

Literatura e cinema as possibilidades metodológicas viáveis como elementos básicos de comparação entre aspectos do contar- contos clássicos- através da Literatura e da Cinematologia.

(Literature and cinema the feasible methodological possibilities as basic elements of comparison between aspects of the classic storytelling - through Literature and Cinematology.)

Analaura Corradi

Universidade da Amazônia-Pará

Haline Fernanda Silva Melo

Rede Municipal de Goianésia Pará

Hellen Cristina Aleixo Azeredo Moura

Bolsista da Capes programa de doutorado em comunicação, linguagem e cultura

Páginas 100-114

Fecha recepción: 01-01-2018

Fecha aceptación: 30-03-2018

Resumo.

O artigo busca como objetivo estabelecer procedimentos epistemológicos e metodológicos viáveis como elementos básicos de comparação entre aspectos do contar - contos clássicos - através da Literatura e da Cinematologia. Este concentra-se num estudo bibliográfico com demonstrações e possibilidades por meio dos diálogos dos autores dentre eles as habilidades e competências sobre os aspectos da Literatura e do Cinema. Essa pesquisa delimita-se via alguns diálogos entre autores sobre o que é literatura e o que é o cinema, falando também sobre o que são contos, como são suas personagens e as características representam a configuração dos contos de fadas, sejam como contos maravilhosos e fábulas ou mesmo como o que é o fantástico e o maravilhoso na literatura. Contudo, pode -se dizer que os contos de fadas são narrativas as quais, sempre marcam mudanças no contexto de seus personagens.

Palavras chave: literatura; cinema, maravilhoso; fantástico; contos

Abstract.

The article seeks to establish epistemological and methodological procedures viable the basic elements of comparison between aspects of counting - classical tales - through Literature and gives Cinematology. This concentration is a bibliographic study with demonstrations and possibilities by two dialogues, two authors and the skills and competitions in the aspects of Literature and Cinema. This research delimits-via some dialogues between authors about what literature is, what is cinema, also speaking about what are tales, are their characters and the characteristics represent configuration two fairy tales, be as wonderful tales and fables or even as the which is fantastic and wonderful in literature. However, it can be said that fairy tales are narrative which always mark changes in the context of their characters.

Keywords: literature; cinema, wonderful; fantastic; tales

1.-Introdução.

Não é de hoje que os contos clássicos da literatura expressam os sentimentos e atitudes humanas. Com o passar dos anos, esses clássicos foram adaptados ao cinema, porém, ao longo dos anos eles vêm sendo modificados e readaptados à realidade pós moderna.

Sodré (2004), referindo-se à ideia de Chardim (2004) firma que o ponto de vista não é mais único nem subjetivo, já que se difrata objetivamente por todo espaço social, dando ao próprio mundo o poder de ver instantaneamente, simultaneamente e globalmente. A visão, agora recorre uma infinidade de técnicas do micro ao macro, que redundam em tecnologias da imagem como o cinema, a fotografia, a televisão, o laser, a computação gráfica a ressonância magnética. Chardim (Sodré, p. 73). O artigo, discutirá a possibilidade de se fazer um estudo comparado entre literatura e cinema e as possíveis formas de adaptação da obra literária para as telas cinematográficas.

Assim, o questionamento será que é possível se trabalhar de maneira comparada a literatura e a Cinematologia? O objetivo geral busca identificar a literatura e o cinema bem como, as possibilidades metodológicas viáveis como elementos básicos de comparação entre aspectos do contar- contos clássicos- através da Literatura e da Cinematologia.

Deste modo, pode se justificar que nesta dualidade há grandes exemplos dessa adaptação, como o papel ocupado pelas mulheres. Das princesas frágeis e indefesas que sempre ocupavam papéis secundários nas obras clássicas, agora passam a ocupar um papel ativo nas telas de cinema. Bem como o príncipe encantado que um dia foi o centro das tramas clássicas, agora ocupa um papel secundário, isso para não dizer, dispensável nas obras cinematográficas. Esse artigo propõe-se fazer uma análise da possibilidade de se fazer ou não uma análise comparada de uma obra literária com uma cinematográfica, bem como diferenciar o fantástico do maravilhoso.

1.-Literatura e Cinema no universo da ficção.

1.1.- Literatura e Cinematologia e suas possíveis aplicações.

A literatura é canal de transmissão de mensagens, Compagnon (2009, p. 44) considera que a mesma permite que a consciência realize simbiose com o mundo, por isso seria "ao mesmo tempo sintoma e solução do mal-estar na civilização; dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana". A literatura poderia, ainda, corrigir as inadequações da linguagem, pois utiliza a língua comum para falar a todos, mas ao fazer isso particulariza a língua (em poética ou literária). Segundo Todorov (2009), Ohn Stuart Mill, em sua autobiografia, revela que aos 20 anos sofreu de uma intensa depressão, tornando-se insensível à toda alegria, bem como toda sensação agradável, relata também que todos os remédios que tomava eram ineficazes, passou dois anos assim. Mill relata que leu um livro, por acaso, que se tratava de uma coletânea de poemas de Wordsworth, e

nele, Mill afirma encontrar a “expressão de seus próprios sentimentos sublimados pela beleza dos versos. ‘Eles me pareceram ser a fonte na qual eu podia buscar a alegria interior, os prazeres da simpatia e da imaginação que todos os seres humanos podem compartilhar’” Todorov (2009, p.73-74). Mais tarde, 120 anos depois, para ser mais precisa, uma mulher chamada Charlotte Delbo estava presa em Paris, sem acesso à leitura. Porém, uma outra presa tinha acesso à biblioteca, e Charlotte tece uma corda com fios que ela retira de seu cobertor e faz com que a detenta da cela de baixo, que tinha acesso à biblioteca, consiga enviar um livro para Charlotte, interrompendo assim sua solidão: (...) Assim, para Todorov “Descobre que as personagens dos livros podem se tornar companheiras confiáveis” Todorov (2009, p.75).

(...) São mais verdadeiras que as criaturas de carne e osso, porque são inesgotáveis. É por essa razão que elas são minhas amigas, minhas, companheiras aquelas graças às quais estamos ligados a outros seres humanos e na cadeia da história Todorov (2009,75). Existe, ainda, a função da diversão na literatura, do lazer, mas não um lazer simplório, tendo em vista que Compagnon (2009, p. 60) também afirma que “condição humana não poderia ser compreendida em sua complexidade sem o auxílio da literatura”.

O texto literário narra sobre o *eu* e o *outro*, desperta sentimentos-sensações (afeto, raiva, paixão, amor, medo), pois o leitor no ato da leitura se identifica com os personagens e é impactado por seu destino. Por fazer apelo às emoções e à empatia, a literatura caminha por regiões da experiência humana que outros contextos negligenciam, mas que a ficção conhece intimamente Campagnon (2009, p.64) “nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida a nossa e a dos outros, ela arruína a consciência limpa e a má-fé” Campagnon (2009, p. 64). Reflete sobre contextos e situações, mas não da forma que a ciência ou a filosofia faz. Seu pensamento é investigativo, não exato, construindo seu mundo, Campagnon (2009, p. 65) “tateando, sem cálculo, pela intuição, com faro”. Contudo, não devemos acreditar que a literatura é a única ou a forma mais coerente de falar de aspectos da vida de forma integral, pois “querer demais é correr em direção ao fracasso. A literatura não é a única, mas é a mais atenta que a imagem e mais eficaz que o documento, e isso se torna suficiente para garantir seu valor perene” Campagnon (2009, p. 69-70).

Segundo Todorov (2009), a literatura pode muito: Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro Todorov (2009, p.76).

Todorov (2009), é possível compreender mais sobre os mistérios do ser humano através de leituras de livros, contos de autores conceituados de literatura, da mesma forma que aprenderíamos lendo ou consultando profissionais como sociólogos e

psicólogos: Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo. Todorov (2009, p.77)

Trabalhar com a "literatura comparada" a princípio pode parecer tarefa simples, tendo em vista que seria apenas um caminho de investigação que analisa, pelo menos, duas obras literárias. Contudo, Carvalho (2006, p. 05) explica que, quando o pesquisador entra em contato com trabalhos tidos como "estudos literários comparados", fica claro que essa categoria rotula "investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação". É preciso que fique claro que a *literatura comparada* não deva ser compreendida exclusivamente como a comparação *stricto sensu* entre obras, está para além disso:

Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo. Quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método e começamos a pensar que tal investigação é um "estudo comparado". Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recuso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (Carvalho, 2006, p.7).

O nascimento da literatura comparada ocorreu no século XIX, período em que fazer a comparação entre formas e estruturas de contextos que poderiam dialogar era algo que estava se popularizando. Já o adjetivo "comparado" vem da palavra latina *comparativus* e tem sido utilizado desde os tempos medievais. A comparação entre estruturas que eram utilizadas pelas ciências da natureza passou a fazer parte dos estudos literários, por processo de osmose. Os primeiros pesquisadores que fizeram literatura comparada tenderam a idealizá-la como estudo ligado a cansativos levantamentos, eruditos, que se destacaram mais pelo esforço da pesquisa do que pela sua complexa interpretação, com raras análises críticas. Segundo Carvalho (2006, p. 45) é através de reflexões sobre a natureza e o funcionamento do texto e das ações que executam no sistema que fazem parte e as conexões que a literatura constrói com diversos sistemas abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional.

Sendo assim, o trabalho de Etienne Souriau, sobre a *correspondência das artes*, ajuda a compreender a conexão da comunicação entre as artes, que inclui a literatura nas possibilidades de diálogo: O vento são todos os ventos. A arte são

todas as artes, o que tem em comum essas diferentes atividades criadoras, que esculpem suas obras uma no mármore, outras na projeção de luzes contra uma tela, outras ainda no ar posto em vibração, e assim por diante. Percebe-se a dificuldade que existe em ser rigoroso num campo que pode parecer aéreo e sutil (Souriau, 1983, p.3).

Para Souriau (1983), existe uma analogia entre a ideia artística literária e uma ideia artística em pintura, música ou escultura, onde cada linguagem possui uma forma peculiar de se manifestar, com recursos linguísticos e estilísticos próprios, mas que são insuficientes se analisados separadamente. A esta analogia entre as artes o pesquisador chama de *estética comparada*. Neste sentido a arte seria para Souriau (1983, p. 35) "conjunto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser do nada ou de um caos inicial até a existência completa, singular, concreta". Há ainda outras particularidades das artes:

Cada uma dessas obras é ainda todo um mundo, com suas dimensões espaciais, temporais e também suas dimensões espirituais, com ocupantes reais ou virtuais, inanimados ou animados, humanos ou sobre humanos, com o universo de pensamentos que desperta e mantém fulgurantes para os espíritos. E é um universo que veio simultaneamente ao ser, à presença Souriau, (1983, p.41).

Contudo, trabalhar com a estética comparada das artes é uma ação que se depara com pelo menos dois problemas metodológicos iniciais, são eles: a tendência à metaforização exacerbada dos resultados encontrados, que acabaria resultando em aproximações pouco valiosas, no sentido hermenêutico da pesquisa acadêmica; a tendência de sobrepor uma arte sobre as demais o que resultaria em pesquisas que aceitariam, antecipadamente, a redução a uma unidade analítica. Tal situação cria a hierarquia entre as artes, situação que compromete o olhar científico e impede de caminhar por diferentes caminhos interpretativos. Para Souriau (1983, p.14) existe o parentesco entre as artes, onde "pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo". Assim, chama-se de *estética comparada* segundo Souriau (1983, p. 19) "a disciplina cuja base é o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes, tais como a pintura, o desenho, a escultura, a arquitetura, a poesia, a dança.

Não importa quais são as semelhanças encontradas entre música e pintura, não é função do músico e nem do pintor procurar (conscientemente) semelhança Soureau (1983, p. 31) afirma que "o músico pensou musicalmente, o pintor plasticamente". Nesse sentido, pode-se falar de uma estética comparada entre a literatura e cinema, onde uma arte já consagrada há alguns séculos dialoga com uma expressão cultural relativamente nova, tida como a sétima arte

As relações entre a literatura e o cinema são diversas e de acordo com Johnson (2003, p. 37) "caracterizadas por uma forte intertextualidade", contudo, para muitos pesquisadores existe um *problema*, que seria:

O estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na "fidelidade" da adaptação cinematográfica à obra originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais aprofundada Johnson (2003, p.40).

Entretanto, para Johnson, a questão da *fidelidade* de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária seria um falso problema, tendo em vista que menospreza diferenças fundamentais entre os campos artísticos, pois da mesma forma que o escritor tem a sua disposição criativa a linguagem transformada em texto, que está impregnado de conotações, denotações, metáforas, o cineasta trabalha com materiais criativos diferentes, são eles: Imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de músicas), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas).

Tanto filmes quanto romances são linguagens da arte, dessa forma, para Seorsi (2005, p. 37) "o filme, quando baseado em uma obra escrita, realiza a passagem de uma linguagem à outra, o que ocorre no intervalo entre as duas, a que chamamos de tradução". O autor trabalha com a noção de tradução entre formas de linguagens artísticas diferentes, onde a tradução seria "um trabalho de interpretação da obra original, o desejo de recriar a obra perfeita, na outra linguagem" Seorsi (2005, p. 39). Contudo, a tradução de uma obra literária para o cinema seria uma tarefa mais delicada do que a tradução de um texto de uma língua para outra, pois a concretização de uma fidelidade à obra original seria impossível. A primeira razão para isto seria que Seorsi (2005, p.40) "não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores". A segunda razão seria a imagem conceitual, fruto da leitura é Seorsi (2005, p.40) "fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente". Assim, a tradução de uma obra literária ao cinema precisa:

Tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compressão temporal que o cinema dita. E isto ocorre no difícil intervalo de tradução que ligará para sempre a obra escrita às imagens que se movimentam na tela. Quero dizer que esse "lugar-quase" de imersão, na tradução, abole qualquer hierarquização das linguagens. O fato de uma tradição de escrita ter se firmado na cultura não pode e não deve situar a literatura em posição de primazia, neste momento, ou definir a escrita como critério absoluto em uma comparação que definiria a imagem como um substituto mais ou menos imperfeito. Carregamos uma tradição de escrita, sim, porém reconhecemo-nos cada vez mais como uma civilização de imagem. E, nesse processo cultural, destacam-se as imagens-sons em movimento produzidos pelo cinema Seorsi, (2005, p.42).

Nas últimas décadas, a atenção da maioria dos pesquisadores está voltada para as interpretações culturais em determinado período histórico. Para Pellegrini (2003) a relação entre filmes que são baseados em obras literárias configura-se como um caminho onde em uma de suas extremidades existe a obra cinematográfica e na outra a produção literária. E a mudança de interpretações se dá em função do tempo, que diferencia a imagem (por exemplo) do príncipe representado por um conto de fadas no século XIX e o príncipe desse mesmo conto de fadas adaptado para o cinema em 2015. Os padrões de beleza, musicais, éticos e estilísticos mudaram e é isso que torna a adaptação interessante para a análise. Por isso,

Interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça teatral, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos Pellegrini (2003, p.61-62).

O conto, o romance ou o filme tem como ponto de interseção a forma, no que tange ao modo em que os fatos são narrados e como os personagens se relacionam. O narrador decide o momento em que determinada informação entra e de que maneira será feito. De acordo com Pellegrini, "há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto" (2003, p.63-64). Por isso que a narrativa, enquanto discurso, pode ser analisada como forma de descrever a realidade narrada ou abordar particularidades do contexto narrativo, sem considerar as peculiaridades de cada contexto. Assim, em qualquer discurso narrativo, é possível abordar a fábula, determinados personagens, um desencadeamento de acontecimentos. Pode-se, ainda, falar na *trama* que seria como a história e os personagens são apresentados para o telespectador/leitor da narrativa, que pode ser por meio de um filme, do texto, de uma peça. A mesma história pode ser narrada de diferentes formas, nesse sentido, uma "fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo" Pellegrini (2003, p. 65).

Mendonça (2008) em seus estudos, também reforça a ideia de que o tempo histórico e a sociedade em que a obra é criada é quem vai determinar algumas de suas características:

Há conversações marcadas pela maior ou menos simetria entre os participantes, conversações obrigatórias ou facultativas, formais e informais, simultâneas a outras atividades ou não. Para o autor assinala que até mesmo a velocidade com que falamos é fruto da sociedade em que vivemos e que os elementos situacionais são centrais no desenrolar de uma conversa. Evidencia-se, dessa maneira que há acordos sociais subjacentes às trocas linguageiras Mendonça (2008, p.8).

Partindo dessa conjectura, de que é possível fazer análises de literatura comparada entre as artes, a partir da estética comparada, este artigo aborda a interface entre a literatura e o cinema.

1.2.-Estrutura e principais características dos contos de fadas.

Na infância, os contos de fadas, geralmente, são o primeiro contato do sujeito com a literatura, Coelho (1998) considera que um dos pontos mais pulsantes do século XIX é a existência, ao mesmo tempo, entre a *inteligência racional/cientificista*, altamente desenvolvida, e o *pensamento mágico* que dinamiza o imaginário. Isso acontece, pois:

Vivemos num limiar histórico: em nossos tempos, uma nova era está em gestação. Daí o aparente caos reinante: a ordem racional e progressista defronta-se com a ordem mágico-poética. A primeira, representante da lógica tradicional verdade é desafiada pela nova lógica, seja cibernética (descoberta pela Ciência), seja mágico-poética (inventada pela Arte), que tenta reencontrar as fontes originais da vida e da humanidade através dos escombros daquela racionalidade, que foi brilhante e hoje está esclerosada Coelho (1998, p.7).

Esse contexto favorece, para Coelho, o retorno do maravilhoso expresso na literatura contemporânea. Para a autora, correntes literárias, como o Realismo Mágico ou Maravilhoso (que teve seu auge na América Latina na década de 1960), são profícuos e demonstram que o "maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico... deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para ser tratados como portas que se abrem para determinadas verdades humanas" (1998, p. 8-9).

Irlemar Chiampi, em sua tese de doutorado, defendida na Universidade de São Paulo, afirma que o termo maravilhoso não é a negação ao natural, é o *extraordinário, insólito*, Chiampi (2012, p. 48) "o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano". Contém a *maravilha*, "do latim *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver através" Chiampi (2012, p.48). Além disso, o verbo *mirare* faz parte da etimologia da palavra *milagre* e de *miragem*. Nesse sentido, o maravilhoso:

Recobre uma diferença não qualitativa, mas quantitativa, com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua referência. A extraordinariedade se constitui, da

frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas (Chiampì, 2012, p.48).

Outro entendimento do termo *maravilhoso* contrapõe-se diretamente ao humano: “é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais” (2012, p.48). Seria um não pertencimento a ordem normal, da natureza dos objetos e da realidade. Fazem parte de um contexto que não é o humano e nem o natural e por isso não pode ser explicado racionalmente.

Os contos maravilhosos e de fadas fazem parte segundo Coelho (1998, p. 10-11) das “expressões mais significativas dessa ânsia permanente de saber e de domínio sobre a vida, que caracteriza o homem de todas as épocas” é por isso que “fábulas, parábolas, contos maravilhosos, contos de fadas fazem parte dessa heterogênea matéria narrativa que está na origem das literaturas modernas e guarda um determinado saber fundamental” (1998, p. 10-11).

A diferença primordial entre os contos de fadas e os contos maravilhosos está na fonte e nos elementos de cada narrativa, que dão espaço para problemas distintos, mas que “pelo fato de pertencer ao mundo do maravilhoso, acabaram identificadas entre si como formas iguais”. Os contos de fadas, que não necessariamente precisam ter fadas, possuem enredos dentro da magia fantástica: com reis e rainhas, príncipes e princesas, fadas e bruxas, gigantes e gênios, anões e dragões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida e apresentam como núcleo a realização do herói/heroína, que, geralmente, está ligada à união entre a mulher e o homem. Por isso:

A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado. Nos contos nórdicos e eslavos, encontramos com frequência a busca inversa: a princesa (ou plebeia) sai em busca do príncipe, vencendo terríveis provas, até que ela possa “desencantá-lo” e ambos se unirem para sempre. Compreende-se que esse esquema da busca feminina tenha desaparecido dos contos de fadas, assimilados pelo espírito cristão (como os que circulam entre nós, via Grimm, Perrault e Andersen), pois contraria a idealização da mulher, que está na base da civilização cristã. Via de regra, um encantamento, uma metamorfose é o ponto de partida para a aventura da busca Coelho (1998, p.13).

Coelho (1998) explica que os contos de fadas possuem suas raízes na cultura celta e surgiram com poemas. Já os contos maravilhosos são narrativos que não contêm fadas, acontecem em ambientes mágicos, com animais falantes, tempo e espaço cognoscíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes e apresentam como práxis geradora uma problemática social, Coelho (1998, p. 14) afirma que eles abordam “desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material”. Além

disso, os contos maravilhosos tem origem nas narrativas orientais e dão destaque para aspectos material/sensorial/ética do indivíduo.

Para Tzvetan Todorov (2014), que pertenceu à escola estruturalista, a principal discussão não está em enumerar as possíveis diferenças entre os *contos de fadas* e os *contos maravilhosos*, mas sim se deter na análise do maravilhoso que estaria localizado no limiar do gênero fantástico, assim:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a uma acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois com relação aos de real e de imaginário Todorov (2014, p.31).

O fantástico está diretamente ligado à presença de uma ação estranha na narrativa e também à maneira de se ler a história, que não deve ser nem "poética" e nem "alegórica". Por isso que, para Todorov (2014), o gênero de literatura fantástica existe apenas enquanto o leitor e a personagem do texto decidem se o que está lendo (leitor) ou vivendo (personagem) está diretamente relacionado com a realidade, enquanto senso comum.

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso Todorov (2014, p.47).

O estudioso acrescenta que é afirmação falsa dizer que o fantástico existe apenas em parte da história (que seria o período de hesitação entre o estranho e o maravilhoso), há narrativas que carregam a ambiguidade para além do fim. Todorov (2014, p. 58) relata que existe o *fantástico-maravilhoso*, que seria a "classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro", e ao permanecer sem explicações racionais, sugere ao leitor que a existência do sobrenatural é real.

Já os contos de fadas, para Todorov, estariam relacionados ao *maravilhoso puro* que, da mesma forma que o estranho, não têm contornos definidos. Mas, apresentam aspectos sobrenaturais que não provocam espanto aos personagens ou ao leitor Todorov (2014, p.60) "nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas. O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural".

Para o estruturalista russo Vladimir Lakovlevitch Propp (2006, p. 144) o conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico seria "qualquer desenrolar de ação que parte de uma mal feitoria ou de uma falta (...), e que passa por funções

intermediárias para ir acabar em casamento (...) ou em outras funções utilizadas como desfecho". Onde, as funções dos personagens seriam os elementos essenciais deste tipo de conto; existem 31 funções que não precisam aparecer em todos os contos; a ordem em que essas funções aparecem é fixa; e do ponto de vista de sua estrutura, os contos seguem um mesmo modelo narrativo, assim:

O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplos um soldado) é apresentado simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de sua situação. Embora esta situação não constitua uma função, nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante. As espécies de início dos contos poderão ser examinadas mais minuciosamente no final deste trabalho. Definimos este elemento como situação inicial. Signo convencional (Propp, 2001, p. 19).

Foi no início do século XIX que as narrativas maravilhosas (que incluem os contos de fadas e os contos maravilhosos) despertaram interesse dos acadêmicos. Coelho (1998) afirma que no século XVIII, quando os linguistas descobriram que existe analogia entre a língua sagrada da Índia (o sânscrito) e muitas línguas europeias antigas e modernas, começam as pesquisas em gramática comparativa, em filologia:

Pelo confronto entre características do tronco linguístico (indo-europeu e indo-germânico) e o estágio a que haviam chegado as novas línguas, os gramáticos tentavam detectar não só a origem das várias línguas e dialetos, e as "leis" que teriam determinado os diferentes processos de transformação havidos, mas também descobrir a verdadeira identidade nacional de cada povo (Coelho, 1998, p. 78).

A partir disso, estudiosos começaram a coletar material para pesquisas e constataram que a tradição oral que circulava nos vilarejos era complexa e precisava ser catalogada. A partir desse momento, que os países europeus começaram a transcrever, com o máximo de rigor possível, os contos, as fábulas, cantigas de roda, ledas, etc. Mas, o que diferencia o conto de fadas das outras narrativas catalogadas? Para Massaud Moisés (2006), seria a sua univocidade que está relacionada com a duração da unidade dramática que, geralmente, é curta. Neste sentido, o conto:

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

Por ser univalente, o conto não permite que histórias secundárias se desenvolvam. Há sempre uma linha narrativa que gira em torno da personagem principal. Além disso, nos contos de fadas, as narrativas acontecem em um tempo longínquo e indeterminado, reforçando assim, a universalidade e atemporalidade do gênero. Moisés (1967) ainda pontua outras características dos contos, fazendo comparações

com a estrutura do gênero *romance*, são elas: O conto apresenta unidade de ação, de espaço e de tempo (o romance trabalha com a diversidade destes itens). Além disto, existem poucos personagens. Há também a predominância de diálogos que ajudam a dinamizar o enredo de maneira breve.

Além de apresentarem histórias curtas, com percurso narrativo univalente, os personagens dos contos possuem o seu papel muito bem definido. Os personagens são centrais no desenho verbal da história, para Reis (2014, p. 49) são “construtos que não são seres humanos reais, no sentido literal da palavra, mas são parcialmente modelados através da concepção de pessoas e de mundo do autor das histórias, que os transformam em ‘seres humanos’”. Os contos de fadas apresentam tipos recorrentes de personagens e relações, são eles:

Dano ou carência aos/dos membros da família; heróis que partem em busca de alguma coisa; mulheres (e, algumas vezes, homens) velhas e sábias que dão certos dons mágicos ao herói da história; pessoas e/ou animais que se transformam, mudam de forma e confundem os heróis; vilões (na figura de uma madrasta, bruxa, anão, animal...) que tentam destruir ou impedir que o herói alcance seu objetivo. (REIS, 2014 p.49).

Entre os personagens dos contos, encontram-se as Fadas, o termo vem do latim vulgar *fatum* que significa fado ou destino e elas, geralmente, estão ligadas às ações em benefício dos protagonistas, contudo, quando são responsáveis por forças negativas podem ser chamadas de Bruxas. Há ainda as princesas e os príncipes. Para Reis (2014, p. 51), as princesas “são caracterizadas pelos atributos femininos que marcam uma passividade nas atitudes e por sua função social como objeto do prazer e da organização social” e os príncipes estão “sempre predispostos às aventuras, desempenham papéis ativos e, às vezes, transgressores”.

Outras características dos contos de fadas, para Bessetti (2012, p. 16), é que eles começam com palavras agradáveis que “introduzem o leitor a uma atmosfera de tranquilidade, interrompida por acontecimentos tensos, inesperados, uma catástrofe”. A partir disso, uma ação negativa do antagonista provoca reações que irão direcionar à narrativa e, normalmente, no final da história, os problemas são resolvidos. Outra característica dos contos de fadas é que os heróis e as heroínas não possuem nomes próprios, mas sim nomes relacionados com suas características físicas, emocionais, ou ao lugar de onde nasce a história. Além disso, esses personagens não têm idade cronológica bem definida, nesse sentido:

“Branca de Neve” tem esse nome pelo fato de sua pele ser alva como a neve; “A Bela Adormecida” assim se chama porque dormiu por cem anos; “A Gata Borralheira” (borralho) é assim denominada pelo fato de dormir junto às cinzas do fogão e Rapunzel é o nome de uma espécie vegetal rapônico encontrada na Alemanha, parecida com uma alface e usada em saladas (Reis, 2014, p.81).

Os contos de fadas são narrativas que marcam a mudança da nobreza para a burguesia, começam a tratar de noções como: família, infância, velhice e trazem, geralmente, uma lição moralizante.

Destaca que na literatura ou cinematografia há no processo narrativo e para se estabelecer uma análise é necessário desenhar uma cartografia que por exemplo pode ser dos aspectos: foco narrativo, efabulação, personagens e herói usados como parâmetros de construção, continuidades e mudança ocorridas entre as obras.

3.-Metodologia.

A metodologia utilizada foi um estudo bibliográfico que demonstra as possibilidades dos diálogos entre autores através das habilidades e competências sobre os aspectos da Literatura e do Cinema que implica com os estudos de Sodré (2004), que fala de como os contos clássicos foram adaptados e modificados ao longo dos séculos e anos. Envolve também através dos estudos de Compagnon (2009) e Todorov (2009) como pode-se perceber as diversas possibilidades de aplicações da literatura em relação ao cinema e vice-versa.

Baseou-se nos estudos e referências comparadas de Carvalhal (2006) constatando-se as possibilidades entre essas duas formas de expressão artística, seja para a literatura e/ou para o cinema. Estabeleceu-se fundamentos, também, com os estudos de Souriau (1983) sobre a correspondências das artes entre outros autores.

Destacou-se, alguns elementos comparativos entre as duas manifestações literatura e Cinematologia. Cinematográfica o foco narrativo, que conduz a história; a efabulação, como a história se estrutura envolvendo o desenvolvimento e ritmo das ações; os personagens, como eles se localizam no contexto como principais ou secundários e o herói, considerando seu percurso através da delimitação de Campbell (2007). A proposta indica parâmetros de fundamentado nos aspectos de literatura comparada estabelecer pontos nos estudos entre literatura e cinema.

4.-Discussão dos Resultados.

Para a discussão das teorias selecionou-se os principais autores da literatura e da Cinematologia para discorrer sobre a temática.

Quadro ou tabela os autores e a idéia principal de cada autor

Autores	Da literatura e da Cinematologia
Sodré (2004);	Afirma que os contos clássicos sempre em toda sua história foram adaptados e modificados ao longo dos séculos.
Compagnon (2009); Todorov (2009);	Colocam que há diversas possibilidades de aplicações da literatura em relação ao cinema, bem com, do cinema em relação com a literatura.

Carvalho (2006);	Tras as mais diversas possibilidades entre cinema e literatura.
Souriau (1983);	Faz correspondência direta das artes entre os mais variados autores da literatura e da Cinematologia.

Fonte: A própria pesquisa (2018).

5.-Conclusão.

Este estudo trouxe um panorama das reflexões em relação harmoniosa entre a Literatura e Cinematologia com aspectos favoráveis evidenciando-se a compreensão da estética comparada de Souriau.

No entanto, alguns contos e suas adaptações cinematográficas se destacam exemplo de análise de tipos e características de personagens, e o que os difere uns dos outros, destacando a relevância da Literatura e suas aplicabilidades, partindo das delimitação da literatura, bem como, ela pode servir para analisar produtos apresentados por diferentes processos comunicativos considerando os modos que os fatos são narrados e os relacionamentos entre os personagens for estabelecendo meio comunicativo um discurso do qual aborda a realidade em suas particularidades desencadeando um novo contexto no processo, seja no escrito ou impresso

Contudo, o estudo relatou características dos personagens e das obras de acordo com o tempo histórico-cultural que foram criados. Ainda, as referências desta ampara e estabelece bases nos estudos entre o contexto literário e cinematográfico bem como, suas aplicabilidades midiáticas no processo comunicativo leitor e/ou telespectador.

6.-Referências.

- Bessetti, P.B. (2012). *Identificando valores e o uso das tecnologias nas animações das princesas de Walt Disney*. Dissertação 78 f. (Mestrado em comunicação). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi.
- Carvalho, T.F. (2006). *Literatura Comparada*. 4. Ed. São Paulo: Ática.
- Chiampi, I. (2012). *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva.
- Coelho, N.N. (1988). *O conto de fadas*. Série Principios. 3 ed. São Paulo: Editora Ática.
- Compagnon, A. (2009). *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Grimm, J. (1989). *Os contos de Grimm*. São Paulo: Paulus.
- Johnson, R. (2003). *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas*. In: Pellegrini, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac.

- Moisés, M. (2006). *Conto. A criação literária: Prosa I*. 20ª.ed. São Paulo: Cultrix.
- Mendonça, R.F. (2008). *Contratos comunicativos e ação situada: Uma abordagem pragmática*. Brasília: E-cmpós.
- Moura, A.H. (2016). *A Heroína dos Contos Infantis: do era uma vez ao agora*. São Paulo: Paco.
- Pellegrini, T. (2006). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac.
- Propp, V.I.(1984). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária.
- Reis, S.C. (2014). *O personagem central nos contos de fadas*. 153 f. Tese (Doutorado em Letras) Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Seorsi, R. A. (2005). *Cinema na Literatura*. São Paulo: Unicamp.
- Sodre, M.E.M. In: Sodré, M. (2004). *Antropologia do Espelho: Uma teoria da comunicação linear e em redes*. Petrópolis: Vozes.
- Souriau, É. (1983). *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Todorov, T. (2014). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- Todorov, T. (2009). *A Literatura em perigo*. Rio de Janeiro 2ª ed. Difel, p. 6.
Recuperado de: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/se-o-cinema-e-a-setima-arte-quais-sao-as-outras>.