que pode ser sintetizado da seguinte forma:

Começam por um dano ou prejuízo causado a alguém (rapto, exílio), ou então pelo desejo de se possuir algo (o czar manda seu fobuscar o pássaro do fogo), e cujo desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário, o retorno e a perseguição. (PROPP, 2006, p.4).

Um aspecto de suma importância a ser abordado e que foi analisado por Propp (2006) diz respeito à imprecisão do tempo em que se passa a história. Tanto nas duas versões do conto literário como no início da série que compõem o *corpus* deste trabalho, a história tem início com o clássico “Era uma vez...”, o que corrobora com a criação de um certo mistério que fomenta a fantasia.

Ao analisar os traços estruturais dos contos maravilhosos, Propp (2006) identificou o que chamou de personagem-função, ou seja, todo personagem de um conto maravilhoso é composto por um feixe de funções que determinam suas ações ao longo da trama. O autor enumerou trinta e uma funções que podem ser encontradas nos contos clássicos. Dessa forma, analisaremos, de forma breve, o conto original, nas versões de Villeneuve e Beaumont, e a releitura da história na série

*Once Upon a Time*, tendo como ponto de partida as principais funções descritas por Propp (2006) encontradas a fim de estabelecer uma comparação entre as versões literárias e sincrética.

Vale salientar que não temos a pretensão de analisar todas as trinta e uma funções propostas no teorema de Propp, até porque, o próprio autor afirma que nem todos os contos terão todas as funções. Propp (2006, p. 17) diz que: “a sequência das funções é sempre idêntica”; contudo o teórico reconhece que as regras dizem respeito somente ao folclore: “os contos criados artificialmente não se submetem a elas”. Sendo assim, selecionamos as funções de maior importância para a compreensão da estrutura narrativa nas duas variantes aqui estudadas: literária, pelo conto, e audiovisual, pela ficção seriada.

### **Afastamento**

Segundo Propp a “função de afastamento pode ser de uma pessoa da geração mais velha e as formas habituais de afastamento são: para o trabalho, para a mata, para dedicar-se ao comércio, para a guerra, ou a negócios” (PROPP, 2006, p. 19).

Nas versões de Madame Villeneuve e Madame Beaumont, o afastamento se dá pelo pai de Bela partindo em busca de mercadorias valiosas de sua propriedade. Na narrativa de *Once Upon a Time* não identificamos essa função.

### **Proibição**

Nas palavras do autor, “Impõe-se ao Herói uma Proibição” (PROPP, 2006, p. 19). No caso do conto, a Fera permite que o comerciante, pai de Bela, continue vivo desde que entregue uma de suas filhas para morrer em seu lugar, e caso nenhuma delas concordasse, ele deveria voltar sozinho para entregar sua vida. Quando Bela se entrega à Fera fica proibida de retornar à vida que tinha.

Em *Once Upon a Time*, na primeira aparição de Bela, no episódio *Skin Deep*<sup>20</sup>, Rumpelstiltskin afirma que somente ajudará Sr. Maurice, pai de Bela, na guerra contra os ogros se Bela for embora com ele e nunca mais retornar, ou seja, ela está proibida de voltar ao seu reino.

---

<sup>20</sup> *Skin Deep* – 1ª temporada – 12º episódio.

### **Informação**

Nesta função, o “antagonista recebe informações sobre a sua vítima” (PROPP, 2006, p. 20). Assim, as informações a respeito de Bela nos contos literários ocorrem nas conversas entre ela e a Fera, especialmente quando a Fera pergunta se ela viera ao castelo por vontade própria.

Em *Once Upon a Time*, ainda no episódio *Skin Deep*, Rumpelstilskin também indaga Bela sobre a escolha de acompanhá-lo em troca de salvar sua aldeia.

### **Dano**

Na tipologia proposta por Propp, esta é a oitava função e de acordo com o autor é extremamente importante, porque é ela na realidade que dá movimento ao conto maravilhoso. “Todas as funções anteriores ao dano são um preparativo para esta função. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como parte preparatória do conto maravilhoso, enquanto o nó da intriga está ligado ao dano”. (PROPP, 2006, p. 21).

No conto, a Fera causa um dano a Bela quando a obriga a ficar no castelo, jantar todas as noites com ele e responder-lhe se aceitava ser sua mulher.

Na narrativa de *Once Upon a Time*, por se tratar de uma série de ficção seriada em que os personagens Bela e Rumpelstilskin se entrelaçam com diversos outros personagens em dois tempos e espaços distintos, a Floresta Encantada e o “Mundo Real”, temos mais de um dano. Podemos citar o dano comum aos contos literários, que é a exigência de ela permanecer no castelo na Floresta Encantada e no arco narrativo que se passa em *Storybrooke* – o dano é o fato de ela ter sido aprisionada por 28 anos pela Rainha Má, justamente para escondê-la de Mr. Gold (Rumpelstilskin na Floresta Encantada).

### **Início da reação**

Esta função está relacionada ao dano causado. Tanto nas versões literárias do conto como na Narrativa de *Once Upon a Time*, o fato de Bela aceitar viver com a Fera/Rumpelstilskin denota uma carência do herói em busca de novos desafios.

### **Função do doador**

O herói é submetido a uma prova que o prepara para receber um auxílio mágico. Esse auxílio mágico pode ser um objeto, uma habilidade ou um ajudante, por exemplo. Nos contos literários, quando a Fera permite que Bela retorne para visitar sua família, ela a submete a uma prova, que seria o retorno ao castelo e lhe entrega um anel mágico, que a fará retornar quando ela o colocar sobre a mesa.

Em *Once Upon a Time*, são apresentados diversos elementos mágicos, durante as provas enfrentadas por Bela, como por exemplo a rosa num vidro, parafraseando a versão Disney, em que ao cair a última pétala, Mr. Gold não mais acordará.

### **Reação do Herói**

“O herói reage diante das ações do futuro doador” (PROPP, 2006, p. 26). Nas versões literárias, essa função ocorre quando Bela retorna à casa de seu pai e resolve ultrapassar os oito dias que havia combinado com a Fera na tentativa de se mostrar dona de suas escolhas.

Em *Once Upon a Time*, no episódio *The Savior*<sup>21</sup>, Bela deixa Rumplestiltskin após ele tê-la magoado por tantas vezes.

### **A Marca**

Esta função denota que o herói é marcado por um sinal ou distintivo. Bela, tanto nas versões do conto quanto na caracterização em *Once Upon a Time*, tem uma marca referente às suas qualidades. Ela é descrita como uma pessoa boa, meiga, virtuosa, modesta, esforçada, altruísta e generosa ao ponto de se sacrificar por sua família, sem falar de sua indiscutível beleza, ressaltada desde o primeiro momento da história. Esse é o sinal distintivo dessa heroína.

### **Realização**

Nas versões literárias do conto, a realização da tarefa se dá quando Bela consegue encontrar a Fera e demonstrar o seu amor genuíno, conseguindo desfazer o feitiço, o que possibilita que a Fera se transforme em um belo príncipe novamente.

---

<sup>21</sup> *The Savior* – 6ª temporada – 1º episódio.

Em *Once Upon a Time*, a realização somente ocorre no episódio *Beauty*<sup>22</sup>, em que o casal Bela e Mr. Gold/ Rumpelstilskin é retratado como marido e esposa, com um filho e no qual ela percebe que, apesar de sua essência maligna, ele conseguiu ser um bom homem.

### **Casamento**

Normalmente essa função aparece no final da narrativa, tanto que Propp (2006) a classificou como a trigésima primeira, última de suas funções. É o desfecho da história. Nas versões literárias do conto, Bela se casa e ao mesmo tempo se torna uma rainha.

Em *Once Upon a Time*, o casamento de Bela e Mr. Gold se dá na quarta temporada, no episódio *A Tale of Two Sisters*. Não obstante, o desfecho da história ocorrerá somente na sétima temporada, com a morte de Bela e a promessa de que o casal se encontrará em outro mundo.

Dessa forma, entendemos que para os contos de fadas e até mesmo para um produto midiático como *Once Upon a Time*, a solução proposta por Propp (2006) se enquadra para análise. Entretanto, como dissemos anteriormente, trataremos a série, *corpus* deste trabalho, como *Fantasy*, um subgênero do maravilhoso, o que nos leva à necessidade de apresentar outras abordagens teóricas sobre o tema.

### **3.3 FANTASY COMO GÊNERO**

O maravilhoso produz o encantamento onde tudo pode acontecer sem provocar estranhamento, porque está dentro de uma lógica da própria narrativa. É muito comum, no contexto das histórias maravilhosas, uma abóbora se transformar em carruagem, existir um punhal de poderes ou um espelho mágico, as pessoas se transportarem para outros mundos, além de outras magias que são apresentadas como parte de um mundo natural, mesmo que saibamos que não são.

Dessa forma, o maravilhoso se constitui como um gênero narrativo, que segundo Todorov (1992, p.48) está ligado ao fantástico e ao estranho:

---

<sup>22</sup> *Beauty* – 7ª temporada – 4º episódio.



O fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo. (TODOROV, 1992, p.48).

O maravilhoso se faz presente quando utiliza o resgate dos contos de fadas e seus personagens e na utilização de elementos sobrenaturais e encantos e, claro, por sua estrutura e invariantes típicas do gênero. Coelho (1993), ao abordar as diferenças estruturais entre maravilhoso e contos de fadas, afirma:

Tradicionalmente essas narrativas maravilhosas chegam até nós, indiferentemente designadas por dois “rótulos”: conto maravilhoso e conto de fadas. Embora ambos sejam contos de encantamento, diferem, entre si, quanto à natureza dos acontecimentos ou aventuras que narram. A forma “conto maravilhoso” corresponde ao tipo de narrativas orientais, difundidas pelos árabes, e cujo completo modelo é a coletânea *As mil e uma noites*. O núcleo das aventuras é sempre de natureza material/social/sensorial (a busca de riquezas; a satisfação do corpo; a conquista do poder, etc.) [...] Quanto ao conto de fadas, é de natureza espiritual / ética / existencial. Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao Mistério além da vida e visavam à realização interior do ser humano (COELHO, 1993, p.154-155).

O conto literário *A Bela e a Fera* pertence ao gênero Contos de Fadas. A história está pautada em acontecimentos sobrenaturais e a narrativa apresenta elementos mágicos, oriundos de um mundo de fantasia e sonho, representando fatores que podem ser encontrados na realidade, visando à aproximação do leitor aos conceitos éticos existenciais.

Para Coelho (1993, p.13), os contos de fadas se caracterizam pelo desenvolvimento da narrativa dentro da chamada “magia feérica” – aquela que inclui reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, tendo como eixo principal o existencialismo.

Já a releitura da história em *Once Upon a Time* é caracterizada como *fantasy* pelas características inerentes a esse subgênero do maravilhoso. Porém, os dois textos são narrativas de encantamento. Vejamos a seguir alguns aspectos pertinentes para o *fantasy*.

O termo *fantasy*, em inglês, é utilizado para um produto literário e faremos aqui a aplicabilidade para um produto midiático sincrético, esclarecendo que ao

empregarmos o termo, neste trabalho, estamos nos referindo ao gênero, e não à imaginação.

Historicamente, podemos encontrar obras de fantasia escritas nos tempos arcaicos; no entanto, é a partir dos anos 1960 que um segmento crescente do gênero fantasia assume a forma de filmes, programas de televisão, videogames, música, arte e séries como o *corpus* deste trabalho.

Arantes (2016) faz um percurso histórico bem significativo e aponta que o termo “*fantasy*” passou a ser utilizado no século XX, quando se alicerçou como um gênero distinto. A autora afirma que esse gênero existe há séculos e, quando se debruça nas diferenças entre o fantástico e o *fantasy*, ressalta que:

Enquanto no fantástico temos a hesitação diante do sobrenatural, no *fantasy* o sobrenatural não apenas é aceito, como também é atuante na trama... Sendo assim, podemos soltar nossas amarras e nos libertar do fantástico de Todorov e ir além, como é próprio do gênero *fantasy*. (ARANTES, 2016, p.82).

As linhas tênues entre o fantástico e o maravilhoso serviram como embasamento para autores como Armit (2005), Jackson (1998) e Mendleshon e James (2012), que se arriscaram a estudar a teoria do fantástico, amplamente investigada por Todorov (1992), e introduzir novas perspectivas teóricas, mais abrangentes, em diálogo entre os gêneros, chegando ao conceito do *fantasy*.

É a partir da obra de Jackson (1998), *Fantasy: The Literature of Subversion*, que temos um marco inicial nas discussões acerca das diferenças dos gêneros fantástico e *fantasy*. Devemos ressaltar que em algum momento histórico, os termos foram tomados como sinônimos, já que segundo Arantes:

Diferenciá-los parecia improvável, parecia que o fantástico abrangeria grande parte das narrativas nas quais se instaurasse um evento insólito, sobrenatural, sendo apenas diferente nos dois gêneros que lhe fazem fronteira: o estranho e o maravilhoso. (Arantes, 2016, p. 83).

A obra de Jackson (1998) nos apresenta não só uma expansão dos escritos de Todorov, mas uma visão conceitual para um novo gênero, encoberta pelo termo fantástico. A autora percebe uma certa limitação que o estudo sobre a literatura fantástica baseada na ideia de gênero pode provocar, e propõe uma nova abordagem do modo literário fantástico, entendido especificamente por meio da noção de fantasia.

Neste escopo, Jackson (1998, p.6) relaciona o fantástico ao maravilhoso, desaprova interpretações vagas da fantasia e busca defini-la como um novo gênero narrativo: “a ficção de fantasia é a literatura da subversão, é aquela que recombina e inverte o real sem escapar dele”.

Armitt, em sua obra *Fantasy Fiction, an Introduction* (2005), debruça-se para introduzir o leitor às características do gênero fantasia e o coloca como aquele que vai além do horizonte, o que ela chama de “ir além”: ir além do Mundo Primário, ir além da imaginação. A autora ainda ressalta que uma das características essenciais do gênero *fantasy* é o sobrenatural aceito como tal e atuante na trama, além da existência de novos mundos, que coexistem com o Mundo Primário.

Dessa forma, entendemos que a característica apontada por Armitt (2005), o ir além do horizonte, é fundamental para este trabalho, já que é comum às obras de *fantasy* e comum à série que estudamos, especialmente se relacionarmos, como faz Armitt, o além do horizonte com mundos secundários, conceito trabalhado por Tolkien, em sua obra *Sobre Histórias de Fadas* (2010), autor que abordaremos um pouco mais à frente.

Armitt (2005), em sua obra, assim como Jackson (1998), também se dedica à diferenciação entre o *fantasy* e o fantástico, demonstrando que apesar das similaridades e possíveis confusões conceituais, por serem obras insólitas, algumas diferenças são perceptuais, como afirma:

First, where genre fantasy deals with enclosed worlds, the literary fantastic deals with disruptive impulses. Second, where genre fantasy implies complicity on the part of the readers, the literary fantastic actively seeks out reader hesitancy as a means of building in competing readings of the text, typically revolving around two choices, the psychological or the supernatural. (ARMITT, 2005, pp.7-8).<sup>23</sup>

Outros autores a explorarem o gênero *fantasy* foram Mendlesohn e James, que em sua obra *A Short Story of Fantasy* (2012) nos apresentam elementos de maior especificidade no gênero, determinando quatro tipos de fantasia: umbral

---

<sup>23</sup> Em primeiro lugar, enquanto o gênero fantasia lida com mundos fechados, o fantástico literário lida com impulsos ruptores. Em segundo lugar, enquanto o gênero fantasia implica cumplicidade da parte dos leitores, o fantástico literário procura ativamente a hesitação do leitor como forma de construir leituras competitivas do texto, que tipicamente se dão ao redor de duas escolhas, a psicológica e a sobrenatural. (Tradução nossa).

(*portal-request*), imersiva, intrusiva e liminal que abordaremos, brevemente, no parágrafo a seguir.

O primeiro tipo é o que eles chamam de umbral (*portal-request*), quando se adentra o mundo da fantasia por um portal, partindo-se do conhecido para o desconhecido. Nesse caso, o leitor depende do protagonista para conhecer esse novo mundo. O segundo tipo é a ficção de fantasia imersiva, na qual o mundo da fantasia não é explicado, ele existe como o mundo primário dos personagens. O terceiro tipo classificado por Mendlesohn e James (2012) é a ficção de fantasia intrusiva, quando a narrativa se desenvolve no mundo primário ou natural e há uma inclusão do elemento sobrenatural. E o último tipo de ficção de fantasia é o limiar ou limial, que se assemelha muito ao fantástico descrito por Todorov (1992) e, por isso, segundo os autores, é o tipo mais raro de fantasia, em que pode haver uma hesitação do sobrenatural por parte dos personagens e do leitor.

Os autores ainda abordam outras possibilidades dentro de suas análises, como possíveis encadeamentos dessa classificação primária, que não iremos aprofundar, visto que os elementos apresentados nos quatro tipos de *fantasy* já nos dão subsídios para compreendermos que a série *Once Upon a Time* pode ser, majoritariamente, classificada nos dois primeiros: o *portal-request* e a imersiva. Tal afirmação se baseia nos arcos narrativos da série, em que temos o portal em diversos episódios e temporadas, que faz a ligação entre os dois mundos, e na Floresta Encantada como o mundo secundário dos personagens sendo a imersão. Contudo, pela complexidade da tessitura narrativa da série, em alguns momentos, podemos encontrar características do tipo intrusiva, pois para a heróina da série, Emma, temos a inclusão do sobrenatural em seu mundo primário, o nosso mundo.

Como um subgênero relativamente moderno, pelo menos do ponto de vista conceitual, o *fantasy* coloca elementos sobrenaturais, contos de fadas e mágicos em primeiro plano. Suas narrativas usam como pano de fundo os mitos e contos populares. Na maioria das vezes, a fabulação é transferida para um mundo fictício muito diferente da realidade no mundo real. O ficcional passa a ser considerado real dentro do contexto imaginário.

Normalmente, as obras do gênero *fantasy* se fundamentam em elementos da literatura de aventura: viagens a um mundo secundário, batalhas, briga de espadas,

monstros, seres do mal, entre outros. O arco narrativo das histórias é pujante e faz com que receptor se envolva na história.

Fundamental esclarecer que o gênero *fantasy* é extremamente complexo. Podemos encontrar inúmeras leituras diferentes que passam a impressão de que todas as obras que não apresentam verossimilhança com o mundo real podem ser classificadas como *fantasy*, desde narrativas feéricas à ficção científica. O teórico que mais se debruçou sobre o gênero e que está faltando nesse breve arcabouço teórico é Tolkien, considerado um arauto do gênero na atualidade.

Segundo Tolkien (2010, p. 45-46), o conceito de fantasia está alicerçado em duas bases: a da “imaginação”, compreendida como o poder mental e criação de imagens e a da “arte subcriativa”, considerada como a realização da expressão que confere à criação uma “consistência interna da realidade”. Dessa forma, a fantasia surge para abarcar tanto a noção da arte, enquanto criação, quanto ao encantamento que deriva da imaginação, ou seja, ela considera a imaginação e liberta da verossimilhança em relação ao Mundo Primário.

Alguns elementos são imprescindíveis para a caracterização do gênero *fantasy*. Ao longo da história, ocorrem eventos que não ocorreriam no universo do mundo real, dessa forma, a magia é um fator indispensável e o sobrenatural é aceito; há um outro mundo criado além do mundo em que vivemos, sendo acessado, na maioria dos casos, por um portal; o(s) herói(s) seguem suas jornadas em busca de seus objetivos e, finalmente, conta-se uma história pelo encantamento.

O que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um ‘subcriador’ de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou. (TOLKIEN, 2010, p.26).

Sendo assim, Tolkien (2010) considera o autor de fantasias o criador de um Mundo Secundário, em contraste com o mundo primário; quanto maior a liberdade da narrativa em relação ao Mundo Primário, mais forte, mais completa e complexa será a fantasia. Portanto, a construção do gênero se pauta na tensão existente entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário.

Feitas essas observações, entendemos que é possível delimitar o gênero *fantasy* a partir das considerações de Tolkien, especialmente em sua obra *Sobre Contos de Fadas* (2010), em que ele define o conceito de fantasia como um processo imaginativo que não está pautado na imitação da realidade, apesar de ter uma consciência interna da verdade. É neste escopo que surge o Mundo Secundário, criado pela fantasia, que não tem verossimilhança com o Mundo Primário e que deve ser entendido como um outro mundo que não o nosso.

Dessa forma, está evidenciada uma das características fundamentais, segundo os estudos de Tolkien (2010), sem a qual não existe o gênero *fantasy*: a criação de um mundo secundário, com consistência de verdade, mas no qual o sobrenatural é aspecto fundamental, de tal forma que o mundo criado seja visto como distinto ao nosso mundo. Nesse Mundo Secundário podem ocorrer coisas que a princípio seriam inimagináveis no mundo designado real. Essa separação tende a ser muito mais forte quando relacionamos com particularidades que se referem ao espaço e ao tempo.

No Mundo Secundário criado pela fantasia, tudo pode acontecer no âmbito do sobrenatural, desde que haja uma coerência interna que lhe dá um sentido de realidade, não abrindo espaços para incredulidade em relação à narrativa, promovendo uma disjunção entre o mundo real e a fantasia, como uma espécie de intensificação do maravilhoso, na medida que se desprende e ganha autonomia em relação ao Mundo Primário.

Não obstante, sentimos a necessidade de nos aprofundarmos um pouco mais na obra de Tolkien *Sobre Contos de Fadas* (2010), já que o objetivo deste trabalho é justamente a análise da transposição do conto de fadas para uma série midiática do gênero *fantasy*. Em tal obra, o autor propõe três questionamentos para esse gênero literário: o que são as histórias de fadas, qual a sua origem, e para que elas servem, esclarecendo que os contos de fadas não são meramente histórias escritas sobre fadas, mesmo que façam parte dessas narrativas. São histórias que fazem uso do que ele chama de Faerie, ou Reino Encantado:

O Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados (TOLKIEN, 2010, p.11).

Ao expor a definição dos contos de fadas, Tolkien (2010) afirma que é muito difícil defini-lo de maneira exata e direta, afirmando, inclusive, que essa é uma de suas particularidades:

A definição de conto de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, portanto, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra. Não tentarei defini-lo nem descrevê-lo diretamente. É impossível fazê-lo. O Reino Encantado não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Tem muitos ingredientes, mas a análise não necessariamente descobrirá o segredo do todo. (TOLKIEN, 2010, p. 12)

Quando desenvolve a origem das histórias de fadas, Tolkien (2010) entende a fantasia como algo intrínseco ao desenvolvimento humano:

A mente humana, agraciada com os poderes da generalização e da abstração, vê não apenas grama-verde, discriminando-a de outras coisas (e achando-a bela de contemplar), mas vê que é verde bem como é grama. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo; nenhum feitiço ou encantamento em Faerie é mais potente. (TOLKIEN, 2010, p.34).

No que diz respeito à função das histórias de fadas, Tolkien (2010) determina quatro funções norteadoras: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo, das quais trataremos brevemente nos próximos parágrafos.

A fantasia é o elemento primordial nas histórias de fadas e está relacionada às questões da linguagem e das possibilidades de novas abordagens às coisas criadas pela via da imaginação. Contém em si o sobrenatural como uma disjunção entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário.

A recuperação, segundo o autor, tem a finalidade exata do que a palavra sugere: recuperar o que se perdeu. Com o passar do tempo a vida torna-se monótona e enfadonha, o que rouba o senso de contentamento com a vida. A recuperação que a fantasia traz é voltar a ver o mundo como deveríamos, um retorno à beleza e ao prazer.

Tolkien (2010) considera o Escape como parte integrante da fantasia, como uma fuga do materialismo e do racionalismo exacerbado, como se os contos de fadas oferecessem um escape para os males físicos e emocionais abundantes em nossa vida cotidiana.

Por que dever-se-ia escarnecer de um homem se, achando-se na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando ele não pode fazê-lo, pensa e fala de outros temas que não são carcereiros e paredes de prisão. (TOLKIEN, 2010, p.68).

Ao nos depararmos com a fantasia, encontramos leveza e inspiração para sobrevivermos às dificuldades da vida diária que nos cercam.

Por fim, as histórias de fadas oferecem Consolo; o autor retoma o conceito de eucatástrofe, uma virada repentina, rumo à felicidade. Essa função da fantasia é consolar as nossas dores, nos trazendo esperança, e não uma esperança tola e ilusória, já que na perspectiva de Tolkien, a eucatástrofe está presente em nossas vidas.

Essa alegria, que é uma das coisas que as estórias de fadas produzem supremamente bem, não é essencialmente “escapista”, nem “fugitiva”. Em seu ambiente de conto de fadas – ou de outro mundo -, ela é uma graça repentina e miraculosa: nunca se pode contar que ela se repita. Ela não nega a existência da discatástrofe, da tristeza e do fracasso: a possibilidade dessas coisas é necessária para a alegria da libertação; ela nega (diante de muitas evidências, se você quiser) a derrota final universal e, nesse ponto, é evangelium, diante de um vislumbre fugidio da Alegria, a Alegria além das muralhas do mundo, pungente como a tristeza. (TOLKIEN, 2010, p.75-76).

Abordamos, nas páginas que precedem, aspectos que caracterizam o gênero *fantasy*, e mediante o exposto podemos classificar a série midiática aqui estudada, *Once Upon a Time*. Compreendemos características desse gênero, que mescla diversos outros gêneros e ultrapassa as barreiras de modo a formar novas narrativas que expandem os preceitos iniciais. Passamos, então, para a aplicabilidade dessas características no *corpus* deste trabalho.

### 3.4 ONCE UPON A TIME COMO *FANTASY*

Ao realizarmos o percurso teórico do gênero *fantasy* e estudarmos alguns autores de suma importância para a compreensão da complexidade que abarca essa modalidade, pudemos verificar as funções desse gênero como a subversão proposta por Jackson (1998); o ir além do horizonte, trazido por Armitt (2005); as quatro funções propostas por Mendlesohn e James (2012); as quatro funções nomeadas por Tolkien (2010) e a existência do Mundo Secundário, comum a todos os autores



Analisaremos a série *Once Upon a Time* à luz desses elementos integrantes do gênero *fantasy* aqui elencados, observando a intertextualidade com os contos de fadas.

A série nos apresenta o Mundo Primário como nosso mundo, e a Floresta Encantada como Mundo Secundário, em que se formulam dois tempos e espaços, ou seja, duas diegeses que se entrelaçam no decorrer da narrativa, utilizando essa relação entre os dois mundos para trazer o sobrenatural como aspecto atuante na trama.

Os elementos sobrenaturais, inerentes à série, são colocados em primeiro plano para nos apresentar novas leituras das clássicas histórias de contos de fadas tradicionais. O encantamento e a fabulação se misturam nos dois mundos e o fictício passa a ser considerado real dentro do imaginário

Por conseguinte, por se passar em dois mundos diferentes, mas imbrincados, trazemos à tona o conceito trabalhado por Armit (2005), do “ir além do horizonte”, já que essas duas diegeses atuam como se fosse uma expansão das barreiras que conhecemos, para além de seus próprios horizontes. O telespectador não pode se transportar para a Floresta Encantada, mas pode se imaginar lá pela narrativa da série.

Ao definir a ficção de fantasia como literatura de subversão, Jackson (1998) nos abre outras perspectivas a respeito dos arcos narrativos de *Once Upon a Time*, especialmente no que concerne à história da Bela e da Fera, visto que os autores recontam a história do conto tradicional de uma forma de “mundo às avessas”; eles utilizam da narrativa central, mas dão novos significados aos personagens, ressignificando seus papéis. Rumpelstiltskin não é só a Fera, mas também o Senhor das Trevas e o Crocodilo e conforme o desenrolar dos arcos narrativos, ele assume funções que vão além do que conhecemos no conto original. O mesmo ocorre com Bela, que apesar de manter características do conto, sofre adaptações para representar essa heroína na contemporaneidade.

Como dissemos anteriormente, na classificação de Mendlesohn e James (2012), a série está majoritariamente definida como *portal-request* e imersiva. O portal é elemento fundamental na série que faz a ligação entre os dois mundos: primário e secundário. É justamente através de vários portais ao longo das sete temporadas que

acompanhamos a passagem dos personagens de um mundo ao outro. Já quando abordamos a questão da imersão, o início da história se passa no mundo secundário: a Floresta Encantada – todos os personagens, apesar de nos tempos atuais viverem no “nosso mundo”, são oriundos desse mundo secundário. Eles são apresentados ao telespectador com novas identidades no mundo primário, mas ao longo da trama, somos convidados a descobrir a verdadeira identidade de cada um no mundo secundário. Essa dialogia entre os dois mundos é uma das características mais marcantes de *Once Upon a Time*.

Com base nos escritos de Tolkien (2010), podemos afirmar que toda a construção narrativa e estética da série, *corpus* deste trabalho, está pautada em acontecimentos que não ocorreriam no universo do mundo real. A magia é elemento primordial e o sobrenatural é aceito, até mesmo as reinvenções dos papéis dos personagens que conhecemos, portanto, uma história contada pelo encantamento. O mundo secundário não tem verossimilhança alguma com o nosso mundo, inclusive no que tange ao tempo e ao espaço: a Floresta Encantada não se apresenta como um tempo-espaço unificado, e sim como uma coleção de portais para outros mundos.

Dessa forma, é possível também encontrar as quatro funções norteadoras determinadas por Tolkien (2010): fantasia, por todos os elementos abordados, a recuperação trazida pela fantasia que proporciona ao telespectador ver outras possibilidades, o escape, por ser uma forma de entretenimento e, finalmente, o consolo, pois apesar de várias dificuldades vividas pelos personagens e da existência do que o autor chama de discatástrofe, algumas alegrias são possíveis.

Sendo assim, concluímos que o produto midiático *Once Upon a Time* pode ser considerado como pertencente ao gênero *fantasy*, segundo o que defendemos neste estudo, pois ele contém as características que tornam essa classificação possível. Além de ser uma afluência dos mais variados contos de fadas, lendas e mitos, a série convida o telespectador a “ir além”, pois a construção dos personagens, apesar de vinculadas a textos clássicos, promove um desafio à medida que ressignifica cada um deles. Ademais, a série se fundamenta justamente nas relações entre o mundo primário e secundário, com muita magia e batalhas, em que o sobrenatural não apenas é aceito, mas atuante na narrativa.



## CAPÍTULO

---

### 4. TRANSPOSIÇÃO DO CONTO PARA O *FANTASY*

#### 4.1 DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE EM *ONCE UPON A TIME*

Neste último capítulo desta tese, nosso objetivo é analisar as transformações nas especificidades das mudanças das linguagens literária para a sincrética: a transposição de um conto clássico como *A Bela e a Fera*, que contém 174 páginas na versão de Madame Villeneuve e 25 páginas na versão de Madame Beaumont, para uma série de TV/*Streaming* com sete temporadas que entrelaçam a história do conto com diversas outras histórias de contos de fadas.

Em *Once Upon a Time*, é possível identificar a tessitura de uma trama que usa fragmentos do conto original e mantém algumas características estabelecidas por Madame Villeneuve, a primeira autora deste, assim como apresenta diversas diferenças visíveis no processo de transposição, afinal o objetivo da série não é contar as histórias dos contos da forma que conhecemos, mas contar sob uma nova perspectiva em que os personagens assumem novas identidades. A história de *A Bela e a Fera* não é o principal arco narrativo da série; ela faz parte de um enredo maior com múltiplos personagens de contos de fadas ao longo das sete temporadas

Para esta análise foram selecionados fragmentos de nove episódios, conforme descrição no primeiro capítulo deste trabalho, selecionados pela relevância que possuem perante as similaridades e diferenças entre os contos literários e o produto audiovisual, além de serem os fragmentos que apresentam a narrativa da história de *A Bela e a Fera*.

Como fundamentação para este capítulo foram adotados, articuladamente, conceitos de adaptação, dialogismo e intertextualidade. Além disso, para interpretação das linguagens e seus elementos, fez-se necessária a compreensão das características literárias e audiovisuais, relacionando-as diretamente com os fragmentos de episódios selecionados.

Compreendendo ser indispensável traçar um caminho analítico para o estudo da transposição, este trabalho seguirá os aspectos considerados por Stam (2006) como essenciais em uma apreciação teórica de um material adaptado. Em seu artigo, “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, o autor destaca:

Gostaria de fazer algumas propostas modestas para lidar com a narrativa, aspectos temáticos e estilísticos das adaptações cinematográficas, algo menos grandioso que uma teoria, porém mais do que uma metodologia. Aqui eu não estarei mais tratando do *status* teórico da adaptação, mas sim posicionando um modelo prático/analítico para tratar adaptação das propriamente ditas. (STAM, 2006, p.35).

A justificativa pela utilização desse “modelo” proposto por Stam (2006) se deve ao fato de que ele traz em sua base teórica o dialogismo de Bahktin (1988) trabalhado por Kristeva (2012), na questão da intertextualidade, e por Genette (2006) em sua definição de transtextualidade, vieses considerados importantes para uma teoria aproximativa entre literatura e outras artes e mídias. Deste modo, Stam (2006) apresenta novas possibilidades para a teoria da adaptação, oferecendo uma proposta abrangente e prática de análise. Contudo, cabe ressaltar que o autor, quando propõe seu modelo, afirma que sua proposta não está em oferecer uma nova “teoria” e sim uma forma prática/analítica para os estudos adaptativos.

Para compreendermos a aplicabilidade do “modelo” proposto por Stam (2006), discutiremos brevemente os conceitos de dialogismo de Bahktin (1988) e intertextualidade de Kristeva (2012). A concepção de transtextualidade à luz de Genette (2006) já foi discutida no primeiro capítulo deste trabalho.

Entre os estudiosos do pensamento Bakhtiniano, o conceito de dialogismo é um dos pilares mais importantes em relação à linguagem. Sua concepção baseia-se na afirmação que em cada texto, em cada enunciado, ressoam duas vozes: a do eu e a do outro. A condição de sujeito existente só se fundamenta com e para o outro.

Dessa forma, podemos definir o dialogismo como a relação entre o enunciado e outros enunciados em qualquer discurso. Tal questão pode ser reforçada na afirmação de Stam (2006, p. 73): “em toda sua obra, Bakhtin reitera constantemente a ideia de natureza relacional, ou dialógica, do discurso”. Baseados nessa teoria, concluímos que o dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja verbal ou não verbal, elitista ou popular.

No sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado. (STAM, 2006, p.74).

Estas relações dialógicas foram estudadas por Bakhtin (1988) apenas em linguística e literatura, analisando obras de Rabelais e Dostoiévski, mas permitiu que outros teóricos como Kristeva (2012) e Stam (1992) aplicassem tais relações em outras mídias como as artes plásticas e o cinema; no caso de Kristeva (2012) isso foi feito, sobretudo, a partir da noção de intertextualidade.

A noção de dialogismo – escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade. (BARROS; FIORIN, 1999, p.50).

Fiorin (2006) explica que o termo “intertextualidade” ganha projeção a partir do texto *A palavra, o diálogo e o romance*, de Kristeva (2012), em que aparece “a noção de intertextualidade como procedimento real da constituição do texto” (FIORIN, 2006, p. 163). A autora propõe que em lugar da intersubjetividade se possa colocar a noção de intertextualidade:

Uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2012, p.142).

Segundo Stam (1992):

A concepção de “intertextualidade” permite-nos ver todo o texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens com filmes anteriores, assim como no “diálogo” de gêneros ou vozes de classe no interior do filme. (Stam, 1992, p.34).

Essa concepção do processo dialógico e da intertextualidade nos parece de suma importância para a análise proposta neste trabalho, visto que a história de *A Bela e a Fera em Once Upon a Time* é um texto que inter-relaciona as narrativas e os personagens do conto e da série, imbricando elementos do texto literário, do discurso verbal e das técnicas audiovisuais para transmitir sua mensagem, sem

qualquer responsabilidade com a fidelidade, transformando a história e a identidade dos personagens.

Stam (2006), por meio de uma visão abrangente, desmistifica a questão da fidelidade no processo de adaptação. Segundo o autor, é praticamente impossível não lançar um olhar valorativo a qualquer adaptação construída a partir de um texto literário, mas o objeto de uma obra adaptada não pode ser somente esse:

Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, mas, sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” ou “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” da obra original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p. 51).

Dessa forma, inevitavelmente, o texto adaptado se transformará. Personagens são modificados e narrativas são alteradas para que o novo produto se encaixe a outra lógica contextual, sem necessariamente se manter enquanto reprodução do texto literário. Os telespectadores algumas vezes esperam “ver” o que “leram” ou “ouviram”, mas a verdade é que a “adaptação mantém uma lealdade com a sua inspiração, mas precisa ser julgada como sendo ela mesma, outra e distinta forma de drama televisivo” (DORNELLES; HAUSSEN, 2007, p. 141).

Nesse sentido, os novos textos midiáticos produzidos a partir de textos literários não são peças de mera imitação. Segundo Stam (2006 p. 26), “a adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos”.

A proposta de liberdade em alterar a obra original, isto é, de moldar novos mundos a partir de um ou mais hipotextos é a base da série, *corpus* deste trabalho, toda pautada em recriar as histórias dos contos de fadas tradicionais com novas relações causais e temporais a partir de textos primevos.

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmemente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação. (STAM, 2006, p.21).

Sendo assim, a riqueza desse campo de estudos situa-se nas possibilidades de construção de significados de uma obra e de seu potencial adaptativo. O mais

importante não está no julgamento da adaptação segundo sua fidelidade ao texto original, mas sim na compreensão do processo de adaptação que implica o princípio de que valores e significados se alteram conforme a forma de seus significantes, conforme afirma Stam (2006, p.50): “o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar”.

Indubitavelmente, *Once Upon a Time* não se propõe a contar as histórias dos contos de fadas de forma clássica, mas utiliza dessas histórias para a construção de narrativas complexas; os personagens são adaptados com personalidades e pontos de vistas diferentes dos hipotextos, adequados e contextualizados para a contemporaneidade, exigindo, assim, uma reconfiguração. A série conta as tradicionais histórias dos contos de fadas “às avessas” e possibilita ao telespetador conexões entre a narrativa da série e a história progressiva.

## 4.2 MODELO DE ANÁLISE

O conceito de dialogismo, estudado por Bakhtin (1988) e a intertextualidade, trabalhada por Kristeva (2012), unidos à transtextualidade de Genette (2006), substanciam as principais ideias e fundamentam as bases teóricas para análise de uma transposição/adaptação. Em seu artigo, Stam (2006), após nos apresentar um arcabouço teórico acerca destas teorias, identifica alguns critérios de seu “modelo” para análise comparativa entre um texto literário e o texto adaptado para o meio audiovisual, classificados da seguinte forma:

### I – A autoria

Stam (2006) destaca a importância da afinidade temática e estilística entre o autor da obra literária e o escritor/produtor/diretor da obra audiovisual e que esse aspecto tende a gerar um produto de qualidade.

### II – Modificações e Permutas da História

O autor propõe uma análise narratológica à luz de Genette, determinando três questões fundamentais: a ordem, que pode ser linear ou não linear; a duração, que está relacionada com o ritmo ou velocidade da narrativa; e frequência, que se



refere a como e quantas vezes um evento de mesma especificidade ocorre na história.

### III – Personagens

A proposta é analisar de que maneira as adaptações adicionam, modificam, eliminam ou condensam personagens.

### IV – Contexto

O autor destaca a importância da análise do contexto para qual a obra foi adaptada, já que muitas vezes tendem a reflexionar tendências ideológicas e culturais, bem como os discursos sociais dominantes da época de sua produção.

Portanto, a proposta é identificar os elementos narratológicos de ambas as obras e os procedimentos adaptativos da série que dialogam com o conto literário, ora preocupando-se em identificar elementos consonantes entre os textos, ora investindo nas liberações das “amarras” com o(s) hipotexto(s) utilizando os quatro eixos do “modelo” de Stam (2006). A partir de cada um desses eixos é possível analisar aspectos de intertextualidade, além das categorias arroladas por Genette (2006) com destaque à hipertextualidade.

Embora todas as categorias de Genette sejam sugestivas, seu quinto tipo, a “hipertextualidade”, é talvez o tipo mais claramente relevante para a “adaptação”. A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de *Eneida* incluem *A Odisséia* e *A Ilíada*, enquanto os hipotextos de *Ulysses*, de Joyce, incluem *A Odisséia* e *Hamlet*. Tanto a *Eneida* e *Ulysses* são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – *A Odisséia*. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. As várias adaptações cinematográficas de *Madame Bovary* (Renoir, Minelli, Mehta) ou de *A Mulher e o Fantoche* (Duvivier, von Sternberg, Buñuel) podem ser vistos como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto. Quando os romances vitorianos são adaptadores diversas vezes, a própria hipertextualidade se torna um sinal de status canônico; as “cópias”, novamente, criam o prestígio do original. De fato, as várias adaptações anteriores de um romance podem formar um grande e cumulativo hipotexto disponível para o cineasta que chega relativamente “atrasado” nessa sequência. Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo

infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem. (STAM, 2006, p.33-34).

Dessa forma, passaremos para a análise dos fragmentos dos episódios com base em cada eixo proposto pelo modelo de STAM (2006).

#### 4.2.1 Autoria

Nas biografias de Madame Villeneuve e Madame Beaumont constam lacunas e apontamentos não muito precisos, mas também alguns pontos em comum.

Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, a verdadeira criadora de *A Bela e a Fera*, nasceu em 1685, em Paris, e descendia de uma família protestante com renome e tradição desde o século XVI. Constam dos registros biográficos que ela teve uma vida conjugal movimentada para a época. Foi casada, ficou viúva aos 26 anos e após a morte do marido teve um relacionamento amoroso com Crébillon<sup>24</sup>, o mais famoso dramaturgo da época. A autora é considerada parte da “segunda onda” de autores de contos de fadas franceses e o enredo de *A Bela e a Fera* era uma crítica, de forma alegórica, ao sistema matrimonial vigente na época, conforme explica Lacerda (2016):

Os contos de fadas escritos por mulheres muito frequentemente enalteciam os ideais de amor, de fidelidade e do tratamento justo entre os dois sexos, denunciando a realidade que viviam e refletindo sonhos de uma vida melhor. (LACERDA, 2016, p.22).

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, que publicou a versão mais curta do conto em 1756, nasceu em 1711, em Rouen, e descendia de uma família de classe média, cujo pai era pintor e escultor. Alguns biógrafos enfatizam inúmeras relações amorosas, o que denotaria uma juventude bastante livre para a época. Foi casada e com base em uma das cartas deixadas por ela supõe-se que houve mais de um casamento, já que um deles foi anulado e no outro, houve a separação. Ela se mudou para a Inglaterra e passou a se dedicar a escrever artigos com fins pedagógicos. Contudo, seus escritos não eram somente pedagógicos, abarcavam também um amplo espectro de temas sóciopolíticos da época. Lacerda (2016) afirma que

A principal biógrafa da escritora, Peggy Schaller, citando a crítica Joan Hinde Stewast, afirma que “sem dúvida, das publicações de

---

<sup>24</sup> Prosper Jolyot de Crébillon nascido em 1707, em Paris, França.

ficção escritas por mulheres, as suas eram as mais famosas do século XVIII". (LACERDA, 2016, p.18).

A versão de Madame Villeneuve é mais longa, classificada por alguns autores como um romance e nitidamente voltada para o público adulto, já a versão de Madame de Beaumont tem o formato mais usual do conto de fadas que conhecemos e é dirigida para as crianças. Alguns críticos ressaltam uma mudança de ênfase entre as versões, pois Villeneuve daria maior importância ao processo de humanização da Fera, enquanto Beaumont daria maior importância ao esforço de Bela por se sacrificar em nome da virtude.

Na obra *Na Companhia de Bela: Contos de Fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*, Ventura e Leslie (2019) afirmam que

A Bela e a Fera, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, foi um grande sucesso desde sua publicação, entre outras coisas, porque a autora acertou em cheio naquilo que a sociedade de seu tempo estava desejando. Jeanne-Marie foi como uma letrista de canção que conseguiu em poucas páginas, contar uma bela história sobre um tema que andava na cabeça das pessoas há tempos e ainda fazer com que sua narrativa pudesse ser lida e compreendida por leitores diversos de todas as idades. (VENTURA; LESLIE, 2019, p.41).

Portanto, as duas versões trazem não somente uma crítica à realidade da época, mas também apresentam a esperança de uma vida melhor. Os contos carregam, com profundidade, os significados e são um belo registro de memórias para todos por meio do imaginário e da fantasia.

É justamente no aspecto da esperança que os autores de *Once Upon a Time* afirmam ter encontrado inspiração para a criação da série. Edward Kitsis e Adam Horowitz, ambos nascidos em 1971, são os criadores da série, autores com larga experiência como roteiristas de séries de TV como a consagrada *Lost* (2005-2010). Ao escreverem o prefácio da obra *Once Upon a Time: uma antologia dos contos de fadas* (2014), dos Irmãos Grimm, os autores da série afirmam que

O fato de esses contos arquetípicos terem persistido por tanto tempo inspirou *Once Upon a Time*. Nove anos atrás, depois de terminarmos a última temporada de *Felicity*, começamos a discutir que tipo de programa gostaríamos de criar, o que nos levou a refletir por que nos sentimos compelidos a contar histórias. Não demorou muito para percebermos que a semente desse impulso foi plantada no início de nossa infância, quando nos apaixonamos por esses contos de fada e suas personagens. Porém, embora gostássemos delas do jeito que eram, também desejávamos saber mais sobre o mundo que elas

habitavam. Essa era uma tarefa assustadora, e foi apenas depois da experiência de escrever *Lost* – série na qual era preciso equilibrar uma mitologia intrincada com personagens também intrincados – que nos sentimos prontos para dar início ao novo projeto. A estratégia utilizada foi mergulhar no universo dessas figuras icônicas e encontrar por que elas mexiam conosco de forma tão profunda. Acabamos por encontrar uma força que parecia interligar todos os contos. A esperança. Para nós, esse é o significado dos contos de fadas: a esperança de que a vida vai melhorar. Acreditamos que essa seja também a razão pela qual as pessoas jogam na loteria – se ganharem, largam o emprego e se mudam para Paris. Ou a razão pela qual perseguimos os sonhos que nos libertam da luta diária. Nestes tempos em que vivemos, a esperança é especialmente importante. Queríamos escrever um programa que, durante uma hora por semana, pudesse transportar os espectadores para um lugar que lhes permitisse colocar tudo de lado e recordar a esperança que sentiram na infância ao ler essas histórias pela primeira vez. Era com esse sentimento de esperança – de que é possível transcender as circunstâncias nas quais nascemos, ou de que podemos encontrar o amor verdadeiro – que desejávamos trabalhar, e por essa razão os contos de Grimm foram o ponto de partida do nosso programa. (KITSIS; HOROWITZ, 2014, p.06).

Sendo assim, talvez possamos atribuir o sucesso da adaptação do conto para a série primeiro à temática da fantasia, já que ambos recorrem à magia e ao sobrenatural e depois ao conceito de discatástrofe, proposto por Tolkien (2010), pois tanto a versão literária quanto o produto audiovisual tendem a passar um conceito de alegria possível, mesmo que para o futuro.

Quanto à estilística, a que se refere Stam (2006), temos diferenças substanciais, especialmente, pela diferença de tempo em que as obras foram produzidas. Temos também as diferenças entre as linguagens, uma vez que no texto literário as palavras são apresentadas de forma mais normativa, apesar de trazerem vários significados que ultrapassam a barreira da informação, apresentando um contraste entre o intelecto e o emocional. Já no produto audiovisual, temos a linguagem aliada à estética da série que nos apresenta uma manipulação da linguagem para gerar o significado.

#### 4.2.2 Modificações e Permutas da história

Esse é o item da análise do modelo de Stam (2006) em que encontramos pontos mais substanciais entre os textos literários e a narrativa de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time*.

O primeiro aspecto está relacionado à linearidade dos textos. Nos contos de Madame Villeneuve e Madame Beaumont, os acontecimentos são narrados de forma cronológica, já em *Once Upon a Time*, a história de *A Bela e a Fera* não é construída sequencialmente em termos temporais, ou seja, a narrativa não é contada linearmente apresentando os acontecimentos em uma ordem cronológica em que teriam acontecido. A série se utiliza do recurso de *flashbacks* constantemente, com idas e vindas do passado a todo momento, inúmeras vezes por episódio. O tempo, pois, se projeta no espaço, passando a comporem juntos uma outra dimensão.

Além disso, temos também a velocidade da narrativa. Enquanto os contos literários trazem um texto contando a história de *A Bela e a Fera* por completo em que o leitor pode iniciar e terminar de uma única vez, na série, até pela característica do gênero audiovisual, a história vai sendo contada ao longo de sete temporadas, dentro de outros arcos narrativos e com adições e supressões de acontecimentos.

Em *Once Upon a Time*, a história de *A Bela e a Fera* começa a ser contada na primeira temporada<sup>25</sup>, e o pai de Bela, Sr. Maurice, não é um comerciante como nos contos de Madame Villeneuve e Madame Beaumont, que se perde em uma floresta e rouba uma rosa e por isso tem de entregar sua filha à Fera, mas sim um Rei em um reino ameaçado por ogros que entrega sua filha em troca de Rumpelstiltskin/Fera salvar o reino.

Figura 19 - QR Code para o trecho inicial da história de *A Bela e a Fera* em OUAT



---

<sup>25</sup> Episódio *Skin Deep* – 12º da 1ª temporada.

Entretanto, o cerne da narrativa se mantém o mesmo, uma filha entregue a uma Fera em troca de algo. Assim como nos contos literários, Bela aceita o desafio como uma heroína e passa a viver com Rumpelstiltskin/Fera e começa a enxergar nele algo além da aparência estranha e de suas maldades.

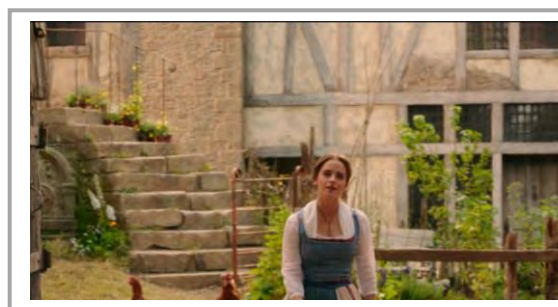
Vale ressaltar que os roteiristas e produtores da série utilizaram inúmeros elementos para referenciar a série com os hipotextos de *A Bela e a Fera*, especialmente com a versão animada da Disney (1991), que se tornou referência para história, recebendo cinco indicações ao Oscar. Considerando que a versão animação da Disney também é uma adaptação dos contos literários, temos a intertextualidade com a presença efetiva de um ou mais textos no outro e a hipertextualidade com a manifestação explícita da retomada dos textos anteriores.

Dessa maneira, é perceptível que *Once Upon a Time* produz a narrativa dos contos a partir da leitura das obras anteriores, resultando na criação de um novo texto que traz rastros de seus textos primevos.

Em 2017, foi produzida uma nova versão de Walt Disney Pictures, uma *live action* de *A Bela e a Fera*, configurando também um grande sucesso. Apesar dessa versão ser posterior a história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time*, cujo início se dá em 2012, utilizaremos alguns elementos para o efeito comparativo dos aspectos mais simbólicos das narrativas do conto.

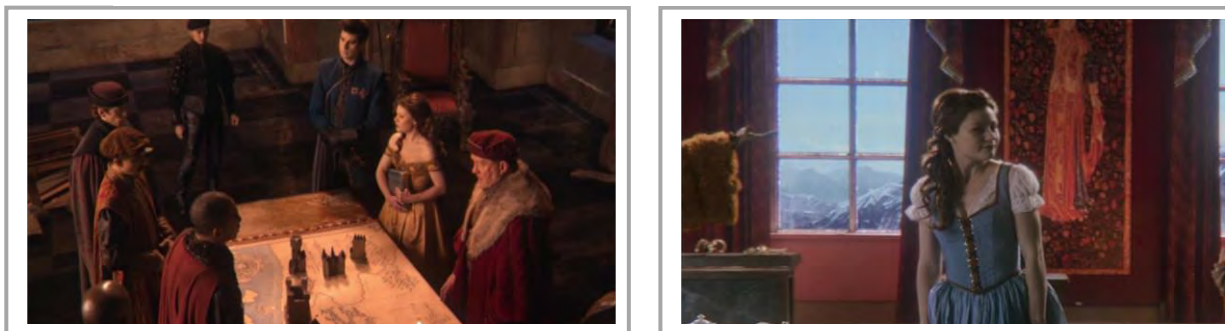
No episódio que dá início a história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time*, podemos citar alguns desses elementos comuns utilizados, como o livro azul que Bela segura quando Rumpelstiltskin entra no castelo (figura 21 – A), uma referência à versão animada da Disney (figura 20 – A), e também utilizada na *live action* (figura 20 – B), ou ainda nas vestimentas de Bela, com os tradicionais trajés azul e amarelo, como podemos notar nas figuras 22 – A e B e 23.

Figura 20 - Bela e livro no clássico da Disney (A) / Bela e livro na *live action* da Disney (B)



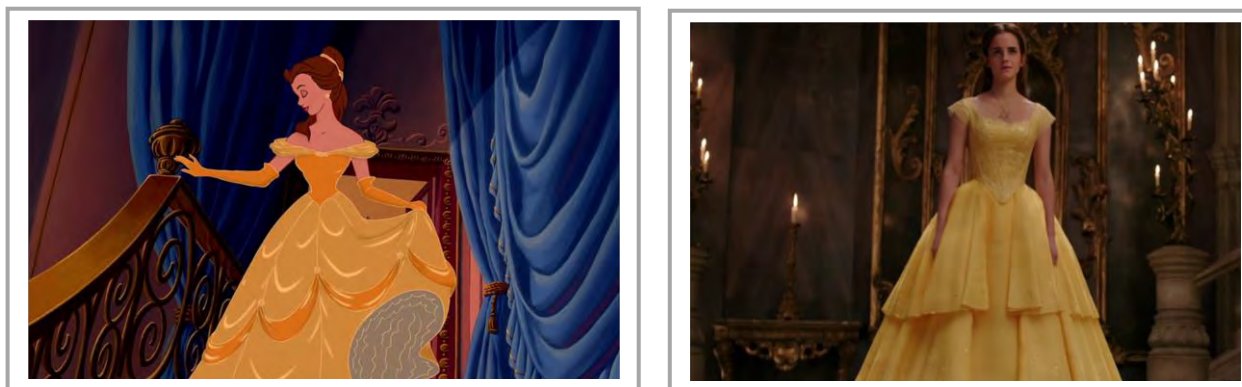
Fonte: Disney Plus

Figura 21 - Bela com o livro em OUAT (A) / Bela e vestimenta azul em OUAT (B)



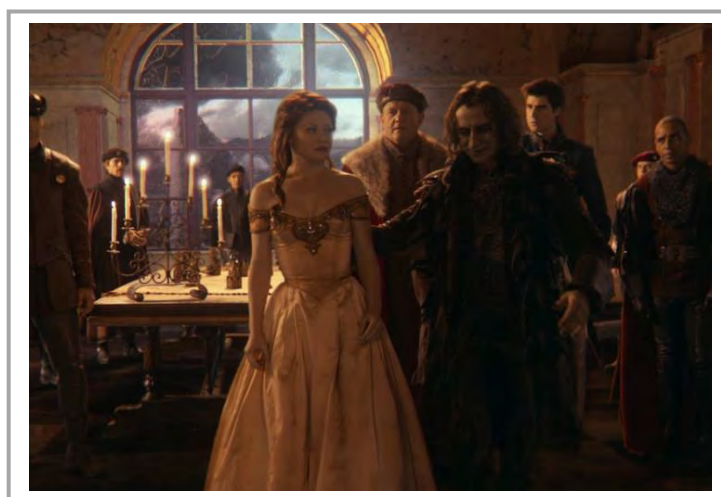
Fonte: Disney Plus

Figura 22 - Vestido de Bela no clássico Disney (A) / Vestido de Bela na *live action* Disney (B)



Fonte: Disney Plus

Figura 23 - Vestido de Bela em *Once Upon a Time*



Fonte: Disney Plus

No conto de Madame Villeneuve, mais longo e dividido em três partes, conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, temos a narrativa dividida na

apresentação do personagem e sua família e no acontecimento que gera o dano à Bela, que se vê obrigada a viver com a Fera. Na segunda parte apresenta-se o encantamento de Bela com a Fera e seus sonhos com o Deus do Amor e a descoberta de como o príncipe foi transformado em uma Fera. Finalmente na terceira parte, a autora apresenta a verdadeira identidade de Bela, que é filha do Rei da Ilha Bem Aventurada e uma fada, e finaliza com as irmãs de Bela se correndo de inveja pela Fera ter se transformado em um lindo príncipe e eles serem aclamados por todo o reino.

Na adaptação de Madame Beuamont, o conto adota uma versão mais curta, em que o pai, também comerciante, rouba uma rosa e é obrigado a entregar sua filha à Fera. O desenrolar da narrativa também trata do envolvimento de Bela com a Fera em seu castelo e com o sonho dela com uma fada. Nessa versão, as irmãs tramam para que ela não retorne ao castelo na data combinada. Na parte final, Bela retorna ao castelo e encontra Fera desacordada e se debruça sobre ela dizendo que não poderia mais viver longe, o que faz com que ele se transforme num lindo príncipe e vivam felizes para sempre. Suas irmãs são transformadas em estátuas na porta do castelo até que se arrependam de seus erros.

Em *Once Upon a Time*, apesar de semelhanças com a história original, encontramos inúmeros elementos adicionais e também a supressão de alguns acontecimentos, o que corrobora com a tese de que, apesar de a série se apropriar dos clássicos contos de fadas, a proposta é justamente contar essa história sob uma nova perspectiva. Para que façamos uma análise da modificação na história de *A Bela e a Fera*, traçaremos um percurso da adaptação do conto para a série, com base nos fragmentos dos episódios selecionados e justificados anteriormente.

Após o primeiro episódio em que somos apresentados à história de *A Bela e a Fera* na série, ainda na primeira temporada, os autores nos mostram Bela no tempo espaço de *Storybrooke* (figura 24 – A), na atualidade, presa num hospital por 28 anos pela Rainha Má, para escondê-la de Mr. Gold, Rumplestilskin, em *Storybrooke*. Ele a descobre, contudo, devido à maldição: Bela não consegue se lembrar de nada. Ainda nesse episódio, Emma, a heroína, consegue quebrar a maldição e todos os moradores da cidade se lembram quem são, inclusive Bela, que chama Mr. Gold de Rumplestilskin e diz que o ama (figura 24 – B).



Figura 24 - Bela como prisioneira em OUAT (A) / Momento em que Bela recupera a memória em OUAT (B)



Fonte: Disney Plus

O que podemos notar nessa continuidade da história em *Once Upon a Time* é que a narrativa toma novos rumos, adaptados aos arcos narrativos principais da série e com uma nova proposta ao conto original. A não linearidade e a existência dos personagens em tempos e espaços diferentes contribui fortemente para novas interpretações e significados para o conto literário clássico.

Na segunda temporada, episódio 12, Bela e Mr. Gold estão vivendo em *Storybrooke* juntos, mas ele precisa atravessar a linha da cidade. Isso só é possível com uma poção mágica, já que qualquer personagem que atravessar a linha da cidade (figura 25) se esquecerá de quem é, devido à maldição lançada pela Rainha Má. Por um acidente, ao despedir-se de Mr. Gold, Bela é empurrada e atravessa a linha sem a poção e perde sua memória. Mr. Gold se esforça para tentar fazê-la recobrar suas lembranças, presenteando-a com a xícara que ela havia quebrado quando viveram juntos na Floresta Encantada.

Figura 25 - Imagem da "linha" de *Storybrooke*



Fonte: Disney Plus

Destacamos novamente a importância do fio discursivo da memória na série, abordando desde o fato de todas os personagens da Floresta Encantada terem se esquecido de quem são, até o fato de quem tentar sair de *Storybrooke* também perderá suas memórias. Considerando que a memória presume uma temporalidade que tem como síntese a história vivida, ela está inteiramente ligada ao processo de construção da identidade da personagem Bela, já que muitos acontecimentos com ela estão entrelaçados com suas memórias.

A xícara também se apresenta como um elemento intertextual muito importante na série, especialmente na relação com os textos da Disney. Vale salientar que os contos originais, tanto o de Madame Villeneuve como o de Madame Beaumot, não apresentam referências a pessoas que foram transformadas em objetos, como ocorre na versão animação da Disney. Neste caso, a xícara de chá lascada, Zip (figura 26 – A), em sua forma humana, é um garoto alegre e curioso que fora transformado da mesma forma que outros personagens no momento em que foi lançada a maldição na Fera. Em *Once Upon a Time*, no episódio 12 da primeira temporada<sup>26</sup>, no início da narrativa do conto na série, na diegese da Floresta Encantada, Bela, ao servir chá para Rumplestilskin, derruba a xícara (figura 26 – B) e fica preocupada por ter lascado a porcelana. Posteriormente, esse objeto torna-se o símbolo do amor e de união entre Bela e Rumplestilskin/Fera.

Figura 26 - Xícara na versão animada Disney (A) / Xícara em OUAT (B)

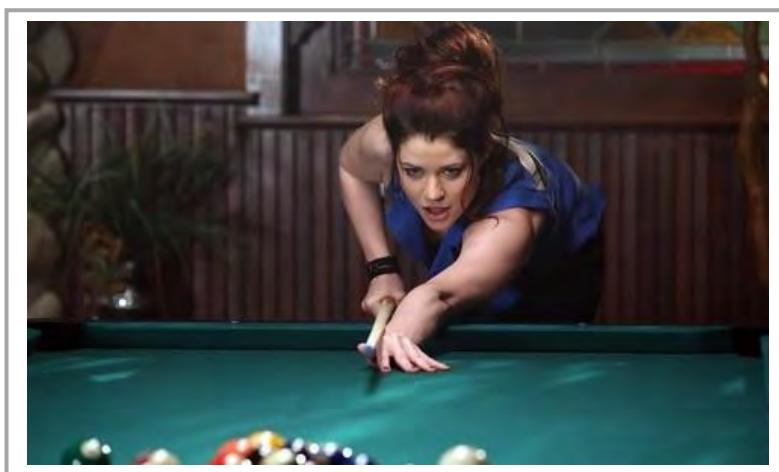


Fonte: Disney Plus

<sup>26</sup> Episódio *Skin Deep* – 12º da 1ª temporada

Em continuidade à história, no episódio 19 da segunda temporada<sup>27</sup>, Bela, que ainda não recuperou sua memória, após atravessar a linha da saída da cidade por acidente, ganha uma nova personalidade, devido a um novo feitiço lançado pela Rainha Má, passando a se apresentar como Lacey (figura 27), uma personalidade completamente diferente de Bela: uma mulher moderna, com cabelos tingidos de vermelho, roupas mais sensuais, adepta a bares e bebidas. Nesse episódio podemos notar a influência de Bela sobre Rumpelstilskin, pois, se ela em qualquer personalidade procura exigir dele a bondade, ele, por sua vez, tenta agir de uma maneira a corresponder tal expectativa; no entanto, caso ela admire violência por seu lado obscuro, como age ao ser Lacey, ele se apresentará dessa forma.

Figura 27 - Lacey



Fonte: Disney Plus

Ainda no mesmo episódio, em um *flashback* da Floresta, Bela salva um prisioneiro de Rumpelstilskin; ele fica furioso e diz que ela lê livros demais e que ela o acompanhará na caça ao ladrão. Quando eles o encontram, descobrem que o rapaz, que é Robin Hood, tinha roubado uma das varinhas mágicas para curar sua esposa grávida que possui uma grave doença e Bela implora para que ele não o mate e consegue convencê-lo. Quando voltam ao castelo, ele a leva para biblioteca como um presente.

A biblioteca ou a referência aos livros é um elemento comum aos contos de Madame Villeneuve e Madame Beaumont e se faz presente na narrativa das

---

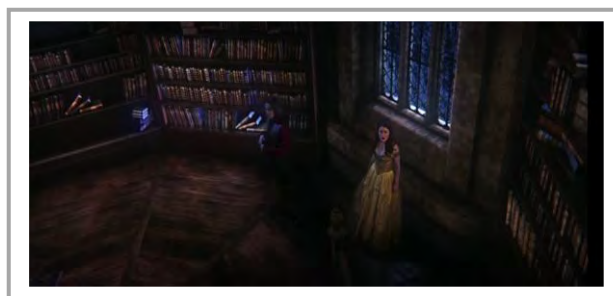
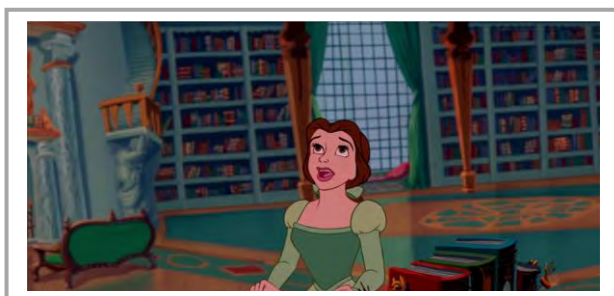
<sup>27</sup> Episódio *Lacey* – 19º da 2ª temporada.

versões da Disney (figura 28 – A) e em *Once Upon a Time* (figura 28 – B), uma referência à personalidade de Bela, construída pelo hábito da leitura, cujo sonho é viver experiências no mundo.

Até lá, resolveu dar uma volta e visitar o belo castelo. Não pôde deixar de admirar sua beleza. Ficou intrigada, contudo, ao encontrar uma porta na qual se lia: “Aposentos de Bela”. Abriu aquela porta com ansiedade e deslumbrou-se com a magnificência do que viu. Mas o que mais a seduziu foi uma grande estante, um cravo e vários livros. (BEAUMONT, 2016, p.44).

Continuando o passeio, viu-se numa sala equipada com os mais variados instrumentos musicais. Sabendo tocar quase todos eles, testou alguns, dando preferência ao cravo, pois se harmonizava com sua voz. Dessa ala passou a outra galeria, semelhante à dos quadros, onde havia uma imensa biblioteca. Gostava de ler e, desde sua mudança para o campo, tinha se visto privada dessa atividade. Seu pai, devido à desordem em seus negócios, fora obrigado a vender todos os livros. (VILLENEUVE, 2016, p.104-105).

Figura 28 - Bela na biblioteca na versão Disney (A) / Bela na biblioteca em OUAT (B)



Fonte: Disney Plus

Em continuidade, temos vários pequenos acontecimentos durante toda a segunda e terceira temporadas: Bela recupera sua memória e temos a reversão da maldição de origem com todas os personagens de contos de fada enviados de volta à Floresta Encantada. No primeiro episódio da quarta temporada, temos o casamento de Bela e Mr. Gold, o que demonstra, novamente, uma ruptura com os hipotextos, já que em todas as versões, o casamento é o acontecimento final da narrativa. Em tal episódio, acontece também a reprodução da costumeira dança entre a Bela e a Fera, difundida pelo clássico da Disney, inclusive com as vestimentas e a tradicional música *Beauty and Best*<sup>28</sup>.

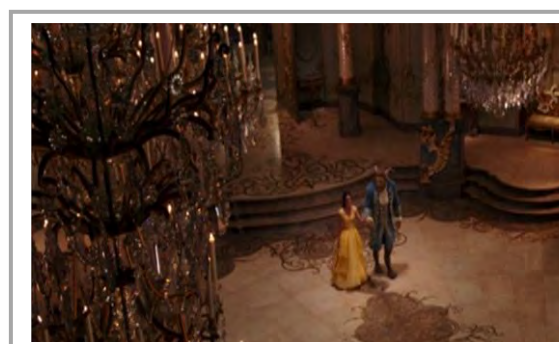
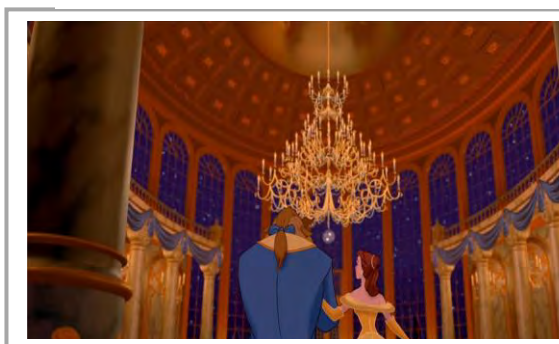
<sup>28</sup> Música *Beauty and The Beast* – 1991 – composta por Howard Asham e Alan Menken e interpretada por Celine Dion e Peabo Bryson – Gravadora Walt Disney

Stam (2006), ao destacar alguns aspectos da conceituação da narratologia, construída a partir dos anos 70, avulta que as músicas e canções também exercem a função narrativa de mostrar e narrar a ficção por meio do som, ou seja, elas ajudam a contar a história. O afeto entre os protagonistas está expresso na valsa, embalada pela famosa canção, cujo telespectador já conhece como música tema da história *de A Bela e a Fera*. Desse modo, a música também desempenha seu papel em narrar a história e criar as relações intertextuais entre as obras.

Outro aspecto que chama a atenção na cena clássica da dança é o direcionamento aos lustres do castelo (figuras 29 A e B), o que é uma alusão aos lustres que adornam o *Château de Versailles*<sup>29</sup>, fazendo uma referência à nacionalidade da autora do conto original. Podemos notar que esse recurso também foi utilizado pelos produtores da série, ao reproduzir a cena, logo após o casamento de Bela e Mr. Gold (figura 30). Obviamente, nenhum enquadramento ou enfoque é escolhido sem uma intenção e um propósito determinado. Podemos afirmar que o objetivo foi demonstrar a grandiosidade e luxo presentes nessa celebração.

Essa rede de interconexões é fundamental para a construção do novo texto, o que torna a intertextualidade um dos recursos essenciais para sua criação, já que ganha-se uma nova experiência com a história e com a forma como ela está relacionada às condições de enunciação.

Figura 29 - Lustre na versão animada Disney (A) / Lustres na *live action* Disney (B)

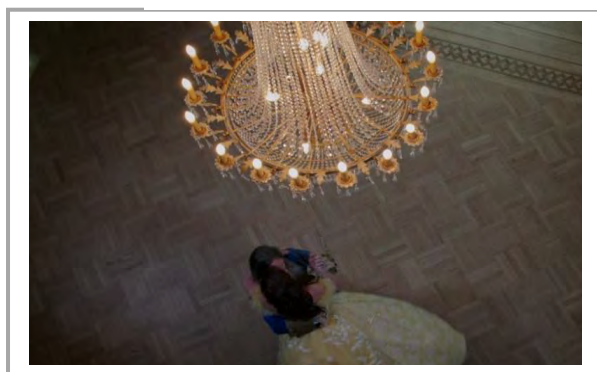


Fonte: Disney Plus

---

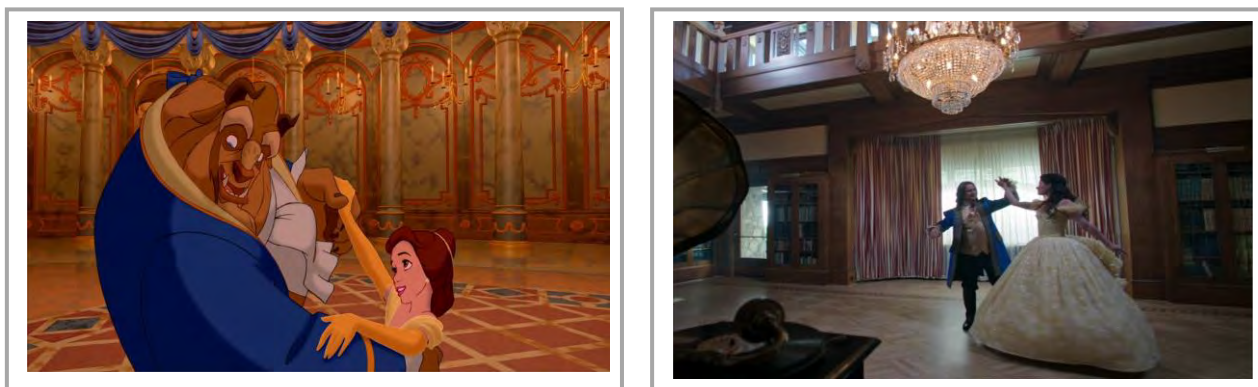
<sup>29</sup> *Château de Versailles* é um castelo real localizado na cidade de Versalhes, uma aldeia rural à época de sua construção, mas atualmente um subúrbio de Paris.

Figura 30 - Lustre em OUAT



Fonte: Disney Plus

Figura 31 - Dança na versão animada Disney (A) / Dança em OUAT (B)



Fonte: Disney Plus

Para ilustrar a intertextualidade e hipertextualidade que ocorrem na cena, optamos por colocar o QR code levando o leitor para esta, em que podem ser visualizado como os produtores de *Once Upon a Time* se apropriaram da cena clássica imortalizada na versão animada da Disney.

Figura 32 – QR Code para a cena clássica da dança em OUAT



Pelas imagens e vídeo, podemos notar de forma clara o quanto os roteiristas e produtores da série, apesar de apresentarem um contexto totalmente diferente dos contos originais e, conseqüentemente, da versão animada da Disney, mantêm elementos para que o telespectador construa essa relação entre os textos. O diálogo intertextual que se estabelece entre as obras é extremamente relevante, realizando, assim, um processo de desconstrução das ideias relativas à fidelidade e à originalidade, em que se assume que todos os textos estão interligados e são releituras de textos anteriores. Dessa forma, para expressar todo o seu potencial, o texto presente transparece vínculos com textos passados, o que abre possibilidades de ressignificação dos personagens e da história.

A magia da dança, ao ser inserida no espaço da narrativa, inclusive com as mudanças de vestimenta de Bela e Mr. Gold, com trajes semelhantes ao que conhecemos da versão animada da Disney, funciona como elemento propulsor da transformação, que ocorre segundo as condições da história que está sendo contada.

Na quinta temporada, no primeiro episódio<sup>30</sup>, a série nos apresenta novamente a rosa. Mr. Gold está adormecido por um feitiço e Bela cuida para que ele permaneça vivo. Diante dos perigos que Emma, a heroína, está enfrentando, uma Fada pede a Bela que a ajude, assim como todos os outros moradores estão fazendo, mas Bela se mostra reticente em deixar Mr. Gold. A fada, então, entrega uma rosa em um vidro (figura 33 – B) e diz que enquanto não cair a última pétala, ele ficará bem. No terceiro episódio da quinta temporada<sup>31</sup>, o feitiço é quebrado e a rosa, que tinha apenas uma pétala, refaz-se.

Mesmo a rosa sendo apresentada nesse episódio como um símbolo da maldição, pois ao cair a última pétala, Mr. Gold jamais acordaria, podemos entendê-la também como uma representação da feminilidade de Bela, já que o desabrochar da flor representa, segundo Guénon (1993), a manifestação do feminino e a cúpula envolvendo-a revela a proteção perante os medos e desejos que prevaleciam em sua vida até aquele momento.

A análise feita por Bettelheim (2018) chama a atenção para o simbolismo da rosa nos contos literários de *A Bela e a Fera*. Roubando a rosa para a filha, o pai lhe

---

<sup>30</sup> Episódio *The Savior* - 1º da 5ª temporada

<sup>31</sup> Episódio *Siege Perilous* – 3º da 5ª temporada

mostra seu amor e antecipa a perda da sua condição de donzela, já que a flor partida ou a rosa arrancada simboliza a perda da virgindade. Sendo assim, a rosa, que nos contos de Madame Villeneuve e Madame Beaumont é um elemento instigador de todo o drama que se seguirá (pois, ao ser roubada, contribui para o desenrolar da trama, sendo, por isso, um marcador importante para a história), em *Once Upon a Time* aparece primeiro como um presente de Rumpelstiltskin para Bela; mas, na verdade, é seu próprio noivo Gaston, metamorfoseado por um feitiço e, após algumas temporadas, a flor é colocada em um vidro como sinônimo da vida de Mr. Gold.

Vale salientar que nos contos originais, a figura do noivo Gaston não existe. Esse personagem é oriundo da versão animada da Disney, assim como a rosa em um vidro, cuja vida da Fera está relacionada à última pétala, a qual é derivada dessa mesma versão.

Figura 33 - Rosa na versão animada Disney (A) / Rosa em OUAT (B)



Fonte: Disney Plus

Outro aspecto importante na adaptação da história dos contos literários para a série está relacionado com as inúmeras dificuldades que o casal enfrenta para ficar junto, seja no espaço tempo da Floresta Encantada ou em *Storybrooke*. A serialidade e a fragmentação do produto audiovisual, por suas características intrínsecas, favorece o alongamento da história, e conseqüentemente, a adição de novos acontecimentos, como no 1º episódio da 6ª temporada<sup>32</sup>, em que Bela rompe o relacionamento com o Rumpelstiltskin justificando ter sido magoada muitas vezes.

<sup>32</sup> Episódio *The Savior* – 1º da sexta temporada.



A adaptação da história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* se encerra no 4º episódio da 7ª temporada<sup>33</sup>, que se inicia com o casal Bela e Mr. Gold comemorando o aniversário de primeiro ano de seu filho. Na série, o casal tem um filho juntos e constrói uma família.

Tal episódio também apresenta uma hipertextualidade em um vínculo bem notório com o filme *Up Altas Aventuras*<sup>34</sup> (2009), que podemos considerar o que Genette (2006) classifica como paródia, já que são utilizados elementos do filme como a estética e a música para retratar os momentos felizes do casal. A narrativa mostra que eles passam anos felizes até que Bela finalmente morre, mas antes de morrer ela tem uma última conversa com Rumpelstiltskin, que reproduzimos a seguir:

*“Let me tell you a story then:  
Once upon a time, there was a beast who took a girl prisoner. But he  
fell in love with her, and then he let her go.  
That is when the girl realized that she loved him too and in the end she  
came back to him.  
More than a few times. You let me go once before, and we found our  
way back to each other.  
You’re a good man, Rumpel. Your heart is pure”.*<sup>35</sup>

Figura 34 - QR Code para a paródia de Up Altas Aventuras



<sup>33</sup> Episódio *Beauty* – 4º da sétima temporada.

<sup>34</sup> Título original: *Up* – animação norte-americana, lançada em 2009 e produzida pela Pixar, pertencente a Walt Disney Company.

<sup>35</sup> “Deixa-me te contar uma história:

Era uma vez uma fera que fez de uma garota sua prisioneira, mas ele se apaixonou por ela e a deixou ir embora.

Foi quando a menina percebeu que também o amava e no final ela voltou para ele, mais de uma vez.

Você me deixou ir mais de uma vez e encontramos nosso caminho de volta um para o outro.

Você é um bom homem, Rumpel. Seu coração é puro.” (Tradução nossa).

Sendo assim, por meio da análise das modificações e permutas da história, conforme modelo proposto por Stam (2006), foi possível identificar que a narrativa de *A Bela e a Fera*, em *Once Upon a Time*, é extremamente intertextual e hipertextual, pois apesar das novas propostas para criação de novos significados, mantém a utilização das referências dos textos originais.

#### 4.2.3 Personagens

Consoante exposto no segundo capítulo desta tese, a história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* faz parte de um arco narrativo com muitas outras histórias de contos de fadas. Sendo assim, iremos nos debruçar nos personagens mais importantes para a contextualização da adaptação e nas relações possíveis com os contos originais de Madame Villeneuve e Madame Beaumont.

Portanto, para melhor compreensão da construção narrativa de *A Bela e a Fera* na série, entender a concepção dos personagens e suas variações no decorrer da trama são fatores extremamente relevantes, já que são os procedimentos de caracterização desses personagens que darão sentido à série.

O que podemos notar em *Once Upon a Time* é que os personagens têm relação com os contos literários. Cada personagem do conto inserido na série tem uma função própria no jogo intertextual construído a partir do imaginário existente na mente dos telespectadores. Além de apropriar-se desses personagens, os roteiristas e produtores também acrescentam detalhes para adequação à contemporaneidade e ao gênero ficção seriada *fantasy*, portanto não se limitando ao enredo apresentado por Madame Villeneuve e Madame Beaumont em seus contos.

Dessa forma, além de utilizar personagens já existentes no mundo fictício, como pudemos ver no tópico anterior, os roteiristas incluem elementos distintos daqueles apresentados nos hipotextos, o que nos remete à teoria de Hutcheon (2011), em que a autora defende que a adaptação consiste na prática de repetição com diferença, apresentando uma recontextualização. Hutcheon (2011) afirma que

Um texto paródico consiste em uma síntese formal, uma incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo, mas

o duplicar textual da paródia tem por uma função assinalar a diferença. (HUTCHEON, 2011, p.73).

Ao criar a narrativa de *Once Upon a Time*, os roteiristas, assim como qualquer escritor, delegam a cada personagem uma função que terão de desempenhar, portanto elas são elementos ativos dessa narrativa e todos os elementos utilizados, sejam de adição ou supressão em relação aos textos originais, são importantes para a recomposição e caracterização desses personagens no hipertexto.

No que diz respeito aos personagens, estes não são mais planos e unidimensionais. Em *Once Upon a Time* eles recebem uma dimensão interna e complexa. Além disso, não ficam restritos ao dualismo maniqueísta, pelo contrário, em nome de suas necessidades pessoais, muitas vezes, rompem as fronteiras que limitam o que é bom e o que é mau.

Podemos observar que o enredo da série enfatiza os próprios personagens e não a mitologia subjacente aos contos de fadas. A ideia que subjaz à série é explorar aspectos ainda não abordados desses personagens tão conhecidos do imaginário coletivo, provocando um novo efeito de sentido à obra.

Dessarte, a releitura da história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* apresenta um caráter crítico em relação aos textos originais. Existe intrinsecamente uma relação de empoderamento desses personagens, que evidencia serem pertencentes e poderem tornar-se o que os roteiristas desejarem. É o que podemos perceber de forma notável na metamorfose de Gaston em uma rosa, ao demonstrar que há recriações e recontextualizações. Ao recriarem a história dos personagens com novos elementos, compostos com novas características e ideais, eles propõem um exercício crítico para que o telespectador construa uma nova gama de significados a cada um desses personagens.

O pai de Bela, na série chamado Sr. Maurice (figura 35), tem uma participação limitada perante a importância que lhe é concedida nos contos. Apesar do cerne da narrativa ser a entrega da filha em troca de algo por sua vida nos contos, na série, a troca se efetiva pela libertação de seu reino dos Ogros. Nota-se que nos contos há uma contextualização muito maior da figura do comerciante, desde sua descrição e características, até o desenrolar da trama e toda a narrativa de sua busca pela carga no porto e sua perda no caminho que o levou ao castelo

da Fera. A figura do pai de Bela ainda aparece nos contos quando ela volta para visitar a família e no final das narrativas. Já em *Once Upon a Time*, a única aparição do pai de Bela é no episódio 12 da primeira temporada<sup>36</sup>, em que se dá o início da história alicerçada nos contos.

Figura 35 - Sr. Maurice, pai de Bela em OUAT



Fonte: Disney Plus

Outros personagens fundamentais aos contos que foram suprimidos na na versão animada da Disney e na série *Once Upon a Time* são as irmãs de Bela. Desde o início dos contos, as autoras evidenciam o quanto elas são invejosas diante da beleza e da bondade de Bela; além disso, elas são responsáveis por manipular Bela a adiar o retorno ao castelo, causando o dano à Fera. Um aspecto importante é a relação que pode ser estabelecida com o mito de *Eros e Psiquê*, uma vez que as irmãs também são responsáveis por manipular Psiquê a quebrar a promessa e olhar para Eros, enquanto ele dormia. Podemos inferir que, por fazer parte de um arco narrativo maior, na história tanto de Bela quanto de Rumplestiltskin, entrelaçada com outros contos de fadas, os roteiristas optaram por manter apenas a estrutura básica da história original.

O personagem Gaston, por sua vez, não faz parte do rol de personagens nos contos originais, mas aparece na série com as mesmas características propostas na versão animada da Disney: forte, bonito, narcisista, grosseiro, incauto e egoísta. Nessa versão esse personagem tem um papel importante como antagonista da história, já em *Once Upon a Time*, ele tem apenas uma participação como noivo de Bela no 12º episódio da primeira temporada e que ao tentar resgatá-

---

<sup>36</sup> Episódio *Skin Deep* – 12º da 1ª temporada

la é transformado numa rosa por Rumpelstilskin, demonstrando não só sua incapacidade de se tornar o antagonista nessa nova proposta narrativa, mas também um percurso de transformação, ou melhor, o que é forte, bonito, narcisista, grosseiro, incauto e egoísta tem um outro caminho: o da metamorfose.

Santos (2005), ao definir metamorfose, afirma que

Assim, pode-se definir metamorfose como toda transformação sobrenatural que afeta a aparência de um ser, de acordo com o verso ovidiano, *in noua...mulatas... formas/corpora* (Ov. *Met.* I, 1-2), como resultado tanto de uma intervenção exterior, imputada por uma divindade como punição ou salvação, quanto de uma mutação interna provocada por grande sofrimento. Esta transformação sobrenatural é a mudança ou alteração, sofrida por um ser, de uma para outra forma que este mesmo ser virá a ter. (SANTOS, 2005, p.22).

A metamorfose da Fera em Príncipe é um dos pontos altos das versões dos contos literários e das versões cinematográficas, ao desfazer a dicotomia entre o belo e o feio. Observa-se que a Fera sofre uma transformação gradativa ao longo dos contos; inicialmente é apresentada como o antagonista da história, um monstro, e no transcorrer da narrativa é chamada de pobre animal, revelando-se um ser passivo de mudanças, na medida que se sensibiliza com as atitudes de Bela.

O monstro se fez ouvir. Um barulho terrível, provocado pelo peso formidável do seu corpo, bem como o retinir estrepitoso de suas escamas e os uivos de arrepiar, anunciou a sua chegada. (VILLENEUVE, 2016, p.94).

Bela sentiu um arrepio ao bater os olhos naquela horrível figura, mas conteve-se como pode. O monstro então lhe perguntou se ela viera por livre e espontânea vontade. (BEAUMONT, 2016, p.42).

Com o passar do tempo, a convivência de Bela com a Fera no castelo faz com que ela já não o perceba da mesma forma até que, no final dos contos, ele finalmente retorna a forma humana.

Em *Once Upon a Time*, Bela também se impressiona com a aparência de Rumpelstilskin, mas assim como nos contos, durante a convivência ela percebe que, a despeito de sua aparência, ele tem um lado bom. Na diegese da Floresta Encantada, Rumpelstilskin (a Fera) não se transforma em um humano e ainda assim, Bela se apaixona por ele. Quem é metamorfoseado é justamente Gaston, que apesar da boa aparência, é o personagem que personifica o coração falso e corrompido.

As inversões propostas no revisionismo contemporâneo desse conto de fadas na série se tornam, de fato, histórias tradicionais sob uma nova ótica.

A personagem Bela nos contos é retratada por sua beleza e bondade, muito resiliente, com pouca ambição e muito amorosa, que aceita o desafio de se entregar para uma Fera, mesmo correndo o risco de perder a própria vida, para salvar outrem.

“Por que eu choraria a morte do meu pai? Ele não vai morrer. Visto que o mostro aceita uma de nós, estou disposta a me entregar a sua fúria, o que farei muito feliz, pois morrendo terei a alegria de salvar meu pai e dar provas de meu amor”. (BEAUMONT, 2016, p.40).

“Sou a culpada por esse infortúnio, sou eu quem devo repará-lo. Admito que seja injusto sofrerem por minha causa. Ai de mim, era todavia um desejo tão inocente! Como imaginar que a vontade de ter uma rosa durante o verão, seria punida com tal suplício? Mas o erro está feito: culpada ou inocente, é justo que eu o expie. Não se pode imputá-lo a mais ninguém. Arriscarei minha vida – ela prosseguiu num tom firme – para livrar meu pai de tal compromisso. Irei encontrar a Fera, feliz em morrer para conservar a vida daquele de quem a recebi e fazer calar as maledicências. Não temam, nada irá me dissuadir disso.” (VILLENEUVE, 2016, p.89).

*“I will go with him. No one decides my fate but me. I shall go. My family, my friends, they will all live? I will go with you forever”<sup>37</sup>* (OUAT, 1ª temporada, episódio 12).

Dessa forma, Bela assume o papel de heroína, como foi disposto no terceiro capítulo desta tese, ao aceitar o “chamado à aventura” e se entregar à Fera tanto nos contos literários como nas demais versões. Porém, cabe, nesse ínterim, uma ressalva naquilo que diz respeito às razões pelas quais uma personagem pode aceitar um determinado desafio, pois não se trata somente de salvar seu pai, por quem tinha tanto amor, mas também de ter um papel importante e fazer algo que seja expressivo em sua vida, já que possui grandes aspirações.

Toda a narrativa da série está adaptada à contemporaneidade, portanto, o papel de Bela como mulher também apresenta as características dos tempos atuais: uma mulher meiga e romântica, mas muito forte. A personalidade de Bela oscila entre a Floresta Encantada, cujas características iniciais se aproximam da versão dos contos tradicionais e personificação da versão Disney (figuras 36 e 37 – A) e uma

---

<sup>37</sup> Eu vou com ele. Ninguém pode decidir por mim. Eu devo ir. Minha família, meus amigos sobreviverão? Eu irei com você para sempre. (Tradução nossa).

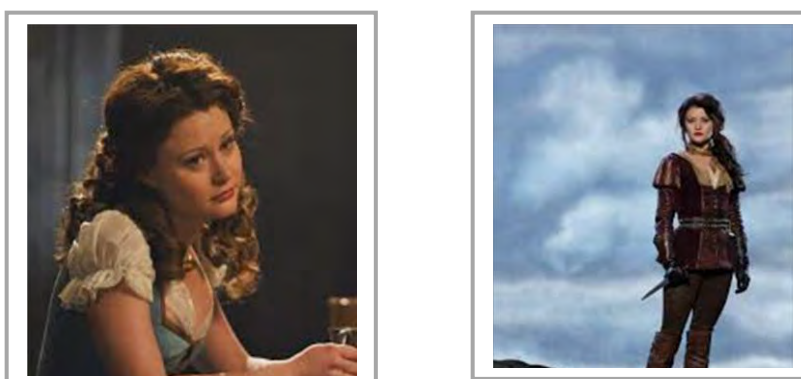
mulher guerreira e muito corajosa (figura 37 – B), e Bela nas duas diegeses (figuras 37 – A e B e 38 – A e B) que ao longo da narrativa, se mostra romântica, mas segura e confiante.

Figura 36 - Bela em OUAT e na versão animada Disney



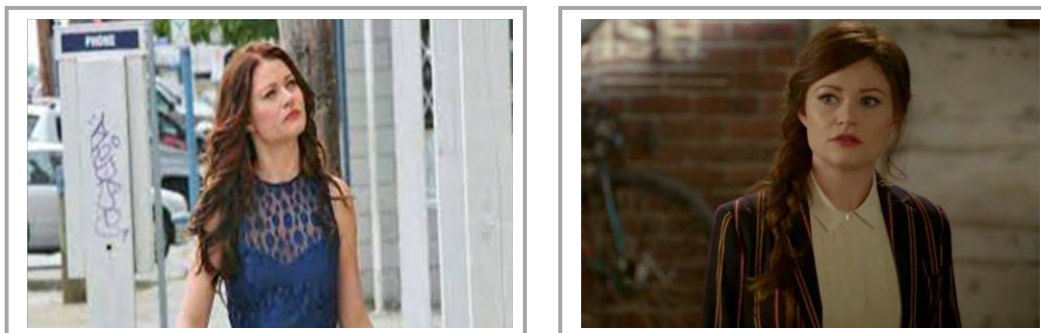
Fonte: Disney Plus

Figura 37 -Bela na Floresta Encantada em OUAT (A e B)



Fonte: Disney Plus.

Figura 38 -Bela em *Storybrooke* em OUAT (A e B)



Fonte: Disney Plus

Vale salientar a semelhança proposta pelos roteiristas da série com a imagem da personagem que existe no imaginário coletivo, portanto, eles mantêm as vestimentas, bem como penteados para justamente criar esse vínculo intertextual entre as versões conhecidas pelo público e a personagem em *Once Upon a Time*. Em um primeiro momento, na Floresta Encantada, ela se mostra doce e pura, mas com o decorrer da narrativa, surge uma Bela reiventada, metamorfoseada como a rosa, revelando-se como um índice intertextual com as mulheres da atualidade (figuras 38 - A e B).

Nos contos literários, Bela também demonstra sua compaixão com a Fera e seus instintos de curiosidade sobre o mundo; além de seu romantismo, sonha com o Deus do Amor na versão de Madame Villeneuve e expressa seus sonhos de idealização pelo príncipe na versão de Madame Beaumont. Na narrativa seriada, a personagem tem grande parte de sua função na recuperação de Rumplestilskin e em transformá-lo em alguém melhor, porque ela realmente acredita que há bondade em seu coração.

Como exposto anteriormente, Bela é uma personagem ficcional que está ligada à memória coletiva cultural, especialmente reconhecida pelo clássico de Walt Disney e, ao se deparar com a personagem na série *Once Upon a Time*, o público nota suas transformações e rupturas as quais, com a recriação das estruturas normativas de Bela, tornam-na o mais verossímil possível. Toda a história de Bela, na série, está centrada em torno de seu amor por Rumplestilskin/Mr. Gold e seu esforço, com certa ingenuidade, por fazê-lo se tornar uma pessoa melhor, mesmo sabendo que o maior anseio de seu amado é o poder.

Vale salientar que Bela é a única personagem a manter o nome nas duas diegeses: Floresta Encantada e *Storybrooke*, com exceção de quando ultrapassa o limiar da cidade, perdendo a memória e assumindo um novo comportamento, quando é transformada em Lacey, pelo feitiço da Rainha Má. O nome é uma referência de individualização e caracterização de uma identidade, portanto ao preservar o nome, os roteiristas também se apropriam da possibilidade de manter uma personagem com características muito semelhantes nos dois espaços e tempos: um vínculo que se estabelece entre as duas instâncias e se caracteriza como limites de expressão: identidade/alteridade pelo fio discursivo da memória.



Do ponto de vista social, podemos constatar o impacto que a personagem Bela tem no transcorrer dos contos literários e de sua trajetória em *Once Upon a Time*, uma princesa destemida e corajosa, que aceita seu destino para proteger aqueles que ama, que consegue ver além das aparências e, sobretudo por discutir e descumprir algumas regras impostas pela Fera, ou seja, ela é uma mulher não submissa.

Sendo assim, o que se constata é que a Bela de *Once Upon a Time* preserva características oriundas dos contos literários e da versão animada de Walt Disney; no entanto, pelo fato de a narrativa ter outro momento histórico e outra proposta, pelo gênero *fantasy*, não se pretende encontrar uma total equiparação, mas reconhecer, em alguma medida, na personagem atual, aquela que já havia sido representada anteriormente. Nesse ponto, os roteiristas da série conseguiram êxito, já que é possível reconhecer as características de beleza – uma vez que a personagem é vivida pela atriz Emille de Ravin –, do altruísmo, por sempre colocar a vida do outro em primeiro lugar, seja do pai ou mesmo de Rumplestiltskin/Mr. Gold e do romance, por acreditar que o amor verdadeiro pode transformar as pessoas, sendo essa última a grande função da personagem Bela em *Once Upon a Time*.

Rumplestiltskin é, sem dúvida, um das personagens mais complexos da série. Como discutido no segundo capítulo desta tese, o personagem é o antagonista de um conto de fadas de origem alemã que foi coletado pelos Irmãos Grimm e publicado pela primeira vez na coletânea *Contos de Grimm* em 1812 e que versa sobre um duende que pode transformar palha em ouro.

Figura 39 - Rumpelstiltskin -ilustração de Walter Crane para uma tradução dos Contos de Grimm



Fonte: Wikipedia.

No conto de fadas tradicional, Rumpelstiltskin era um diabinho, que transformou palha em ouro para a filha de um moleiro em troca de seu filho

primogênito. Ele disse à menina que ela poderia ficar com seu filho se ela adivinhasse o seu nome em três dias. Quando ela finalmente o fez, Rumpelstiltskin destruiu a si mesmo, o que determina um elo discursivo entre as obras e a narrativa de *Once Upon a Time*: a questão da identidade.

Em *Once Upon a Time*, Rumpelstiltskin é personagem principal da série. Nota-se que houve uma alteração no nome de Rumpelstiskin para Rumpelstiltskin, caracterizando uma nova proposta para o personagem, ou seja, um personagem recontextualizado. Além disso, o nome de sua contraparte em *Storybrooke* é Mr. Gold, justamente uma alusão ao fato de Rumpelstiltskin transformar palha em ouro, ou seja, um índice intertextual.

Esse personagem já foi utilizado em outras versões audiovisuais, como explica Valenzuela (2016):

A imagem de Rumpelstiskin mais popular no cinema pertence às produções da Dreamwoks, *Shrek, the third* e *Shrek, the final chapter* (EUA: Dreamwordk animations, 2010), na qual o duende é uma figura falante que engana o ogro Shrek através da assinatura de um contrato que prevê: “até o final do dia você vai se sentir um ogro totalmente diferente”. Para retornar à situação inicial – ou seja no reino de Far Far Away, onde Shrek tem uma vida familiar pacata – o ogro precisa livrar-se de Rumpelstiskin, que é o rei. Sempre em tom de comédia, Rumpelstiskin é um duente tirano, de cabelos longos, eriçados e intensamente vermelhos e que enfrenta um grupo rebelde, ao qual Shrek se une, para destituí-lo do poder. (VALENZUELA, 2016, p.145).

Figura 40 - Rumpelstiskin em Shrek



Fonte: Imagens Google

Valenzuela (2016, p. 148) ainda procura proporcionar um estudo de produções audiovisuais que utilizaram o personagem Rumpelstiltskin para construir suas narrativas e conclui, por fim, que: “em todas as versões, o personagem aparece sempre como um duende de baixa estatura ou encurvado, mal humorado, ranzinza e envelhecido”.

Em *Once Upon a Time*, somos apresentados de forma primeva a Mr. Gold, praticamente o dono de *Storybrooke* e que diferentemente de todos os moradores, não havia perdido sua memória e sabia da maldição lançada pela Rainha Má. Depois conhecemos sua versão no tempo espaço da Floresta Encantada, um personagem manipulador que ajuda a Rainha Má a cumprir sua maldição; assim como na versão dos Irmãos Grimm, ele é norteador por jogos de poder e interesse.

Sua complexidade na série se dá pelo fato de que ele também assume o papel de *The Dark One* ou senhor das trevas, além da Fera, objeto de estudo desta tese, e o crocodilo do Capitão Gancho. Apesar de causar um certo estranhamento, os roteiristas da série conseguem criar esse jogo intertextual que se transforma justamente no grande atrativo da série. É como se o telespectador estivesse sempre esperando para descobrir qual a relação de cada personagem com as demais dos contos de fadas.

Sua personalidade manipuladora (de si e de outros) não é apenas “hipertextual”, mas consiste em transformações constantes e em estranhas sínteses que não apenas ressignificam as fontes dos personagens originais, mas os colocam em permanente estado de fluxo e mutação.

Ao longo das primeiras temporadas, o público descobre como ele se transformou nesse personagem poderoso. Ele era um pai de família, cuja esposa o havia deixado para fugir com outro homem, o qual posteriormente descobrimos ser o Capitão Gancho, que ao tentar proteger seu filho, Baelfire, de ser enviado à guerra, é humilhado pelos guardas do Rei, beijando as botas do chefe da guarda. Os guardas vão embora e Rumpelstiltskin é consolado por seu filho e por um mendigo, com quem ele, que tinha um bom coração, compartilhou o pouco alimento que tinha. O mendigo então sugere que Rumpelstiltskin roube a adaga mística do sombrio e tome o poder para si. Apesar do medo, ele e seu filho

seguem para o castelo e nele ateião fogo, conseguindo roubar a adaga mística. Ao invocar o Senhor das Trevas, Rumpelstilskin desfere um golpe fatal transformando o Zozo (senhor das trevas) no velho mendigo que tinha ajudado. Com o fim de Zozo, surge o nome de Rumpelstilskin na adaga mística, demonstrando que ele havia se transformado no novo Senhor das Trevas.

Em continuidade à construção do personagem Rumpelstilskin, em *Once Upon a Time*, ele passa a se apresentar, na diegese da Floresta Encantada, com um aspecto ora acinzentado, ora esverdeado, com a pele enrugada (figura 41 - A e B), como uma referência a um crocodilo, cuja sequência se dará na história com o Capitão Gancho, ou seja, um aspecto horrendo, assim como a Fera nos contos literários e na versão animada da Disney.

O personagem tem ora unhas grandes, ora unhas menores, olhos esbugalhados e sua voz é mais aguda do que o normal.

Figura 41 - Rumpelstilskin na diegese Floresta Encantada (A e B)



Fonte: Disney Plus

Contudo, seu comportamento é muito diferente do que conhecemos da Fera descrita nos contos literários, já que o personagem, apesar de uma imagem horrenda, mostra ter um bom coração. Rumpelstilskin, por sua vez optou utilizar seus poderes mágicos para o mal, quando consegue se transformar no Senhor das Trevas, tornado-se corajoso, forte, poderoso e cruel.

Ao tratar do comportamento de Rumpelstilskin, Valenzuela (2016) afirma que

O comportamento de Rumpelstilskin é, às vezes, infantil, outras vezes excessivamente agitado, visto que gosta de bular-se e pregar peças nas pessoas, por outro lado, fisicamente, ele não apresenta baixa estatura, diferindo, portanto, do personagem dos contos tradicionais, que é representado por um duende. (VALENZUELA, 2016, p.157).

Já em sua versão na diegese de *Storybrooke*, Mr. Gold é um homem centrado, calmo, contido e com uma aparência muito discreta (figura 42 - A e B), que conhece os mistérios da cidade e de seus moradores. Apesar da aparência e personalidades diferentes, as duas contrapartes são manipuladoras, inteligentes e cruéis.

Mr. Gold é um personagem ambíguo, é uma força do mal, atua como segundo antagonista, visto que ele está contra o poder de Regina, mas também contra todos os demais personagens. Henry e Regina são os únicos personagens que têm consciência do perigo que representa dever um favor a Gold: cedo ou tarde ele irá pedir algo em troca, a exemplo de Rumpelstilskin na versão dos Grimm. (VALENZUELA, 2016, p.161).

Figura 42 - Mr. Gold na diegese Storybrooke (A e B)



Fonte: Disney Plus

É exatamente com este artifício que, como Fera, ele consegue fazer com que Bela o acompanhe, afinal em troca de salvar o pequeno Reino dos Ogros, ele a pede como compensação, com sua famosa frase: “Toda magia tem um preço”.

O personagem Rumpelstilskin é uma figura instável, em busca de alguma forma definitiva, sempre desviada por novas e imprevisíveis transformações. Uma das características mais marcantes desse personagem é que ele não é

maniqueísta; por vezes ele atua a favor do mal e em outras a favor do bem, sempre em benefício próprio. Até mesmo em seu relacionamento com Bela, cujo amor é verdadeiro, ele sempre se coloca em primeiro lugar. Ele é estratégico, perspicaz e está conectado com todas os personagens, dando origem a histórias que recontam e recriam as figuras mágicas dos contos de fadas.

O que podemos constatar com a análise desse personagem é que além do fato da figura de “noivo animalesco” comum aos contos originais e a alusão ao conto *A Bela e a Fera*, ele é muito mais complexo, e por ser um personagem central na narrativa, a Fera é apenas mais uma de suas muitas facetas.

#### 4.2.4 Contexto

Ao relacionarmos as duas obras datadas de 1740 e 1756, contos de Madame Villeneuve e Madame Beuanmot, respectivamente, para uma obra iniciada em 2011, é natural que haja muitas diferenças ideológicas e culturais de cada época, bem como a reprodução dos discursos sociais dominantes de cada período.

Conforme exposto anteriormente, os contos literários, objetos deste estudo, são carregados de críticas à realidade da época, especialmente no que tangia ao casamento e à figura da mulher, portando uma gama de significados.

Pelo espaço de tempo que separa as manifestações artísticas, podemos afirmar que a releitura da narrativa e dos personagens de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* se adequaram à atual sociedade e ao contexto em que se inserem. Enquanto a estrutura narrativa dos contos e da versão animada da Disney são lineares, inclusive sob o âmbito cronológico, a narrativa seriada se vale do recurso de duas diegeses, contruindo uma narrativa complexa. A multiplicidade de arcos e sub arcos narrativos com núcleos de personagens proporciona uma tessitura imbricada, advinda do caráter de intertextualidade, intrínseco a *Once Upon a Time*.

Ao determinar uma estratégia narrativa para recriar a história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a time*, os roteiristas e produtores levaram em conta o perfil do público a ser impactado à época e ao significado que ela poderia registrar, reorganizando os códigos da narrativa e dando novos significados para os

personagens e para a história, dentro do formato de ficção seriada, gênero *fantasy*, em uma recontextualização que se presentifica.

A utilização da história e de personagens como Bela e Fera se sustentam no fato de repetição, salvaguardadas as diferenças quanto ao momento histórico e social em que se inserem, espelhando, portanto, a sociedade e características de cada época.

Bela é uma mulher descrita nos contos por sua imensurável beleza, cuja característica tem um grande enfoque que não cabe mais nos dias atuais, destarte, apesar de a atriz escalada para o papel também ser bela, o enfoque maior se dá por seu caráter e busca incessante por justiça, amor e bondade. Sem contar a abordagem, especialmente na diegese de *Storybrooke*, de uma mulher moderna, alinhada com o momento histórico em que vivemos. No entanto, para que a hipertextualidade seja percebida, são mantidos alguns padrões como a estética, personagem branca, ocidental e magra, por exemplo, bem como padrões de comportamento feminino como educada e meiga.

O núcleo de personagens de *A Bela e a Fera* foi customizado de modo a compor uma linguagem mais ágil e contemporânea, sem pré-estabelecer que a história precisa ser idêntica à qual conhecemos pelos contos clássicos. A série cria uma nova história, partindo do ponto dos contos clássicos, mas com infinitas possibilidades, como pudemos comprovar no tópico modificações e permutas na história.

A Fera foi contextualizada como Mr. Gold em *Storybrooke*; Rumplestilskin na Floresta Encantada, que por sua vez também assume o papel de Senhor das Trevas e Crocodilo, na história do Capitão Gancho. Uma complexidade de personalidades, que vai muito além da Fera que conhecemos nos contos clássicos.

A compreensão de como os autores do século XVII apresentaram essas histórias para o público auxilia na comprovação da apropriação feita pelos criadores da série, assim indicando a compatibilidade da prática de pós-produção com as reflexões sobre a experimentação contemporânea

Apesar da diferença temporal, o conteúdo significativo da releitura que é transmitido pelos contos e por *Once Upon a Time* ainda é atual e se aplica à contemporaneidade; é a magia que permeia toda a história da série. Seu uso ajuda

na resiliência e é a razão da esperança dos personagens de que eles terão um final feliz. Embora atravessem momentos de desânimo, os personagens sabem que uma magia boa e poderosa levá-los-á ao final feliz, como a que ocorrera na transformação da Fera em um príncipe nos contos literários. Portanto, mesmo com as intempéries ocorridas entre Bela e Rumplestilskin, durante sete temporadas, a série encerra a releitura do conto justamente mostrando que a magia poderosa do amor sempre vence no final das histórias.

Tendo finalizado as análises que dizem respeito à transposição dos contos originais *A Bela e a Fera* para a série do gênero *fantasy Once Upon a Time*, passaremos a seguir com a parte final desta tese.





---

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da escrita desta tese, estudamos a transposição do conto literário *A Bela e a Fera* para uma série contemporânea, pertencente ao gênero *fantasy*, *Once Upon a Time*. Nas páginas anteriores nos propusermos a percorrer um longo caminho que nos conduziram à compreensão de como os contos de fadas e narrativas míticas são fulcrais para a construção de narrativas contemporâneas que não possuem compromisso com a “fidelidade”, mas se utilizam de histórias já conhecidas pelo público para novas construções de sujeitos e de sentidos para elas.

Dialogamos, num primeiro momento, com as raízes histórias dos contos de fadas, utilizando dos escritos de Franz (2005), Tatar (2004) e Bettelheim (2018) para encontrar subsídios que embasassem a hipótese de que a mudança conceitual na utilização dos contos de fadas nos produtos midiáticos contemporâneos possibilita a criação de “cópias” distintas dos textos originais, fazendo com que as histórias sejam renovadas e recontextualizadas.

Após esse breve diálogo com nossos primeiros autores, debruçamo-nos em Valenzuela (2016) para contextualização da série e nas relações dos hipotextos e hipertextos e no estabelecimento da hipertextualidade como recurso da construção narrativa em *Once Upon a Time*, utilizamos Genette (2006) como base teórica para nossos pensamentos.

Na sequência, fez-se necessário relacionar os conceitos de transtextualidade da história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* com aspectos das linguagens e da adaptação da literatura para o produto audiovisual mediados pelos escritos de Balogh (2002; 2005) e Hutcheon (2011).

Percebemos, então, que a obra que nos dedicávamos a estudar contém não só diversos elementos míticos e de contos de fadas, como também utiliza magia e elementos sobrenaturais como fio condutor de sua construção narrativa, colocando-os em primeiro plano, através da criação de um mundo secundário, o que nos levou a dissertar sobre as relações entre o Fantástico, o Maravilhoso e o *Fantasy*, percorrendo um caminho teórico desde a tipologia criada por Propp (2006) até a introdução de novas perspectivas teóricas mais abrangentes e os diálogos entre os gêneros de autores como Armitt (2005), Jackson (1998) e Mendlesohn e James (2012) para findarmos o diálogo com o principal autor do gênero *Fantasy*, Tolkien (2010).

Na última etapa desta tese apresentamos a intertextualidade e hipertextualidade presentes na recriação da história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* e realizamos um estudo comparativo entre os textos literários, as versões produzidas pela Disney e o texto adaptado para a série por meio do modelo de análise proposto por Stam (2006).

Em relação ao objetivo geral desta pesquisa, o de examinar a transposição dos contos literários de *A Bela e a Fera* para a narrativa de ficção seriada *fantasy Once Upon a Time* a fim de definir os procedimentos e mecanismos empregados para recriação do texto fonte com o fito de perceber os agentes e conflitos, convergentes e divergentes entres os textos que estabelecem um efeito de sentido na construção dos personagens Bela e Rumpelstilskin no contexto da série, entendemos que foi atingido no decorrer desta tese, ao mostrarmos como os roteiristas e produtores de *Once Upon a Time* utilizaram a história clássica de uma “forma às avessas”; criando novos sujeitos e dando novos significados aos personagens clássicos Bela e Fera que conhecemos dos contos tradicionais.

A Bela dos contos clássicos também se transformou em Lacey durante a série e assumiu papéis diferentes nas duas diegeses: Floresta Encantada e “Mundo Real”, mostrando-se como uma mulher romântica, mas sobretudo muito forte. Ela se casou com a Fera, assim como nos contos, mas também passou por diversas situações durante os arcos narrativos que nos apresentaram uma nova Bela, reconfigurada tanto no mundo primário como no secundário.

A Fera, que nos contos se transforma num lindo príncipe, na série também assume outras identidades como Senhor das Trevas e o Crocodilo da história do Capitão Gancho, além é claro de sua versão em *Storybrooke*: Mr. Gold. Um personagem central da série, de extrema complexidade, que não se resume ao maniqueísmo, com diversas personalidades e uma relação intertextual com a mitologia e diversos contos de fadas, portanto uma ressignificação da Fera criada por Madame Villeneuve.

*Once Upon a Time* utiliza diversos recursos inerentes a uma narrativa complexa tendo como base a magia e um imbricado roteiro que mistura os contos de fadas, bem como subverte os personagens clássicos, dando-lhes novas funções e personalidades. A história de *A Bela e a Fera*, na série, insere-se em meio a vários

arcos narrativos, não sendo retratada da forma conhecida pelos telespectadores. Durante as sete temporadas, são inseridos elementos ora baseados em narrativas míticas, ora baseados em outras versões do conto, como a versão animada da Disney, mas também são suprimidos acontecimentos e personagens dos contos originais.

Como abordamos previamente, os contos de fadas têm sua origem na mitologia, algumas vezes tendo o mito como uma iluminação para a criação das histórias e em outras incorporando algum aspecto mítico durante a construção em seus discursos. Pudemos evidenciar tal fato no conto literário escrito por Madame Villeneuve, cuja fonte de inspiração foi o mito de *Eros e Psiquê*, mediante a similaridade na construção central dos textos, com uma mesma linha: a história de uma “Bela” moça que se apaixona por um “monstro”.

Pudemos comprovar que as narrativas míticas e os contos de fadas, amplamente utilizados na série *Once Upon a Time*, continuam muito relevantes para a cultura contemporânea, já que ainda são inspiração para diversos produtos midiáticos e ainda permanecem no imaginário da sociedade.

A história de *A Bela e a Fera* em *Once Upon a Time* é um hipertexto de vários outros hipotextos, tendo como origem o mito de *Eros e Psiquê*. A narrativa traz consigo os entrelaçamentos de todas os hipotextos anteriores, apresentando um texto derivado de outros com diversas transformações, fazendo uso de aspectos intertextuais para que o telespectador consiga perceber a presença efetiva dos textos anteriores, envolvendo-o no processo criativo, de modo que ele possa preencher as lacunas. Ainda que o telespectador não seja capaz de fazer associações, a história é contada de tal forma que ele não perde o entretenimento e o encantamento com a narrativa.

Em uma entrevista com Adam Horowitz, um dos criadores da série, realizada por Karl Keily, durante o *New York Comic-Com 2011*, ele afirmou:

The idea to take these caracteres that we all know collectively and try to find things about them that we haven't explored before. Sometimes it's a story point, sometimes it's a thematic connection, sometimes it's a dilemma they face in both worlds that is similar. We are not generally retelling the exact same story as the fairy tale world. (KEILY, 2011)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> A ideia é levar esses personagens que todos nós conhecemos coletivamente e tentar encontrar coisas sobre eles que não tenhamos explorado antes. Às vezes é um ponto da história, às vezes uma conexão temática, às vezes é um dilema similar em ambos os mundos que os personagens precisam enfrentar.

Assim, a maneira pela qual a história de *A Bela e a Fera* é retratada na série tanto nos aspectos estéticos, quanto nos aspectos conotativos de significação, desencadeiam uma ressignificação da história tradicional, pois ao adaptar a história para um produto midiático no gênero *Fantasy*, utilizando dois mundos (o primário e o secundário em duas diegeses e todas as características inerentes a esse gênero) e se estruturando como uma justaposição de contos de fadas, na qual vários elementos de fantasia são reunidos e ordenados de diversas formas, revela uma obra com características importantes da atualidade.

As convergências entre o gênero *Fantasy*, as manifestações presentes nas narrativas mitológicas e os aspectos insólitos presentes na série contribuem para a ressignificação dessa história e à medida que é um produto de um contexto social de uma determinada época, podem-se captar nele as transformações do homem, de sua história e da visão que ele constrói de si mesmo.

Mediante o caos da vida e a impossibilidade de lidar com isso de forma racional, a produção cultural contemporânea se utiliza de narrativas de fantasia para o “escape”, termo abordado por Tolkien (2010), oferecendo leveza e inspiração para sobrevivermos mediante às dificuldades do dia a dia.

Dessa maneira, é evidente que diversas relações ainda podem ser aprofundadas e novas podem ser traçadas, mediante a complexidade de uma obra hipertextual e intertextual que nos apresenta uma realidade cada vez mais transformadora. Pudemos, por meio deste trabalho, comprovar nossa hipótese de que os autores e produtores de produtos midiáticos contemporâneos, como a série *Once Upon a Time*, utilizam narrativas clássicas, conhecidas pelo público, adaptando-as à realidade dos dias atuais, proporcionando novas experiências estéticas e gerando maior identificação com o público, dando novos significados em função da interação entre a racionalidade e a fantasia. A pesquisa realizada nesta tese colabora com os estudos sobre as relações entre a literatura e o audiovisual, que se faz cada vez mais presente em nossos dias.

---

Nós geralmente não estamos recontando a mesma história exata como no mundo dos contos de fadas. (Tradução nossa).



---

**ANEXOS**

Tabela 4 - Lista de episódios da primeira temporada (2011 - 2012) de *Once Upon a Time*

Nº do episódio	Título	Exibição original
1	"Pilot" " <i>(Piloto)</i> "	23 de outubro de 2011
2	"The Thing You Love Most" " <i>(Aquilo Que Você Mais Ama)</i> "	30 de outubro de 2011
3	"Snow Falls" " <i>(Neve e Paixão)</i> "	6 de novembro de 2011
4	"The Price of Gold" " <i>(O Preço da Magia)</i> "	13 de novembro de 2011
5	"That Still Small Voice" " <i>(A Voz Interior)</i> "	27 de novembro de 2011
6	"The Shepherd" " <i>(O Pastor)</i> "	4 de dezembro de 2011
7	"The Heart Is a Lonely Hunter" " <i>(O Coração é um Caçador Solitário)</i> "	11 de dezembro de 2011
8	"Desperate Souls" " <i>(Almas Desesperadas)</i> "	8 de janeiro de 2012
9	"True North" " <i>(O Verdadeiro Norte)</i> "	15 de janeiro de 2012
10	"7:15 A.M." " <i>(O Café da Manhã)</i> "	22 de janeiro de 2012
11	"Fruit of the Poisonous Tree" " <i>(O Fruto da Árvore Venenosa)</i> "	29 de janeiro de 2012
12	"Skin Deep" " <i>(Beleza Externa)</i> "	12 de fevereiro de 2012

13	"What Happened to Frederick" "(O Que Aconteceu com Frederick)"	19 de fevereiro de 2012
14	"Dreamy" "(Sonhador)"	4 de março de 2012
15	"Red-Handed" "(A Capa Vermelha)"	11 de março de 2012
16	"Heart of Darkness" "(O Coração das Trevas)"	18 de março de 2012
17	"Hat Trick" "(O Chapéu Mágico)"	25 de março de 2012
18	"The Stable Boy" "(O Homem do Estábulo)"	1 de abril de 2012
19	"The Return" "(O Retorno)"	22 de abril de 2012
20	"The Stranger" "(O Estranho)"	29 de abril de 2012
21	"An Apple Red as Blood" "(Uma Maçã Vermelha Como Sangue)"	6 de maio de 2012
22	"A Land Without Magic" "(Uma Terra Sem Magia)"	13 de maio de 2012

Tabela 5 - Lista de episódios da segunda temporada (2012-2013) de *Once Upon a Time*

Nº do episódio	Título	Exibição original
1	"Broken" "(Maldição Quebrada)"	30 de setembro de 2012



<b>2</b>	"We Are Both" " <i>(Nós Somos os Dois)</i> "	7 de outubro de 2012
<b>3</b>	"Lady of the Lake" " <i>(A Dama do Lago)</i> "	14 de outubro de 2012
<b>4</b>	"The Crocodile" " <i>(O Crocodilo)</i> "	21 de outubro de 2012
<b>5</b>	"The Doctor" " <i>(O Doutor)</i> "	28 de outubro de 2012
<b>6</b>	"Tallahassee" " <i>(Tallahassee)</i> "	4 de novembro de 2012
<b>7</b>	"Child of the Moon" " <i>(Filha da Lua)</i> "	11 de novembro de 2012
<b>8</b>	"Into the Deep" " <i>(Nas Profundezas do Sono)</i> "	25 de novembro de 2012
<b>9</b>	"Queen of Hearts" " <i>(Rainha de Copas)</i> "	2 de dezembro de 2012
<b>10</b>	"The Cricket Game" " <i>(A Trama do Grilo)</i> "	6 de janeiro de 2013
<b>11</b>	"The Outsider" " <i>(O Forasteiro)</i> "	13 de janeiro de 2013
<b>12</b>	"In the Name of the Brother" " <i>(Em Nome do Irmão)</i> "	20 de janeiro de 2013
<b>13</b>	"Tiny" " <i>(Pequenino)</i> "	10 de fevereiro de 2013
<b>14</b>	"Manhattan" " <i>(Manhattan)</i> "	17 de fevereiro de 2013

15	"The Queen Is Dead" "(A Rainha Está Morta)"	3 de março de 2013
16	"The Miller's Daughter" "(A Filha do Moleiro)"	10 de março de 2013
17	"Welcome to Storybrooke" "(Bem-Vindos à Storybrooke)"	17 de março de 2013
18	"Selfless, Brave and True" "(Altruísta, Corajoso e Sincero)"	24 de março de 2013
19	"Lacey" "(Lacey)"	21 de abril de 2013
20	"The Evil Queen" "(A Rainha Má)"	28 de abril de 2013
21	"Second Star to the Right" "(Segunda Estrela à Direita)"	5 de maio de 2013
22	"And Straight On 'til Morning" "(Seguindo Até o Amanhecer)"	12 de maio de 2013

Tabela 6 - Lista de Episódios da terceira temporada (2013-2014) de *Once Upon a Time*

Nº do episódio	Título	Exibição original
1	"The Heart of the Truest Believer" "(O Coração do Verdadeiro Crédulo)"	29 de setembro de 2013
2	"Lost Girl" "(Menina Perdida)"	6 de outubro de 2013
3	"Quite a Common Fairy" "(Uma Fada Comum)"	13 de outubro de 2013

4	"Nasty Habits" " <i>(Maus Hábitos)</i> "	20 de outubro de 2013
5	"Good Form" " <i>(Agir Corretamente)</i> "	27 de outubro de 2013
6	"Ariel" " <i>(Ariel)</i> "	3 de novembro de 2013
7	"Dark Hollow" " <i>(Buraco Negro)</i> "	10 de novembro de 2013
8	"Think Lovely Thoughts" " <i>(Pense em Coisas Bonitas)</i> "	17 de novembro de 2013
9	"Save Henry" " <i>(Salvar Henry)</i> "	1 de dezembro de 2013
10	"The New Neverland" " <i>(A Nova Terra do Nunca)</i> "	8 de dezembro de 2013
11	"Going Home" " <i>(Voltando Para Casa)</i> "	15 de dezembro de 2013
12	"New York City Serenade" " <i>(Serenata de Nova York)</i> "	9 de março de 2014
13	"Witch Hunt" " <i>(Caça à Bruxa)</i> "	16 de março de 2014
14	"The Tower" " <i>(A Torre)</i> "	23 de março de 2014
15	"Quiet Minds" " <i>(Mentes Silenciosas)</i> "	30 de março de 2014
16	"It's Not Easy Being Green" " <i>(Não é Fácil Ser Verde)</i> "	6 de abril de 2014

17	"The Jolly Roger" "(Jolly Roger)"	13 de abril de 2014
18	"Bleeding Through" "(Passado Obscuro)"	20 de abril de 2014
19	"A Curious Thing" "(Uma Coisa Curiosa)"	27 de abril de 2014
20	"Kansas" "(Um Só Coração)"	4 de maio de 2014
21	"Snow Drifts" "(Portal do Tempo)"	11 de maio de 2014
22	"There's No Place Like Home" "(O Lar é o Melhor Lugar)"	11 de maio de 2014

Tabela 7 - Lista de episódios da quarta temporada (2014-2015) de *Once Upon a Time*

Nº do episódio	Título	Exibição original
1	"A Tale of Two Sisters" "(Um Conto de Duas Irmãs)"	28 de setembro de 2014
2	"White Out" "(Dentro do Gelo)"	5 de outubro de 2014
3	"Rocky Road" "(Estrada Rochosa)"	12 de outubro de 2014
4	"The Apprentice" "(O Aprendiz)"	19 de outubro de 2014
5	"Breaking Glass" "(Espelho Quebrado)"	26 de outubro de 2014

6	"Family Business" " <i>(Assunto de Família)</i> "	2 de novembro de 2014
7	"The Snow Queen" " <i>(A Rainha da Neve)</i> "	9 de novembro de 2014
8	"Smash the Mirror" " <i>(Quebrar o Espelho)</i> "	16 de novembro de 2014
9	"Fall" " <i>(Queda)</i> "	30 de novembro de 2014
10	"Shattered Sight" " <i>(Visão Partida)</i> "	7 de dezembro de 2014
11	"Heroes and Villains" " <i>(Heróis e Vilões)</i> "	14 de dezembro de 2014
12	"Darkness on the Edge of Town" " <i>(Escuridão nos Limites da Cidade)</i> "	1 de março de 2015
13	"Unforgiven" " <i>(Sem Perdão)</i> "	8 de março de 2015
14	"Enter the Dragon" " <i>(A Volta do Dragão)</i> "	15 de março de 2015
15	"Poor Unfortunate Soul" " <i>(Pobre Alma)</i> "	22 de março de 2015
16	"Best Laid Plans" " <i>(Força Maior)</i> "	29 de março de 2015
17	"Heart of Gold" " <i>(O Coração de Gold)</i> "	12 de abril de 2015
18	"Sympathy for the De Vil"	19 de abril de 2015

	"(O Lado Mal)"	
19	"Lily" "(Lily)"	26 de abril de 2015
20	"Mother" "(Mãe)"	3 de maio de 2015
21	"Operation Mongoose"	10 de maio de 2015
22	"(Operação Mangusto)"	

Tabela 8 - Lista de episódios da quinta temporada (2015-2016) de *Once Upon a Time*

Nº do episódio	Título	Exibição original
1	"The Dark Swan" "(Emma das Trevas)"	27 de setembro de 2015
2	"The Price" "(O Preço)"	4 de outubro de 2015
3	"Siege Perilous" "(Assento Perigoso)"	11 de outubro de 2015
4	"The Broken Kingdom" "(O Reino Partido)"	18 de outubro de 2015
5	"Dreamcatcher" "(O Apanhador de Sonhos)"	25 de outubro de 2015
6	"The Bear and the Bow" "(O Urso e o Arco)"	1 de novembro de 2015
7	"Nimue" "(Nimue)"	8 de novembro de 2015
8	"Birth" "(Nascimento)"	15 de novembro de 2015

9	"The Bear King" "(O Rei Urso)"	15 de novembro de 2015
10	"Broken Heart" "(Coração Partido)"	29 de novembro de 2015
11	"Swan Song" "(O Canto do Cisne)"	6 de dezembro de 2015
12	"Souls of the Departed" "(Almas dos Que Partiram)"	6 de março de 2016
13	"Labor of Love" "(Obra de Amor)"	13 de março de 2016
14	"Devil's Due" "(Dever do Diabo)"	20 de março de 2016
15	"The Brothers Jones" "(Os Irmãos Jones)"	27 de março de 2016
16	"Our Decay" "(A Nossa Ruína)"	3 de abril de 2016
17	"Her Handsome Hero" "(Seu Belo Herói)"	10 de abril de 2016
18	"Ruby Slippers" "(Sapatos de Viagem)"	17 de abril de 2016
19	"Sisters" "(Irmãs)"	24 de abril de 2016
20	"Firebird" "(Cabeça de Fogo)"	1 de maio de 2016
21	"Last Rites" "(Ritos Finais)"	8 de maio de 2016

22	"Only You" "(Somente Você)"	15 de maio de 2016
23	"An Untold Story" "(Uma História Não Contada)"	15 de maio de 2016

Tabela 9 - Lista de episódios da sexta temporada (2016-2017) de *Once Upon a Time*

Nº do episódio	Título	Exibição original
1	"The Savior" "(O Salvador)"	25 de setembro de 2016
2	"A Bitter Draught" "(Remédio Amargo)"	2 de outubro de 2016
3	"The Other Shoe" "(O Outro Sapato)"	9 de outubro de 2016
4	"Strange Case" "(Um Caso Estranho)"	16 de outubro de 2016
5	"Street Rats" "(Ratos de Rua)"	23 de outubro de 2016
6	"Dark Waters" "(Águas Escuras)"	30 de outubro de 2016
7	"Heartless" "(Sem Coração)"	6 de novembro de 2016
8	"I'll Be Your Mirror" "(Serei o Seu Espelho)"	13 de novembro de 2016
9	"Changelings" "(Bebês Trocados)"	27 de novembro de 2016



10	"Wish You Were Here" " <i>(Gostaria Que Você Estivesse Aqui)</i> "	4 de dezembro de 2016
11	"Tougher Than the Rest" " <i>(Mais Resistente do Que o Resto)</i> "	5 de março de 2017
12	"Murder Most Foul" " <i>(Crime Sujo)</i> "	12 de março de 2017
13	"Ill-Boding Patterns" " <i>(Padrões Agourentos)</i> "	19 de março de 2017
14	"Page 23" " <i>(Página 23)</i> "	26 de março de 2017
15	"A Wondrous Place" " <i>(Um Lugar Extraordinário)</i> "	2 de abril de 2017
16	"Mother's Little Helper" " <i>(O Pequeno Ajudante da Mamãe)</i> "	9 de abril de 2017
17	"Awake" " <i>(Despertar)</i> "	16 de abril de 2017
18	"Where Bluebirds Fly" " <i>(Onde os Pássaros Azuis Voam)</i> "	23 de abril de 2017
19	"The Black Fairy" " <i>(A Fada Negra)</i> "	30 de abril de 2017
20	"The Song in Your Heart" " <i>(A Música em Seu Coração)</i> "	7 de maio de 2017
21	"The Final Battle"	14 de maio de 2017
22	" <i>(A Batalha Final)</i> "	

Tabela 10 - Lista de episódios da sétima temporada (2017-2018) de *Once Upon a Time*

Nº do episódio	Título	Exibição original
1	"Hyperion Heights" " <i>(Hyperion Heights)</i> "	6 de outubro de 2017
2	"A Pirate's Life" " <i>(A Vida de um Pirata)</i> "	13 de outubro de 2017
3	"The Garden of Forking Paths" " <i>(O Jardim de Bifurcações)</i> "	20 de outubro de 2017
4	"Beauty" " <i>(Bela)</i> "	27 de outubro de 2017
5	"Greenbacks" " <i>(Dólares)</i> "	3 de novembro de 2017
6	"Wake Up Call" " <i>(O Despertador)</i> "	10 de novembro de 2017
7	"Eloise Gardener" " <i>(Eloise Gardener)</i> "	17 de novembro de 2017
8	"Pretty in Blue" " <i>(Linda de Azul)</i> "	17 de novembro de 2017
9	"One Little Tear" " <i>(Uma Pequena Lágrima)</i> "	8 de dezembro de 2017
10	"The Eighth Witch" " <i>(A Oitava Bruxa)</i> "	15 de dezembro de 2017
11	"Secret Garden" " <i>(O Jardim Secreto)</i> "	2 de março de 2018
12	"A Taste of the Heights"	9 de março de 2018

	"( <i>Sabor de Heights</i> )"	
13	"Knightfall" "( <i>A Queda do Cavaleiro</i> )"	16 de março de 2018
14	"The Girl in the Tower" "( <i>A Garota da Torre</i> )"	23 de março de 2018
15	"Sisterhood" "( <i>Irmandade</i> )"	30 de março de 2018
16	"Breadcrumbs" "( <i>Migalhas de Pão</i> )"	6 de abril de 2018
17	"Chosen" "( <i>A Escolhida</i> )"	13 de abril de 2018
18	"The Guardian" "( <i>A Guardiã</i> )"	20 de abril de 2018
19	"Flower Child" "( <i>Filha das Flores</i> )"	27 de abril de 2018
20	"Is This Henry Mills?" "( <i>É o Henry Mills?</i> )"	4 de maio de 2018
21	"Homecoming" "( <i>Volta Para Casa</i> )"	11 de maio de 2018
22	"Leaving Storybrooke" "( <i>Saindo de Storybrooke</i> )"	18 de maio de 2018



---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABC. Disponível em: <https://abc.com/shows/once-upon-a-time>. Acesso em maio de 2020.

APULEIUS, Lúcius. *Eros e Psiqué*. São Paulo: LeBooks. Data estimada de publicação: Final do século 2

ARANTES, Judith Tonioli. *Fantasy e mito em o Silmarillion de J. R. R. Tolkien*. 158 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016.

ARMITT, Lucie. *Fantasy Fiction, an Introduction*. New York: Continuum, 2005.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, *Forms of time and of the chronotope in the novel*. In: BAKHTIN, M. *The dialogic imagination: four essays*. Trad. Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.

BALOGH, Anna Maria. *Discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Conjunções – Disjunções – Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV – 2ª ed.* São Paulo: Annablume, 2005

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

BAUMANT, Zigmund. *Modernidade Líquida*. São Paulo: Zahar. 2001.

BEUAMNONT, J.-M. L. de; VILLENEUVE, G.-S. B. de. *A Bela e a Fera*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BEAUTY AND THE BEAST. Direção e Produção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1991.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 36. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1987.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18ª ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1993.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Fadas no divã: a psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed: 2006.

DICIONÁRIO DE CAMBRIDGE. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/>  
Acesso em abril de 2020.

DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. Disponível em:  
<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/termos-filos%C3%B3ficos-gregos>  
Acesso em maio de 2020.

DISNEY PLUS. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/series/era-uma-vez/14p4BXyA2xok>  
Acesso em janeiro de 2021.

DORNELLES, Beatriz ; HAUSSEN, Dóris Fagundes. *Estudos contemporâneos da comunicação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EROS E PSIQUE. Disponível em:  
[http://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito\\_filosofia\\_arquivos/eros\\_psique.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito_filosofia_arquivos/eros_psique.pdf). Acesso em abril de 2020

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRANZ, M. L. V. *A interpretação dos contos de fadas*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, v. 53, 2002.

GENETTE, Gérard. *O discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Edições, 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

GUÉNON, R. *Os símbolos da ciência sagrada*. 9ªed. São Paulo: Pensamento, 1993.

GOODY, Jacky. *Da oralidade à escrita -- Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar*. In: MORETTI, Franco (org.). *Romance*. 1: A cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy, the Literature of Subversion*. New York: Routledge, 1998.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KEILY, KARL. NICC Once Upon a Time Pilot Screening and Panel [online] 2011. Disponível em: <https://www.cbr.com/nycc-once-upon-a-time-pilot-screening-and-panel/> Acesso em Janeiro/2021.

KITSIS, Edward, HOROWITZ, Adam. *Prefácio*. In: GRIMM, Irmãos. *Uma antologia dos contos de fadas*. São Paulo: Editora Planeta, 2014

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LACERDA, Rodrigo. Apresentação. In: BEUAMNONT, J.-M. L. de; VILLENEUVE, G.-S. B. de. *A Bela e a Fera*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo. Editora Senac, 2005.

MENDLESOHN, Farah; JAMES, Edward. *A Short History of Fantasy*. Oxfordshire: Libri Publishing, 2012.

MCMAHON, Jennifer L. A função da ficção: o valor heurístico de Homer. In: IRWIN, William; CONRAD, Mark; SKOBLE, Aeon (Org.). *Os Simpsons e a Filosofia: o D'Oh! de Homer*. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

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

MIELIENTINSKI, E. M. *A poética do Mito*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.

MITTEL, Jason. "Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea" in Revista Matrizes, São Paulo, vol. 5, nº2, PP. 29 – 52, 2012.

NBC UNIVERSAL INTERNATIONAL. *Pesquisa Paixão em Séries*. São Paulo, 2021, 59 páginas

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SANTOS, Elaine Prado dos. *Estudo de Unidade nas Metamorfoses de Ovídio*. 261 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária a cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.  
\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2006.



TATAR, M. *Contos de fadas* – edição comentada e ilustrada. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TOLKIEN, J.R.R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Editora Conrad, 2010.

VALENZUELA., S. T. *Once Upon a Time: da literatura para a série de TV*. Lisboa: Chiado, 2016.

VENTURA, Suzana; LESLIE, Cassia. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Londrina: Florear Livros, 2019.

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.