

CONTOS DE FADA E PÓS-MODERNIDADE: REFLEXÕES SOBRE O OXIMORO DO REENCANTAMENTO DESENCANTADO¹

FAIRY TALES AND POSTMODERNITY: REFLECTIONS ABOUT THE DISENCHANTED REENCHANTMENT OXYMORON

Juliana Tonin*

Larissa Azubel**

RESUMO:

O presente artigo busca compreender as versões cinematográficas infantis de contos de fada, lançadas no Brasil entre 2000 e 2012, como sintomas de uma época marcada, principalmente, pelas noções do encantamento e do desencantamento. A estética do realismo adentra os contos e promove metamorfoses, demonstrando uma migração das histórias do contexto moderno para o pós-moderno: as expectativas se apagam e os desejos se voltam às esferas do possível, do tangível e do concreto, daquilo que os seres ordinários também podem almejar. Procura-se, portanto, analisar o oximoro desencantamento/reencantamento. Para tanto, selecionou-se cinco filmes: *Deu a Louca na Chapeuzinho*, *Deu a Louca na Cinderela*, *A Verdadeira História do Gato de Botas*, *Deu a Louca na Branca de Neve* e *Deu a Louca na Chapeuzinho 2*. Sua escolha justifica-se por enunciarem as mudanças nos títulos e em função dos personagens clássicos.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de Fada. Tecnologias do Imaginário. Cinema.

ABSTRACT:

This paper intends to understand the children's film versions of fairy tales, launched in Brazil, between 2000 and 2012, as symptoms of an age marked mainly by the notions of enchantment and disenchantment. The aesthetics of realism enters into the tales and promotes metamorphosis, demonstrating a migration of the stories of the modern context to the postmodern: the expectations are erased and the desires migrate to the spheres of possible, tangible and concrete, to what ordinary beings can aspire too.

* Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Famecos/PUCRS. RIO GRANDE DO SUL, Brasil. juliana.tonin@pucrs.br

** Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Famecos/PUCRS. Bolsista CNPq. RIO GRANDE DO SUL, Brasil. larissalauffer@gmail.com

This study aims, therefore, analyze the oxymoron disenchantment/reenchantment. For that, we selected five films: *Hoodwinked*; *Happily N'Ever After*; *The True Story of Puss in Boots*, *Happily N'Ever After 2 (Snow White - Another Bite at the Apple)* and *Hoodwinked Too*. This choice is justified by showing changes in the titles and because of the classic characters.

KEYWORDS: Fairy Tales. Imaginary's Technologies. Cinema.

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende compreender os contos de fada, em suas versões cinematográficas, voltadas ao público infantil e lançadas no Brasil, no período de 2000 a 2012, como sintomas de uma época marcada, principalmente, pelas noções complementares, concorrentes e antagônicas do encantamento e do desencantamento.

No período de 2000 a 2012, foram lançados no país 567 filmes e animações destinados ao público infantil, dentre os quais, 28 abordam os contos de fada. Todos estes estão distribuídos harmonicamente ao longo dos últimos 12 anos. A estética do realismo, característica da imagem artística, midiática e cinematográfica contemporânea, adentra os contos de fada e promove metamorfoses no enredo, na aparência e no perfil dos personagens, demonstrando uma migração dessas histórias, do contexto moderno para o pós-moderno.

Nesse panorama, as expectativas se apagam e os desejos se voltam às esferas do possível, do tangível e do concreto, daquilo que os seres ordinários também podem almejar. Os personagens são, portanto, projetados para sonhos reais e a fantasia aparece como característica intrínseca ao cotidiano.

Os príncipes encantados e as princesas sonhadoras se desencantam. Os finais felizes entram em descrédito. As verdadeiras histórias viram promessas de grandes revelações. Entre sucessivos desencantamentos, os personagens vão se acomodando com suas novas figuras e se reencantando com o que podem, com o que é. Analisar o oxímoro desencantamento/reencantamento é tarefa deste artigo.

Para tanto, selecionou-se cinco filmes: *Deu a Louca na Chapeuzinho 1* (2004), *Deu a Louca na Cinderela* (2007), *A verdadeira história do Gato de Botas* (2009), *Deu a Louca na Branca de Neve* (2009) e *Deu a Louca na Chapeuzinho 2* (2011). Eles fazem parte do

universo das 19 releituras e foram escolhidos por enunciarem as mudanças em seus títulos e em função dos personagens clássicos. Ruptura, novidade e diferença são, nesta perspectiva, termos chave para compreensão dos paradoxos contidos nas obras como elementos capazes de falar também sobre o tempo presente.

Na pesquisa sobre os contos de fada, personagens de contos e lendas e suas metamorfoses contemporâneas, um dos conceitos centrais, por destacar a relevância de se pensar tal objeto, é a noção de tecnologias do imaginário, de Juremir Machado da Silva. Para quem,

As tecnologias são dispositivos (Foucault) de intervenção, formatação, interferência e construção das “bacias semânticas” que determinarão a complexidade (Morin) dos “trajetos antropológicos” de indivíduos ou grupos. Assim, as tecnologias do imaginário estabelecem “laço social” (Maffesoli) e impõem-se como o principal mecanismo de produção simbólica da “sociedade do espetáculo” (SILVA, 2012, p. 20).

Em muitas dessas tecnologias (jornais, livros didáticos, televisão, rádio, cinema, literatura, teatro, publicidade, marketing, relações públicas, etc.) é possível evidenciar novas versões dos contos. Contudo, para uma primeira fase da pesquisa, foi estipulado que estes seriam pesquisados e aprofundados no cinema. Dessa forma, crê-se que o conto de fada, enquanto tecnologia do imaginário, permite compreender uma dinâmica que se constituiria como principal foco da pesquisa:

O conto emana do real, assume um caráter simbólico, propicia que os indivíduos organizem suas noções que serão refletidas nas suas representações, estas voltam ao real, transformam-se e criam novos contos: é uma tecnologia do imaginário que engendra imaginários (TONIN, 2004, p. 64).

Conforme os autores Nelly Novaes Coelho e Robert Darnton, que apresentam, respectivamente, a origem dos contos de fada e a forma como eles são apresentados ou representados, ao longo dos diferentes contextos, pode-se compreender que os contos, como atuam no imaginário, são representativos de cada época. Segundo Coelho (1991), as origens dos contos seriam datadas da *Novelística Popular Medieval*. Darnton (1986) explica que os contos sempre sofreram transformações.

Perrault, Grimm, Andersen, *La Fontaine* registram essas narrativas, descrevem, no século XVII, histórias anônimas, transmitidas oralmente, de geração para geração. Na Idade Média, houve intensas mudanças históricas e culturais, todas elas permeadas de violência, crueldade, carnificinas, e esse tom ficou marcado em diversos contos. Mais tarde, a literatura

infantil passou a ser instrumento de civilização, evidenciando-se o caráter moralizante, didático, sentencioso (TONIN, 2012, p. 04).

Assim, Gilbert Durand (2002) ensina que “os contos são traduções, em palavras e ideias, respectivamente, de símbolos e arquétipos. E que neles, é possível visualizar a forma de pensar de cada geração” (TONIN, 2012, p. 14). Por essa razão, podem ser interpretados de diversas maneiras, através de uma perspectiva psicológica, considerando as fases de crescimento e os seus ritos de passagem, servindo como instrumentos terapêuticos. Também podem ser pensados a partir de um viés sociológico, promovendo identificações, representando limites e transgressões e auxiliando no assentamento do indivíduo em sociedade. Segundo Durand (2002), por outro lado, de um ponto de vista antropológico, os contos seriam:

(...) os instrumentos dos quais o homem dispõe, logo cedo, como primeiro aprendizado, para acionar a função simbólica e, assim, direcionar sua ação fantástica, fundamental por proporcionar o equilíbrio vital (eufemização da morte); equilíbrio psicossocial (amortecimento entre o impulso e sua repressão); equilíbrio antropológico (instauração do homem como ser simbólico); infinita transcendência (ênfase ao valor supremo do homem). A ação fantástica, para Durand, é o alimento da constituição da cultura (TONIN, 2012, p. 14).

Os contos representam um imaginário, conceito a partir do qual Michel Maffesoli (1995) apresenta a noção de estilo de cada época, que diz respeito ao espírito do tempo, ao “mundo imaginal que se esboça sob nossos olhos”. Por estilo, autor compreende “o quadro geral no qual se exprime a vida social em dado momento”. Trata-se de um conjunto complexo formado pelas diversas manifestações da imagem, do imaginário, do simbólico e dos jogos de aparências. O estilo é, deste modo, aquilo pelo que uma época define-se, escreve-se e descreve-se (MAFFESOLI, 1995, pp. 17-25).

OS CONTOS E AS TRAMAS DO IMAGINÁRIO NO ESTILO PÓS-MODERNO

O estilo do tempo trata-se, além disso, do fio invisível que une as tramas do imaginário, que, para Maffesoli (2001; 2012) é da ordem da aura, da atmosfera. De forma que, o autor o concebe como algo plural, o que estabelece vínculo, tendo a função de cimentar o social. Complementarmente, compreende-se o imaginário na perspectiva de Silva (2012, p. 11), para quem, ele é reservatório e motor.

Reservatório, agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. [...] Motor, o imaginário é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos. Funciona como catalizador, estimulador e estruturador dos limites e das práticas (SILVA, 2012, pp. 11-12).

Crê-se que o imaginário tem seus instrumentos de propagação, disseminação e cristalização na sociedade. Como, por exemplo, os mitos, lendas e contos. Suas tecnologias são catalizadoras do imaginal, “cinzéis que modelam a matéria simbólica nas bacias semânticas de cada um, irrigando trajetos antropológicos e adubando as várzeas dissipativas do aluvião individual ou grupal”. Tratam-se, portanto, de “dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela) de produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida” (SILVA, 2012, pp. 8-69).

O estilo contemporâneo é marcado pelo conceito controverso de pós-modernidade. E, segundo Lyotard (2011), a crise da verdade é identificada como uma de suas principais marcas. As transformações tecnológicas afetam os saberes, impactando especialmente em sua relativização. As grandes narrativas modernas, ancoradas em noções como progresso, razão, sujeito, ordem, verdade e totalidade, perdem suas forças legitimadoras.

De modo que, a incredulidade, a ambiguidade, o paradoxo e o oxímoro parecem constituintes dos pontos de vista mais pertinentes para pensarmos o estilo do tempo presente, a sociedade “pós-moderna”, palavra que, segundo o autor, “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX [...] em relação à crise dos relatos” (LYOTARD, 2011, p. XV).

Com a emergência da pós-modernidade, “a função narrativa perde seus atores (*func-teurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo” (LYOTARD, 2011, pp. XV-XVI, grifo do autor). Estamos mais voltados às pragmáticas particulares, devido à heterogeneidade dos elementos constituintes da socialidade, ao determinismo local.

O saber muda de estatuto em sincronia com o ingresso das sociedades na era pós-industrial e da cultura na idade “pós-moderna”. “Esta passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa o fim de sua reconstrução”. Observa-se, nesse ínterim, a crescente informatização das sociedades mais desenvolvidas. “Neste

contexto, os antigos polos de atração formados pelos Estados-nações, os partidos, os profissionais, as instituições e as tradições históricas perdem seu atrativo. E eles não parecem dever ser substituídos”. Outrossim, se dissolvem os tradicionais vínculos sociais. O que não significa que o ser está só, mas que “é tomado por uma textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca”, na qual os jogos de linguagem tem papel fundamental, sendo a agonística uma de suas características (LYOTARD, 2011, pp. 3-31).

Na perspectiva pós-moderna, entram em cena o pequeno relato, a micronarrativa. A ênfase foi deslocada do consenso para o dissentimento, para a “atividade diversificante, ou de imaginação, ou de parologia, na pragmática científica atual”, que, produz novas ideias, enunciados, e, mesmo histórias, mais consonantes com o espírito do tempo (LYOTARD, 2011, p. 117).

Se na modernidade, segundo Lyotard (2011, pp. 37-41), as histórias contam formações positivas ou negativas, ou seja, os sucessos ou os fracassos, que coroam as tentativas dos heróis, cuja função é a de legitimar as instituições sociais, de forma mítica, na pós-modernidade, os relatos (histórias, contos e lendas) parecem corresponder, concomitantemente, ao positivo e ao negativo, ou seja, ao complexo, à esfera do oximoro.

Por conseguinte, conforme interpretação de Contrera (2010), Max Weber propôs o conceito de desencantamento do mundo relacionado à discussão sobre a ética protestante, aprofundando a questão dos ideais na sociologia das religiões. A autora apresenta que o desencantamento citado por Weber tem dois sentidos complementares, desmágicação e perda de sentido, e trata-se de um processo que decorre desde o começo do século XX.

PENSANDO O OXIMORO: O DESENCANTAMENTO DO MUNDO E O REENCANTAMENTO POSSÍVEL

Aproximadamente no final do século XX e início do século XXI a sociedade industrial (capitalismo) é acrescentada de todo um aparato midiático e eletrônico que propiciou o triunfo do espírito do capitalismo, segundo Contrera. Comparando, a partir dos estudos de Hillman, a relação do corpo e da magia na Idade Média, a autora (2010, p. 290) revela que, atualmente, há uma “retirada da alma do mundo e o estabelecimento de

um mundo de 'fatos objetivos e inanimados', frutos de uma visão de mundo da ciência do século XVII".

Ainda conforme a autora, o processo de desencantamento seria uma nova forma de consciência e cognição que se inicia com Francis Bacon, quando declara o poder do homem sobre as coisas do mundo e o conhecimento como meio de se conquistar a natureza, e com René Descartes e seu elogio da racionalidade como única forma de conhecimento. Esse processo marcou profundamente o pensamento ocidental. O iconolismo, a perda do simbólico e da magia, são traços que aparecem nas práticas contemporâneas.

Porém, a autora pondera que em Morris Berman notamos o conceito de reencantamento do mundo. O autor faz uma comparação entre técnica e magia, para defender que a sociedade contemporânea, da técnica, é revestida de magia, e revela que as duas são indissociáveis, porque nas sociedades mágicas as técnicas continham pregnância simbólica. Contudo, para Contrera, não é possível comparar a relação mágica corporificada das sociedades primitivas com a relação contemporânea, descorporificada, entre homem e tecnologias. E, talvez, somente a crença na técnica poderia configurar uma espécie de reencantamento de segunda ordem (utopia), como uma rota de fuga diante das incertezas contemporâneas: "(...) defendi a posição de que não vivemos, como alguns propõem, um reencantamento do mundo. Vivemos, na realidade, novas formas de encantamento geradas a partir exatamente da aniquilação do mundo, tal qual concebido até meados do século XX" (CONTRERA, 2010, p. 23).

Se é possível pensar num reencantamento pós-moderno como resposta ao processo de desencantamento dinamizado pela modernidade, não se pode afirmar. O que convém pensar, através do objeto de pesquisa evidenciado aqui, são as formas como essas duas dimensões podem estar aparentes em produtos comunicacionais e podem auxiliar na composição do estilo e do imaginário contemporâneos, ao representar modos de ser, de pensar e de viver. Uma das principais evidências que permite pensar nessas produções contemporâneas a partir do conceito de desencantamento seria o que Contrera (2010) chama de literalidade e o que Jaguaribe (2007) chama de efeito de real. Seriam, no fundo, conceitos bastante similares.

Na sociedade da literalidade, afirma Contrera (2010, pp. 65-66): "Todos os sonhos têm de ser literalmente vividos na sociedade do 'se eu posso, por que não'?" O literalismo é, como considera, uma fuga para o hiper-real, seria uma regressão cognitiva em

relação ao pensamento simbólico, como atesta. “Nesse quadro, a consciência se desloca para o hiper-real (...). Daí o real vira lugar do primitivo, da violência literal, do corpo em sua concretude pura, desprovido de significado para além da concretização de sua própria fisicalidade” (CONTRERA, 2010, p. 67).

Jaguaribe (2007), por sua vez, busca compreender como as atuais estéticas do realismo na fotografia, cinema, literatura e meios de comunicação, contribuem para moldar a nossa percepção da realidade. A autora evidencia que, no Brasil, “os novos realismos despontam dentro de gêneros como o romance policial e a narrativa da violência marginal, ou em retratos do cotidiano que esmiúçam, com maior ou menor pendor psicológico ou naturalista, os impasses de vidas anônimas” (JAGUARIBE, 2007, p. 11).

Apresenta, conseqüentemente, que essas novas estéticas “não oferecem nem agendas de redenção coletiva, nem perspectivas utopistas de futuro”, mas vocabulários de reconhecimento na experiência contemporânea. Os códigos realistas, através de representações de intensidade dramática, de narrações do “desmanche social”, fornecem, segundo afirma, uma “*pedagogia da realidade* de fácil acesso para leitores e espectadores afastados dos cânones letrados” (JAGUARIBE, 2007, p. 12). Como conclui a autora:

Diversamente das estéticas românticas, fantásticas ou surreais, no entanto, essas interpretações, essas ficções realistas fazem uso do senso comum cotidiano, que se apoia na verossimilhança. Embora possam até retratar de forma crítica e contundente as mazelas do social, esses códigos realistas não abalam a noção da realidade, mas apenas reforçam seu desnudamento. (...) fabricam uma representação de realidade repleta de “efeito do real”. Neste sentido, a “mentira” estética do realismo reside na sua capacidade de organizar narrativas e imagens de modo a oferecerem uma “intensidade” do real maior do que o fluxo disperso da cotidianidade (JAGUARIBE, 2007, pp. 12-13).

O que se pode depreender a partir dos conceitos de literalidade e de estética do realismo, ou, mais precisamente, de efeito do real, é que as tecnologias do imaginário, exemplificadas anteriormente no texto, estão pautadas atualmente sob a estratégia de fornecer um conteúdo mais real do que fantástico. Telenovelas, jornalismo, documentários, literatura, todos seriam indícios dessa tendência de rebaixamento do simbólico.

Assim, questiona-se, de que forma esses conteúdos “realistas” aparecem nos contos de fada contemporâneos? Esse interesse, que se configura como um objetivo específico da pesquisa, pode levar a compreensão das noções de desencantamento e de reencantamento constituintes do momento contemporâneo.

AS RELEITURAS DOS CONTOS NO PANORAMA CONTEMPORÂNEO

Os cinco filmes propostos para análise, acredita-se, referendam este ponto de vista. Quatro deles podem ser consideradas paródias, ou seja, desconstruções dos originais e reconstruções, com mudanças significativas nas histórias. Há rompimento com os acontecimentos propostos nas versões populares dos contos e são acrescentados elementos cômicos e irônicos. Nesta classificação encaixam-se: *Deu a Louca na Chapeuzinho 1* (2004), *Deu a Louca na Cinderela* (2007), *Deu a Louca na Branca de Neve* (2009) e *Deu a Louca na Chapeuzinho 2* (2011). De outro modo, compreende-se *A verdadeira história do Gato de Botas* (2009), como uma adaptação em tom paródico: a história popularmente conhecida é recuperada e há diversos momentos de reconhecimento, mesclados com instantes em que o deboche prevalece. Ainda assim, nos cinco títulos a promessa é de metamorfose: novidade e/ou verdade.

*Deu a Louca na Chapeuzinho*⁴(2004) começa com um alerta do narrador: “Toda a história tem sempre mais do que contam. É como aquele velho ditado: Não julgue um livro pela capa, se você quiser saber a verdade, tem que virar as páginas”. Pensa-se, assim, na questão da perda de sentido da narrativa tradicional na sociedade contemporânea. A história se desenrola a partir da investigação do furto de um famoso livro de receitas, na floresta. A cena do encontro dos célebres personagens é relida e torna-se um flagrante policial. Os personagens, antes caracterizados como bons ou maus, agora são ambíguos, complexos, todos suspeitos de um crime.

Chapeuzinho Vermelho (campeã de karatê, entregadora de doces e menina insatisfeita com a rotina de sua vida no bosque), Lobo Mau (jornalista investigativo), Vovó (praticante de esportes radicais) e Lenhador (aspirante a ator e motorista de carro de guloseimas) são suspeitos do crime e levados para a delegacia, onde contam suas versões dos fatos. A técnica de investigação apresenta as diferentes situações em que estavam envolvidos cada um dos personagens e evidencia que a clássica cena onde a Chapeuzinho tem uma conversa com o Lobo na casa da Vovó, na verdade, tratou-se de uma coincidência. Não havia maldade. Todos, exceto Chapeuzinho, estavam ali por acaso.

No fim, o “bandido guloso” é descoberto: um coelho maquiavélico, que intencionava monopolizar o mercado de doces e dominar a floresta. O mal não está mais onde se espera, na figura do lobo. Mas escondido na imagem inocente de um coelhinho. Os quatro ajudam a polícia a solucionar o caso e são convidados a trabalhar na agência “Felizes

para Sempre”, com a missão de elucidar mistérios e salvar personagens em apuros. A desconstrução do tradicional *happyending* e o apagar-se dos contornos dos modelos positivos e negativos, remete a esta estética do realismo e o conteúdo pode ser assimilado como mais próximo do cotidiano do que da fantasia.

Ainda assim, apesar do desencanto, os personagens se reacomodam em seus papéis. Mesmo representando outras cenas, com outras motivações, mantêm sua identidade, ou seja, Chapeuzinho Vermelho permanece como Chapeuzinho Vermelho. Todos os personagens aparecem conscientes da complexidade da trama da vida contemporânea e optam por trabalhar para que o bem prevaleça, manifestação do oxímoro nesta produção.

No filme *Deu a Louca na Cinderela*⁵ (2007) a terra dos contos de fada possui um setor, liderado por um mago, responsável por manter o equilíbrio entre o bem e o mal e garantir os finais felizes. Mas, quando este sai de férias, a Madrasta Má assume o poder e expulsa os seus assistentes.

A grande narrativa popularmente conhecida entra em descrédito, a partir da confissão de que o “felizes para sempre” não acontece sozinho nas histórias, mas é controlado por um departamento. A magia do amor verdadeiro é substituída pelo trabalho de uma tecnologia: a balança do bem e do mal, a qual precisa estar calibrada. Este trabalho nos remete a um esvaziamento do sentido e um novo preenchimento dos signos da história sob um viés mais realista. Cinderela descobre os planos da malvada e se une aos assistentes. Resolvem buscar o príncipe, que com sua suposta coragem venceria o mal. Mas o príncipe revela-se, segundo o narrador - o lavador de pratos do castelo - um jovem “fútil”, “loiro bombado”, “playboy sem personalidade”, “pateta” e “idiota”.

A desmágicação da história se alimenta ainda do dismantelamento do encanto na figura do príncipe, que não corresponde à idealização clássica. Diante da incapacidade dele, “Cinder Ela”, assume o papel de heroína e, junto com o criado, salva o destino dos personagens dos contos. Os dois, em seguida, descobrem-se apaixonados. A história não tem um final idealizado para o casal, mas aponta para um começo, em que o “sujeito comum” realiza-se no amor romântico e dedica-se à vivência do momento presente. A utopia está aniquilada, mas a oportunidade da experiência de conquista e de vitória não está mais restrita ao universo das majestades, deslocou-se para o ordinário, amparando a ideia de que os sonhos devem ser vividos, e, os impasses das vidas anônimas, valorizados.

Em *A verdadeira história do Gato de Botas*⁶ (2009) o conto popularmente conhecido é recuperado, mas o título promete uma carga de intensidade dramática maior do que a conto original. Ao pretender mostrar o que o relato canônico do conto estaria escondendo, a promessa é de grandes revelações. Uma das novidades do filme fica por conta da presença de Charles Perrault. Ele aparece escrevendo a história em sincronia com o desenrolar dos fatos, dando a conhecer novos detalhes. A presença do personagem/autor parece uma forma de legitimação do que está sendo narrado e mostra o poder do homem sobre a história, escrita enquanto vivenciada.

A outra quebra apresentada diz respeito ao perfil dos personagens, em especial ao da princesa: uma cantora e dançarina, que gosta de usar roupas ousadas para valorizar seu corpo voluptuoso e se apresenta mascarada, para não ser reconhecida. A narrativa aproxima-se do contemporâneo nessa hiper-realização da personagem. O conto se comunica com o real e com o perfil de emancipação da mulher na contemporaneidade.

A moça descobre a verdade sobre o “Marquês de Carabás”, mas, mesmo assim, casa-se com ele. Isso, não porque encontrou o “verdadeiro amor”, mas porque “achou legal”. Percebe-se uma passagem do amor utópico para o vulgar, produzindo um retrato da vida tal como ela é. O grande objetivo do final feliz é substituído pelo que pode ser alcançado e, ainda assim, gerar uma experiência rica e satisfatória, embora imperfeita.

*Deu a Louca na Branca de Neve*⁷ (2009) começa deste modo: “Era uma vez está fora de moda, deve-se criar novas histórias, misturar um pouco as coisas”. O apelo inicial à moda leva a percepção da importância da experiência estética nessa releitura. A frase também conota a perda de legitimidade das histórias consagradas, bem como das noções que elas promovem. O descontínuo e o heterogêneo parecem mais condizentes com momento histórico em que o filme se insere.

Na produção, é apresentada uma princesa fútil, uma adolescente preocupada com a moda e os tapetes vermelhos, as festas e os paparazzi. Ela e as amigas - *personagens de outros contos* - são inseparáveis, tanto umas das outras como de seus celulares de última geração. A tecnologia, literalmente, anima e atualiza o conto, ambientado numa sociedade acrescentada de aparatos eletrônicos e midiáticos. A história tem sua alma retirada para ser reescrita de modo mais pertinente à sociedade à qual se destina, o que trata de sua literalidade.

O Rei se culpa por quem a filha se tornou, pois ele nunca mais se casou, deixando a menina sem uma presença feminina de referência. Deste modo, surge a Madrasta, cuja intenção está longe daquela pela qual foi escolhida pelo Rei. A mulher quer ver-se livre da princesa e lhe oferece uma maçã envenenada. O feitiço não leva a morte, mas faz com que Branca se torne uma fofqueira detestada em todo o reino.

A maldição dá conta de um hábito nocivo: a “fofoca”, que pode envenenar relações e dissolver vínculos. A perda de controle sobre si, sobre seu corpo que fala, traz concretude para a obra cinematográfica. E o realismo estético se manifesta na produção de um conteúdo possível em termos de cotidianidade.

Amaldiçoada e rejeitada ela foge para a floresta, onde encontra os anões - grandes amigos de sua mãe -, que resolvem ajudá-la a encontrar a princesa valorosa dentro de si. Ela aprende, então, a importância do trabalho e o prazer em ajudar, revisa seus valores. Ressurge na história “Peter”, um cavaleiro “da ralé”, que havia lhe rejeitado em função de seu comportamento anterior, mas que percebe as mudanças na moça e lhe ajuda a impedir o casamento do Rei.

A Branca de Neve boa e vitimizada é substituída por uma personagem ambigualmente pós-moderna e responsável pelo seu próprio sucesso ao final da história. O grande objetivo perde lugar para as micronarrativas bondosas que redimem a princesa e a reproximam do pai e do “paquera”. Ao final “Peter” e o Rei salvam-na da tentativa de assassinato da candidata à Madrasta. Não há uma figura principesca tradicional e não há casamento. E, apesar da frase final, “e eles viveram felizes para sempre”, este parece ter sido um começo para o plebeu e a princesa. Essa questão da possibilidade de começo substituindo “final feliz” parece demonstrativa do oxímoro do desencantamento reencantado.

Por fim, em *Deu a Louca na Chapeuzinho 2 (2011)* os heróis do primeiro filme estão trabalhando na agência “Felizes para Sempre”, em missão para salvar João e Maria, que foram sequestrados por uma bruxa. Neste filme as histórias se hibridizam, no espírito heterogêneo deste tempo, do estilo impuro desta época.

O que se descobre, no decorrer da trama, é que eles são os verdadeiros bandidos: manipularam a bruxa, para atrair a Vovó, que conhece a receita de uma supertrufa - lendária guloseima produzida pelas “irmãs do capuz” -, capaz de deixar qualquer um invencível. Vemos, então, uma analogia à crise da verdade: João e Maria e a bruxa trocam os

papéis, as crianças boas revelam-se más e a bruxa é vítima deles, mas também, de suas próprias limitações (psicológicas e sociais). Esta versão produz o desconhecido, o futuro não sabido, que se aproxima da realidade.

A equipe liberta a Vovozinha, que, inclusive, atualizou o “*status* do *Facebook* para sequestrada”. A tecnologia das redes sociais também está presente nessa produção conferindo-lhe efeito de real. A violência contra a Vovó remete a um perigo real, o grande número de sequestros, seguidos de exigências de resgate.

João e Maria acabam sendo pegos, em função de sua gula (pelo chocolate e pelo poder), e enviados a uma reabilitação, em que deverão “comer brócolis e fazer exercícios”. Também nota-se uma relação direta da temática do filme com a preocupação contemporânea com a saúde, a forma física e a alimentação balanceada, algo condizente com o imaginário da forma perfeita.

Uma fala da Vovó pode ser interpretada como moral da história: “O perigo está na sobremesa, mas a culpa não é deles, é da sociedade”. Esse conto, como tecnologia do imaginário nos envolve em questões emblemáticas da atualidade. O conteúdo fantástico está embebido de um realismo expressivo. Contudo, cabe salientarmos que, no final da história, mais uma vez, os personagens parecem adaptados ao estilo do tempo, à ausência de um final que se faz feliz por si só. As expectativas fantásticas estão apagadas, e, em seu lugar, se desenham figuras reencantadas com o possível, o tangível e o concreto.

Assim, as análises dos filmes levam a perceber a relação entre desencantamento e reencantamento de forma notória. Em todas as produções evidencia-se um rebaixamento dos personagens para a instância do cotidiano, onde eles apresentam um comportamento não mais restrito a polaridades morais estanques (bem ou mal), mas aberto a toda complexidade de sentimentos e atitudes. Isso demonstra uma certa humanização de suas ações. Personagens bons sentem tédio, fazem maldades, mentem, assim como personagens maus podem ter sido julgados de forma equivocada e injustiçados por um longo período de tempo. Pois, agora, as histórias, como prometem, contam a verdade há muito escondida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Novos perfis psicológicos, nova representação do corpo feminino (aparente e erotizado), a figura da mulher como heroína, a figura do homem (ao menos do príncipe) como coadjuvante ou desprezível na trama, o desencantamento em relação ao futuro, ao amor “eterno”, o fim dos finais felizes, todos são elementos que reforçam a manifestação do que Contrera (2010) chamou de literalidade e Jaguaribe (2007) de efeito do real.

A reflexão que se propõe a respeito do reencantamento presente nessas histórias refere-se ao fato de que, em todas elas, há uma acomodação das novas atribuições, funções, e um outro tipo de encanto é desvelado. Ele torna-se marcante quando os personagens, apesar do “pouso na realidade”, ainda acreditam em suas histórias (ao menos em suas trajetórias pessoais) e nos mundos possíveis de serem criados a partir delas. Conexão com o que é, não com o que deveria ser, lembrando Maffesoli (1995).

O que se percebe nos filmes analisados é a possibilidade de se pensar o oxímoro desencantamento reencantado, mas sem a perspectiva de reconexão do reencantamento com os mesmos atributos que ele já representou. É um reencantamento desmágico, como reação, alternativa possível, diante das mudanças sociais dos últimos 40 anos. Há, nas histórias, uma ressignificação e uma aceitação da condição humana tal como ela se apresenta em todo e qualquer dia, independente de se gostar dessa nova ordem das coisas ou não.

Nessas novas abordagens há uma nova representação do Eu na contemporaneidade, somada a uma nova representação do ser social. Isso reflete o estilo e o imaginário contemporâneos e pode auxiliar no reconhecimento e dinamização de novos processos de compreensão e de ação do homem em sua natureza, pois os contos, como se viu, podem servir como instrumentos terapêuticos (psicologia), pedagógicos e organizadores das práticas sociais (sociologia) e como potências para a constituição da cultura (antropologia).

REFERÊNCIAS

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

CONTRERA, Malena Segura. *Mediosfera: Meios, Imaginário e Desencantamento do Mundo*. São Paulo: Annablume, 2010.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: Estética, Mídia e Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, nº 15, pp. 74-81, ago. 2001.

_____. *O Tempo Retorna: Formas Elementares da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

SILVA, Juremir Machado da. *As Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

TONIN, Juliana. O conto (de um imaginário que) não pára. In: *XXI Encontro Nacional da Compos*, GT Imagem e Imaginários Midiáticos, 2012, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012. Disponível em: < www.compos.org >.

_____. *O imaginário infantil na publicidade contemporânea: a campanha da RBS "O amor é a melhor herança, cuide da criança*. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004. Disponível em: <<http://verum.pucrs.br/ppgcom>>.

NOTAS

1. Artigo apresentado em versão anterior na Divisão Temática "Estudos Cinematográficos e Audiovisuais", do XIII Congresso Internacional Ibercom, na Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela - Espanha, em maio de 2013. Trabalho realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.
2. Primeira versão escrita do Chapeuzinho Vermelho: *Contes dutempspassé*, Charles Perrault (1697).
3. Primeira versão escrita de Cinderela: *Contesdutempspassé*, Charles Perrault (1697).
4. Primeira versão escrita do *Gato de Botas*: *Contesdutempspassé*, Charles Perrault (1697).
5. Primeira versão de *Branca de Neve*: *Kinder-undHausmaerchen*, Irmãos Grimm (1812).

Artigo recebido: 28 de maio de 2014

Artigo aceito: 13 de abril de 2015