

**ÉRICA LARA MESSIAS  
LUANA DE OLIVEIRA MODA  
SUZANA BALBINO GARCIA**

**DOIS SAPATINHOS E UMA CINDERELA: O DIÁLOGO ENTRE O  
CONTO *CINDERELA* E OS FILMES *CINDERELA* E *A NOVA  
CINDERELA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras do UNI-FACEF – Centro Universitário de Franca, para obtenção de licenciatura plena em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Ms. Maria Eloísa de Souza Ivan

**FRANCA  
2007**

**ÉRICA LARA MESSIAS  
LUANA DE OLIVEIRA MODA  
SUZANA BALBINO GARCIA**

**DOIS SAPATINHOS E UMA CINDERELA: O DIÁLOGO ENTRE O  
CONTO *CINDERELA* E OS FILMES *CINDERELA* E *A NOVA  
CINDERELA***

FRANCA, 05 DE OUTUBRO DE 2007

Orientador (a): \_\_\_\_\_

Nome: Prof<sup>ª</sup>. Ms. Maria Eloísa de Souza Ivan

Instituição:

Examinador (a): \_\_\_\_\_

Nome:

Instituição:

Examinador (a): \_\_\_\_\_

Nome:

Instituição:

Dedicamos este trabalho a nós, membros do grupo, que permanecemos unidas nesse período de intenso trabalho e a todo o apoio recebido de nossas famílias.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecemos:

- primeiramente a Deus;
- a nossa orientadora, a Prof<sup>a</sup>. Ms. Maria Eloísa de Souza Ivan.

*Os autores mais originais dos últimos tempos não o são por trazerem algo de novo, mas somente por serem capazes de dizer coisas como se nunca tivessem sido dito antes.*

Goethe

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é propor uma análise comparativa de duas adaptações sobre o conto Cinderela de Charles Perrault, uma delas, *Cinderela* produzida pelos Estúdios Walt Disney; a outra, *A Nova Cinderela* de Mark Rosmam. Para o desenvolvimento deste trabalho, foram realizadas leituras de estudiosos, apresentando aspectos teóricos sobre a obra de Bakhtin, o teórico do diálogo entre textos, do dialogismo, da interdiscursividade: Fiorin (1994 e 2006) e Brait (2006) subsidiaram as leituras sobre interdiscursividade, dialogismo, citação, alusão e estilo. No que diz respeito ao aspecto cinematográfico e a adaptação, nossos estudos se concentraram nas obras: *A Personagem Cinematográfica*, de Paulo Emílio Sales Gomes (1987) e *Compreender o Cinema*, de Antonio Costa (2003). As considerações finais apontam para a necessidade de se compreender a interdiscursividade dentro das obras literárias e também na transposição destas para o cinema por meio da adaptação.

**Palavras-chave:** interdiscursividade; estilo; cinema; adaptação.

## ABSTRACT

The objective of this work is to consider a comparative analysis of two adaptations on the Cinderella story de Charles Perrault, one of them, Cinderella produced for the Studios Walt Disney; to another one, the New Cinderella de Mark Rosman. For the development of this work, readings of studios had been carried through, presenting theoretical aspects on the workmanship of Bakhtin, the theoretician of the dialogue between texts, the dialogismo, the interdiscursividade: Fiorin (1994 and 2006) and Brait (2006) had subsidized the readings on interdiscursividade, dialogismo, citation, alusão and style. In what it says respect to the cinematographic aspect and the adaptation, our studies if had concentrated in the workmanships: The Cinematographic Personage, of Pablo Emilio Sales Gomes (1987) and to understand the Cinema, of Antonio Costa (2003). The final considerações point with respect to the necessity of if inside understanding the interdiscursividade of the literary compositions and also in the transposition of these for the cinema through the adaptation.

**Key-words:** interdiscursividade; style; cinema; adaptation

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>10</b> |
| <b>1 INTERTEXTUALIDADE, INTERDISCURSIVIDADE E ESTILO.....</b>   | <b>13</b> |
| <b>2 LITERATURA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA .....</b>   | <b>23</b> |
| 2.1 BREVE HISTÓRICO DO CINEMA.....  | 23        |
| 2.2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA.....   | 24        |
| 2.3 A DAPTAÇÃO.....   | 28        |
| <b>3 DOIS SAPATINHOS E UMA CINDERELA: O DIÁLOGO ENTRE O CONTO <i>CINDERELA</i> E OS FILMES <i>CINDERELA</i> E A <i>NOVACINDERELA</i>.....</b> | <b>35</b> |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>   | <b>53</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>55</b> |

## INTRODUÇÃO

O interesse por esta pesquisa surgiu nas aulas da disciplina Relações Intertextuais, nas quais estudamos acerca da intertextualidade e interdiscursividade. Assuntos estes que, nos chamaram atenção por fazerem parte do nosso dia a dia, pois a partir dessas reflexões, percebemos que os autores e/ou arte, de modo geral, utilizam-se de processos interdiscursivos e ou intertextuais para criarem suas obras, promovendo o dialogismo, proposto por Bakhtin.

Pelo fato de a Literatura Infantil estabelecer conosco uma relação empática, ser algo que nos agrada e fazer parte do nosso cotidiano por trabalharmos com crianças, optamos por analisar duas versões cinematográficas do conto *Cinderela*. Entre tantas releituras deste conto, escolhemos as versões *Cinderela* (1950) de Walt Disney, e *A Nova Cinderela* (2004) de Mark Rosman. A primeira por ser a mais próxima do conto original de Charles Perrault e a segunda por abordar o conto de maneira contemporânea, incluindo problemáticas relacionadas à modernidade, confirmando, assim, a proposta bakhtiniana do dialogismo, em que as obras dialogam entre si, propondo novas leituras, para diferentes contextos.

Até o século XVIII, as obras literárias eram, basicamente, consideradas monológicas. O artista preocupava-se em mostrar suas produções como inéditas, o texto chegava pronto para o leitor. O artista era visto como um ser divinizado.

A partir do final do século XVIII e principalmente no século XIX, o artista passa a ter uma nova postura e mostra para o leitor que antes de ser poeta é homem, isto é, um ser limitado que busca em outras fontes materiais para produzir seu texto. Depois, no século XX, com os estudos de Bakhtin sobre a obra de Dostoievsky, mostra-se que o que o autor diz

não é inédito, mas recriado, fruto de outras vozes, ou seja, é o diálogo entre textos, agora, sob uma perspectiva teórica, cria-se o novo a partir das potencialidades já existentes.

Desse modo, apresentamos, no primeiro capítulo deste trabalho, fazemos uma abordagem sobre o conceito de intertextualidade, enfocando a questão da citação, alusão e estilização e de interdiscursividade, que ocorre nas relações dialógicas através dos processos de citação e alusão. Para isso nos embasamos nos estudos de Fiorin (1994; 2006) e Brait (2005) sobre a obra de Bakhtin, e, ainda, estudos sobre temas e figuras de Bertrand (2003).

Por se tratar de uma pesquisa que enfocou a análise comparativa entre duas versões cinematográficas do conto *Cinderela*, *A Nova Cinderela* de Mark Rosmam (2004) e *Cinderela* de Walt Disney (1950), no segundo capítulo, abordamos a questão da linguagem e das personagens cinematográficas, e a transposição de obras literárias para o cinema por meio do processo de adaptação. Para tanto, utilizamo-nos dos textos de Costa (2003), Gomes (1987) e Seger (2007).

E o terceiro capítulo é composto pela análise comparativa das versões cinematográficas citadas anteriormente. A partir de transcrições de cenas, mostramos as relações entre temas e figuras que se repetem nas respectivas obras.

Quem não se lembra das histórias contadas por alguém especial na hora de dormir, ou pela professora nos primeiros anos escolares? Pensando na magia e fascínio que envolvem esses contos infantis, que encantaram e encantam gerações, convidamos você, leitor, a percorrer esse caminho conosco, lembrar um pouco de sua infância, viajando por sonhos e fantasias, conhecendo ou revendo uma versão cinematográfica contemporânea que aborda temas atuais, mantém temas e figuras que permaneceram através dos tempos por estarem relacionados aos desejos humanos, confirmando a proposta de que assim na arte, como na vida, estamos, sempre, estabelecendo o diálogo universal, que retoma o “velho” e cria o novo, evidenciando esse elo entre tradição e renovação.

## **1 INTERTEXTUALIDADE, INTERDISCURSIVIDADE E ESTILO**

Segundo Fiorin (2006), o termo intertextualidade não está presente na obra de Bakhtin. Há uma única ocorrência do termo que se dá devido a uma tradução de sua obra a partir do texto em francês que tinha influências de Julia Kristeva, autora que iniciou os estudos sobre este teórico na França. Pode - se observar que na tradução espanhola feita a partir do texto russo não ocorre esse termo.

Como foi dito anteriormente, com a obra de Kristeva o termo intertextualidade passou a ser associado a Bakhtin e ganhou prestígio no Ocidente. Em 1967, Kristeva publica um artigo em que discute as teorias bakhtinianas. A autora identifica discurso como sendo um cruzamento de discursos no qual está presente ao menos um outro discurso, substituindo o conceito de intersubjetividade pelo de intertextualidade. Dessa forma, tem - se a idéia da construção do texto através da intertextualidade.

Discutindo os propósitos do fazer literário, Fiorin (2006) mostra que, a princípio, o texto era visto como único, inédito, inquestionável e estável, havia, portanto a necessidade de apresentar o texto pronto para o leitor, ligado a uma metafísica, a da verdade. No final do século XIX, o poeta se impõe como homem, perdendo a imagem de ser divinizado e mostra para o leitor que busca outras fontes para produzir suas obras. Devido a esse fato, há também uma mudança na maneira pela qual o texto era definido. Passa-se a perceber uma constante interação entre o sujeito, o outro e o contexto social.

Para Barthes e Kristeva o conceito de texto se estabelece:

[...] na medida em que é prática significante, em que desconstrói e reconstrói a língua, em que é o lugar da constituição do sujeito, em que seu modo de funcionamento real é a relação constitutiva com outros textos, poderia muito facilmente recobrir aquilo que entendemos por discurso. (BARTHES ; KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p.165)

De acordo com Fiorin, esse conceito dado pelos autores citados acima trouxe a necessidade, no caso de Kristeva de diferenciar fenotexto (estrutura verbal) e genotexto (campo de significância). Enquanto isso, Barthes diferencia texto (uma produção) de obra (objeto acabado).

Ao observarmos o pensamento bakhtiniano, por meio de estudiosos, como Brait e Fiorin notamos que a relação entre discursos aparece, em seus textos, como dialogismo. Para ele, dialogismo não se resume a “interação face a face”, pois é bem mais amplo, porque ocorre em todos os enunciados da comunicação. E é sempre entre discursos: do locutor e do interlocutor.

Fiorin (2006) mostra que o dialogismo para Bakhtin é o modo de funcionamento real da linguagem, já que o homem estabelece uma relação com a realidade a partir da linguagem, tendo assim relação com os discursos que dão sentido às coisas. E também é uma forma particular de composição do discurso, porque todo discurso é construído a partir da relação com outro discurso, mantendo a sua individualidade.

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus stratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN apud FIORIN, 2006, p.167).

Bakhtin afirma a existência do sistema da língua, porém propõe a translinguística, uma outra disciplina, capaz de abordar o funcionamento real da linguagem, já que o sistema da língua não cumpre com essa tarefa. Em seu texto, o autor estabelece as principais diferenças entre as unidades da língua e os enunciados. Mostra que estas unidades são constituídas por palavras e orações, que podem ser repetidas, não pertencem a um autor, apesar das palavras serem completas não apresentam acabamento, o que faz com que deixem de formar um todo de sentido, são neutras, tem significado se relacionadas com outras palavras. Enquanto os enunciados são unidades reais de comunicação, únicos, réplicas de um diálogo, possuem um autor, forma um todo de sentido por ter um acabamento, tem um destinatário, sentido, juízos de valor, expressões, emoções, demonstra a sua posição e a do outro.

Para Faraco:

[...] Um dos significados da palavra *diálogo* é o que remete à “solução de conflitos”, “entendimento”, “promoção de consenso”; no entanto, o dialogismo é tanto convergência, quanto divergência; é tanto acordo, quanto desacordo é tanto adesão, quanto recusa, é tanto complemento, quanto embate (FARACO *apud* FIORIN, 2006, p.170)

Ao observarmos a citação de Faraco, temos a questão das várias vozes sociais presentes no discurso, em que um discurso pode estabelecer a questão dialógica de concordância ou discordância, em um enunciado, mesmo que as diversas vozes sociais não estejam explícitas, elas estão presentes e se estabelecem de acordo com os contextos.

Fiorin (2006, p. 173) afirma que “as vozes sociais não circulam fora do exercício do poder; não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer.”

As vozes sociais, por serem sociais, nunca são neutras, há um jogo de poder, postura ideológica, política e histórica que estão implícitas no discurso. Há também o que Bakhtin denomina “formas externas, visíveis” do dialogismo que estão em evidência no discurso, consideradas por ele a forma composicional.

Segundo Bakhtin, a incorporação das vozes no enunciado pode ocorrer de duas maneiras: na primeira percebemos claramente o discurso do outro no enunciado através do discurso direto e indireto, das aspas e da negação; na segunda o discurso do outro é interno, também chamado de bivocal, ocorrendo através de formas como paródia, estilização, polêmica velada ou clara e discurso indireto livre.

Bakhtin, em sua teoria sobre as vozes sociais, considera tanto o que é individual quanto o que é social. Para o autor o enunciado é dirigido a um destinatário imediato e a um super destinatário, o qual depende da época, da formação social, de grupo social e contexto histórico no qual está inserido, mostrando dessa forma que a opinião dos indivíduos é social. E é individual porque por mais que o discurso sofra influências de outros discursos e do contexto, mantém a individualidade do sujeito.

Para as autoras Brait (2006) e Melo (2006) os conceitos de texto, enunciado e discurso, em determinados momentos são equivalentes e, em outros, distintos na obra de Bakhtin. Segundo elas:

Como [...] é próprio do pensamento bakhtiniano, a concepção de enunciado / enunciação não se encontra pronta e acabada numa determinada obra, num determinado texto: o sentido e as particularidades vão sendo construídos ao longo do conjunto das obras, indissociavelmente implicados em outras noções paulatinamente construídas. [...] O enunciado concreto, visto dessa perspectiva teórica poderá ao longo de outras obras (e em diferentes traduções) [...] ser substituído ou fundido na idéia de palavra, de texto, de discurso (e até mesmo de enunciação concreta) (BRAIT *apud* FIORIN, 2006, p.178)

O que diferencia texto de enunciado, segundo Bakhtin, é o fato do texto ser uma manifestação do pensamento, emoção, sentido e significado representando, assim, uma realidade imediata. O texto se torna reproduzível somente ao que compete a ordem da língua e em todos os outros aspectos é irreproduzível por ser sempre um novo acontecimento devido a relação dialógica. O texto considerado isoladamente é uma unidade de signos e só a partir do momento em que é usado para a manifestação da intenção do indivíduo assume uma postura

dialógica tornado-se um enunciado. Assim, o texto não é um enunciado em si, ele se torna a partir do momento em que se tem uma intenção e da sua respectiva execução.

Bakhtin também faz uma distinção entre enunciado e discurso, mostrando que o primeiro é constitutivo do segundo. É o que se pode verificar no seguinte fragmento:

O discurso deve ser entendido como uma abstração: uma posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como uma identidade. Poder –se – ia então acusar Bakhtin de considerar as relações dialógicas como exteriores ao discurso. Não, pelo contrário, o enunciado (interdiscurso) não é um conjunto de relações entre intradiscursos (discurso, em Bakhtin). O interdiscurso é interior ao intradiscurso, é constitutivo dele. Na comunicação verbal real, o que existem são enunciados, que são constitutivamente dialógicos. O discurso é apenas a realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dão a ele uma identidade essencial. Entretanto, no seu funcionamento real, a linguagem é dialógica (FIORIN, 2006, p.181).

A partir das definições dadas anteriormente pode – se mostrar a diferença entre intertextualidade e interdiscursividade.

Para Fiorin (1994, 2006), a intertextualidade ocorre nas relações dialógicas entre textos, sendo uma materialização, em textos, da relação discursiva. Essa relação entre as diferentes vozes e discursos, é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido, seja para transformá – lo. Dessa forma, o artista confere ao texto construído uma nova roupagem.

Para Fiorin (1994), existem três processos de intertextualidade: citação, alusão e estilização. Apresenta o processo de citação como aquele capaz de concordar com o sentido do texto citado ou modificá-lo. Explica que as citações de textos não-artísticos devem ser claras, contendo a sua fonte ao pé-da-página, mas essa não é a que interessa ao texto literário. Pode-se perceber que nos textos artísticos, o poeta retoma temas e figuras de outros textos para aceitar ou discordar, dependendo de posturas ideológicas, contextos ou da construção que ele deseja realizar. Dessa forma, fica evidenciada a presença do texto referenciado, a qual é percebida pelo leitor, de acordo com o seu repertório de leitura.

Já a alusão é o processo pelo qual o artista retoma o texto do outro, repetindo construções sintáticas. Para isso, há a substituição de algumas dessas construções por outras, porém são mantidas relações hiperonímicas ou figurativizações do mesmo tema. As relações hiperonímicas podem partir do específico para o genérico, tendo neste caso o hipônimo; ou partir do genérico para o específico, tendo assim o hiperônimo. O processo de alusão, na construção de um texto, também pode estabelecer uma relação de oposição ou concordância.

A estilização é a reprodução do estilo do outro, sendo estilo entendido como o que mantém a individualidade, a marca pessoal do autor através da forma, estrutura e do conteúdo do texto. Nesse processo, o autor pode apropriar-se da estrutura textual de outro para construir seu texto e o leitor a partir da bagagem que possui, observa que o texto traz marcas de outro, e, portanto foi escrito ao estilo de determinado autor. Esse aspecto intertextual pode apresentar duas funções: polêmica ou contratual. A função polêmica é utilizada para contestar, ridicularizar o texto em questão. Em contrapartida, a essa relação, há a função contratual, em que o autor utiliza o estilo de outrem para a produção de seus textos.

Já a interdiscursividade, para Fiorin (1994, 2006), ocorre na medida em que há uma relação dialógica, estabelecendo-se uma relação de sentido. Na interdiscursividade há a incorporação de temas, idéias e figuras do outro, que podem ser negadas ou aceitas. Existem dois processos de interdiscursividade: citação e alusão.

Quando um discurso repete temas e figuras de outro tem-se a citação, que pode ocorrer em forma de relação contratual ou relação polêmica:

[...] mesmo na ausência de qualquer marca de heterogeneidade mostrada, toda unidade de sentido, de qualquer tipo que seja, pode ser inscrita numa relação essencial com uma outra, a do ou dos discursos em relação às quais o discurso de que ela depende define sua identidade. Com efeito, desde que as articulações são instituídas nessa relação interdiscursiva, toda unidade que se desenvolver de conformidade com elas achar – se – á isso facto na mesma situação. Um enunciado de uma formação discursiva pode então ser lido pelo “direito” e pelo “avesso” num lado ele significa sua pertença a seu próprio discurso, no outro ele marca a diferença constitutiva que o separa de um ou vários discursos (MAINGUENEAU *apud* FIORIN, 1994)

Os discursos que mantêm uma relação contratual são os que repetem os mesmos temas e/ou figuras. Já quando a citação ocorre numa relação polêmica, o enunciado pode ser interpretado de uma maneira oposta ao que mostrava a princípio em um determinado contexto. Este fato ocorre quando o autor utiliza-se de um determinado discurso de um modo contextualizado, buscando evidenciar o contrário do que está sendo dito. Vemos claramente esse tipo de situação em propagandas eleitorais, em que um partido cita o discurso do adversário com a intenção de mostrar que opõem-se a idéia. Geralmente, para isso mostra, simultaneamente, cenas que evidenciam as diferenças constitutivas do seu discurso em relação ao outro.

A alusão, outro processo interdiscursivo, acontece quando há uma incorporação de percursos temáticos e/ou figurativos de um discurso que servirá para a contextualização, possibilitando a compreensão do mesmo.

Para Fiorin, a questão tratada por Bakhtin sobre o discurso bivocal envolve tanto a intertextualidade quanto a interdiscursividade.

A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta (FIORIN, 1994, p.35)

Ao contrário da intertextualidade, a interdiscursividade é necessária para a formação de um texto, porque o discurso é social e o texto é construído a partir da relação que um discurso estabelece com outros.

Na esteira do dialogismo, do diálogo e das várias vozes manifestadas no texto, encontramos o estilo, que, a princípio, para o senso comum, é apenas sinônimo de subjetividade, particularidade e individualidade. Porém, Brait (2005) orientando-se pelo pensamento bakhtiniano observa que:

[...] estilo se apresenta como um dos conceitos centrais para se perceber, a contrapelo, o que significa no conjunto das reflexões bakhtinianas, dialogismo, ou seja, esse elemento constitutivo da linguagem, esse princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem (BRAIT, 2005, p.81)

Segundo Beth Brait (2005), o estilo ligado às reflexões, análises auxilia no entendimento da forma de ser da linguagem, que apesar de ter sua particularidade é influenciada pelo contexto social, histórico e cultural.

Isso é evidenciado com os estudos de Bakhtin sobre a obra de Dostoievski, que criou o romance polifônico, caracterizado por várias vozes sociais que se manifestam no texto, “dialogando”. No romance polifônico, o autor não revela apenas uma voz ideológica, apresenta diferentes discursos e diferentes posturas ideológicas. É o caso da projeção cinematográfica *A Nova Cinderela* (2004), em que várias vozes sociais falam; esta projeção é objeto de estudo do capítulo três.

Bakhtin estuda a pluralidade semântica de Dostoievski apontando sua relação com as palavras de outros discursos. Nesse estudo, mostra como a palavra passa de uma época para outra e adquire, a partir de diferentes contextos, diferentes significados. No texto de Moisés (1993, p.60), tem-se a seguinte afirmação de Bakhtin “o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente palavras ocupadas, palavras habitadas por outras vozes”. A palavra, portanto, não possui apenas um significado, assume um sentido bivocal e conversa com outros textos e diferentes contextos.

Para Brait (2005), essa visão bakhtiniana sobre a obra de Dostoievski analisa estilo indo além de critérios unicamente lingüísticos, pois apesar de considerar a existência de estilos de linguagem, dialetos, busca mostrar em que ângulo estes componentes de estilo se confrontam em uma obra, devido ao fato das relações dialógicas fazerem parte do discurso.

Brait (2005) mostra que Bakhtin confirma que o estilo ultrapassa a autenticidade do sujeito, permanecendo na língua e contextualizado historicamente:

“O estilo é o homem”, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma de seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. (VOLOSHINOV *apud* BRAIT, 2005, p.83)

Sendo assim, há um fenômeno social que conta com três elementos: o autor, o herói e o ouvinte, considerados como fatores essenciais da obra, e a partir deles são definidos a forma e o estilo.

De acordo com Brait (2005), ao autor, cabe a atitude avaliativa que está presente no estilo da obra. O ouvinte ocupa uma posição bilateral em relação ao autor e ao herói, sendo determinante no estilo de um enunciado. Bakhtin diz que o estilo acontece se houver diálogo. Brait explica que o ângulo de compreensão de um texto só acontece com a interação autor, ouvinte e herói, sendo esse último entendido como a obra, a história em si. Dessa forma a ação dialógica e o estilo ocorrem a partir da interação dos três elementos já mencionados. Essa interação modifica-se de acordo com o contexto, com a realidade. Para o estilo se efetivar tem-se também uma preocupação com a recepção da obra, em uma comunicação verbal a relação entre o locutor e os ouvintes, o leitor, o interlocutor real e o imaginado influencia o estilo. E a variação do estilo se dá devido às circunstâncias, à posição social e à interação.

Uma análise estilística que queira englobar todos os aspectos do estilo deve obrigatoriamente analisar o todo do enunciado e obrigatoriamente, analisá-lo dentro da cadeia da comunicação verbal de que o enunciado é apenas um elo inalienável (BAKHTIN *apud* BRAIT, 2005, p.95)

É, portanto, dessa forma que o estilo é indissociável das relações dialógicas e do contexto social, histórico de uma época.

Brait (2005) mostra que quando há mudança de um gênero para outro, conseqüentemente, tem-se a mudança de estilo. É o que acontece com a adaptação de uma obra literária para o cinema. A questão da escolha do texto, da maneira de atuação, a preocupação com a recepção da obra leva a uma mudança de gênero e, portanto a mudança de estilo, o que ocorre mesmo que o autor busque reproduzir “fielmente” o texto original.

A questão da escolha do texto, da atuação pode ser percebida na projeção cinematográfica *A Nova Cinderela* em que o discurso selecionado está de acordo com a

contemporaneidade como poderemos perceber mais adiante, ao analisarmos o filme no capítulo três.

## 2 LITERATURA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

### 2.1 BREVE HISTÓRICO DO CINEMA

O cinema é, simultaneamente, narração e representação (COSTA, 2003, p.23), não sendo apenas um contar de histórias, pois numa produção cinematográfica além da técnica, estrutura, tem-se, também, toda uma questão ideológica, ligada àquilo que o cineasta quer que ele seja o que depende do período histórico, político e social. Costa (2003) explica que “o cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e suas organizações dos espaços e dos papéis” (2003, p.26) porque possui determinadas funções. A produção de um filme visa, também, à economia, buscando seduzir o espectador para que um grande número de pessoas queira assistir ao filme, deixando as salas cheias, gerando lucros. A instituição cinematográfica vai além do simples ato de assistir a um filme, possui toda uma simbologia, produz desejos, emoções desperta a imaginação no espectador, fazendo com que ele viva o filme, identificando-se com determinadas cenas ou personagens, deixando aflorar diversos sentimentos, já previstos pelo produtor. Isso se dá devido ao discurso existente por trás da história narrada.

O autor mostra que o cinema por ter evoluído progressivamente mantém relações com a história. Tem-se: a história do cinema, que mostra o seu desenvolvimento no decorrer dos tempos; a história no cinema, em que o cinema é usado para mostrar determinados fatos e acontecimentos históricos através dos filmes; e, finalmente, o cinema na história, que pode influenciar o contexto social e político de uma época porque pode exercer influências ideológicas sobre o espectador.

A origem do cinema data do final do século XIX, na França, com o aperfeiçoamento da técnica de projeção de fotografias pelos irmãos Lumière, criando assim a

ilusão do movimento. A princípio, as obras cinematográficas não possuíam som, eram em preto e branco e o espectador tinha acesso às falas dos personagens através de cartazes que eram intercalados com as imagens.

Segundo Costa (2003), pode-se perceber que como a técnica cinematográfica era algo inusitado havia a possibilidade tanto de produção do real, quanto de simulações aceitáveis devido à ingenuidade dos primeiros espectadores.

Em 1898, três anos após o início do cinema, o operador B. Matuszewski escreveu um ensaio sobre o cinema apresentando os documentários e filmes como verdades absolutas. Desde sua origem, o cinema exercia uma fascinação tão grande, que mesmo apresentando fatos fictícios, estes eram tidos como verídicos pelos espectadores. No início, o cinema foi utilizado para registrar fatos históricos.

A distinção feita sobre verdadeiro ou não no cinema, de acordo com Costa (2003), não pode ser proposta atualmente pelo fato da autenticidade de um documento poder ser alvo da crítica histórica e de que a idéia do “real” é um produto histórico, de acordo com a cultura e também porque o imaginário pode ser parte do discurso histórico.

## 2.2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CINEMATOGRÁFICA

Segundo Emílio Sales Gomes, (1987) podemos:

[...] definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada. (GOMES, 1987, p.106)

Para Gomes (1987), no cinema, há a coexistência entre teatro e o romance. O autor retoma Candido (1987), falando sobre a personagem no romance, e verifica que as mesmas formas de situar no romance podem ser utilizadas nos filmes.

Para Candido (1987), em um romance, o conjunto de fatos que formam a história é o enredo. O enredo, a personagem e as idéias estão ligadas, são inseparáveis, sendo os elementos centrais de um desenvolvimento novelístico. A partir da personagem, tem-se uma representação do enredo e das idéias, tornando-os vivos.

A personagem só adquire significado no contexto, manifesta uma relação entre o ser vivo e o fictício. São as diferenças e semelhanças entre ambos que criam a idéia de verossimilhança em um romance.

O romancista cria a personagem buscando manter uma lógica, uma coerência em sua conduta, determina como será sua existência e, para isso, cria um universo limitado, pré-estabelecido, dando-nos oportunidade de ter uma visão ampla da personagem, porém não a torna menos profunda e complexa que o ser humano. O romancista busca o real e o recria dentro de suas condições. Há dois tipos de personagem: a personagem plana que é previsível, caracterizada por uma profundidade psicológica rasa; e a personagem esférica que é imprevisível, surpreende apresenta profundidade psicológica, é densa, provocativa, convence. Nesta aparecem: protagonista, personagem principal que pode ser o herói que nem sempre é o modelo de herói podendo ser o homem comum, principalmente na modernidade, ou o anti-herói que nem sempre é sem caráter e às vezes representa o preguiçoso; o antagonista, ou seja, o opositor (pode ser uma doença, destino, uma carta, um fato e se for o personagem irá representar o vilão); e as personagens secundárias.

Candido (1987) mostra, ainda, a partir das idéias de Forster que a personagem é criada para dar a impressão de verdade, de que é como um ser vivo, porém jamais será como ele. E isso ocorre devido a três fatos: primeiro porque não há como conhecer totalmente o jeito de ser de uma pessoa, já que essa pode nos surpreender enquanto estiver viva; depois porque se isso fosse possível a criação artística não seria necessária e, finalmente, porque mesmo que os dois fatos citados ocorressem, nem mesmo assim permitiriam o conhecimento

específico que é o encanto e a razão de ser da ficção.

Como foi dito anteriormente, a maneira pela qual a personagem é situada no romance pode ser transposta para o filme. Segundo Gomes (1987) dentre estas formas, tem-se a narração objetiva de acontecimentos, aquela em que a história se desenvolve a partir das ações das personagens e o narrador tem um papel mais restrito. Uma outra forma é quando o narrador toma para si o ponto de vista de um ou mais personagens e, finalmente, a narração em primeira pessoa do singular.

Para Gomes (1987), no início do cinema falado, a maneira utilizada foi a objetiva, em que a palavra aparecia em forma de diálogo de cena. Depois, passou-se a utilizar a palavra como instrumento narrativo que, diferentemente da primeira forma, os diálogos não ocorriam apenas em cena, muitas vezes o narrador não participava do fato narrado, da ação, neste caso temos uma ação paralela à imagem. Este tipo de narrativa, conhecida como visual apresenta um narrador que tem um amplo conhecimento, porém que nos dá apenas informações que ajudam na compreensão dos fatos em questão.

A palavra ultrapassou o simples diálogo de cenas e a narração visual, adquirindo novas possibilidades, como a construção de personagens por meio de palavras e, para a efetivação dessa construção, o diálogo entre personagens é importantíssimo, mas necessita do apoio do contexto visual, como o ambiente em que a cena ocorre, as roupas, enfim, um contexto que possibilite essa caracterização e imaginação.

Embora seja possível estabelecer uma relação entre personagem no romance e personagem cinematográfica, ambas não devem ser confundidas e tratadas como iguais, pois a primeira é construída através da palavra, enquanto a segunda se dá pela relação indissociável entre palavra e imagem.

A caracterização física da personagem através de imagens delimita a imaginação do espectador, enquanto isso, no romance, tem-se maior liberdade para conceber

essa personagem. Porém, nos aspectos psicológicos há uma inversão, a liberdade do espectador é maior no filme devido a indeterminação psicológica e a complexidade do ser, trazendo uma proximidade com a realidade.

Retomando a fala de Gomes (1987) sobre a coexistência entre teatro e cinema, no romance, observarmos que a personagem teatral e a personagem cinematográfica, possuem mais diferenças que semelhanças entre si. A única semelhança é que ambas as personagens são encenadas, mas, apesar disso, ainda há uma diferença, pois, no cinema, o que nos é apresentado é a imagem e não o ator em si. No que se refere às diferenças, pode-se observar que a intimidade entre o espectador e a personagem é maior no filme. No teatro, vemos a personagem de corpo inteiro, já no cinema são mostradas as partes de acordo com o interesse que melhor expressam o sentimento e a emoção naquele determinado momento, existindo portanto o olhar da câmera. Em uma peça teatral pode haver improvisos, pois a encenação está ocorrendo naquele momento, o que não ocorre no cinema, pois os erros são corrigidos antes do filme ser editado. No cinema, a personagem ganha vida apenas quando é encenada em um ato, pois está ligada ao ator e assim, geralmente, o que fica na memória do espectador é o ator, é dele que as pessoas se lembram ao comentarem um filme. Há algumas exceções dessa ligação entre personagem e ator, tendo dessa maneira a permanência da personagem de ficção. No teatro a personagem aparece independentemente de estar encenada ou não, porque diversos atores podem interpretar uma mesma personagem, deixando esta na memória do público.

Há, na história da literatura e do teatro, a existência de grandes personagens que permaneceram ao longo do tempo, embora esse número seja menor no cinema, não há como negar a existência de personagens brilhantes que permanecem na história, como o inesquecível Carlitos.

### 2.3 ADAPTAÇÃO

A definição dada pelo dicionário de Pavis para adaptação é “transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro (um romance numa peça, por exemplo)” (PAVIS, 1999, p.10)

Quando uma obra é adaptada, o seu conteúdo é mantido enquanto a estrutura discursiva é modificada, porque passa para um modo de enunciação diferente. Com a adaptação de uma obra para o cinema, tem-se a mudança de gênero e em consequência disso, a mudança de estilo, mesmo que o cineasta procure reproduzir da maneira mais fiel possível o original.

Na adaptação, são permitidos cortes, reorganização da narrativa, diminuição da quantidade de personagens ou lugares, acréscimos, montagem de elementos alheios, modificações. A adaptação, portanto, tem maior liberdade. Dessa forma, pode-se dizer que “Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria” (PAVIS, 1999, p.10)

O dramaturgo e o cineasta, para a elaboração do espetáculo, fazem as modificações no texto para dar ênfase ao que desejam mostrar. No entanto, o adaptador tem que seguir algumas regras no processo de adaptação. Por exemplo, em *Cinderela*, de Disney (1950) a madrasta faz Cinderela tropeçar e quebrar o sapatinho de cristal. Mas tudo termina bem, porque Cinderela havia guardado o outro pé. Assim, o príncipe casou-se com a jovem e viveram felizes para sempre.

Este filme é apresentado como uma adaptação do conto de Perrault, embora seja possível identificar também marcas do discurso dos Irmãos Grimm. É uma adaptação dos dois autores, traz características tanto de um quanto de outro. Pode-se notar que a Walt Disney privilegia o “foram felizes para sempre”, como nos contos.

Diante da adaptação citada anteriormente e do fato dos diálogos acontecerem

por interdiscursividade, uma vez que temas, figuras e idéias se repetem através dos processos de alusão e citação, propomos uma análise comparativa das versões *Cinderela* (1950) de Walt Disney e *A Nova Cinderela* (2004) de Mark Rosman.

Para Seger (2007), o primeiro passo para uma boa adaptação é encontrar uma maneira de encaixar o material original ao tempo de duração do filme. Dependendo do material, tem-se a necessidade do corte de cenas ou personagens, já em determinadas produções, como, por exemplo, as originadas de um conto, o material deve ser ampliado. A adaptação, para muitos cineastas, deve preocupar-se com a viabilidade comercial e por isso, muitas vezes não se preocupa com a qualidade de temas, apelando para o que apesar de inferior, é rentável, como cenas de sexo e perseguições automobilísticas, enfatizando muito mais essas cenas do que o conteúdo do filme.

Para que haja aceitabilidade do espectador em relação ao filme e que a meta de levar muitas pessoas ao cinema seja alcançada, as produções necessitam de uma história contada de uma maneira clara e dinâmica para prender a atenção do público. Além disso, a personagem principal tem que conquistar o público, fazendo com que haja identificação e simpatia, para que o desejo de acompanhar a história seja despertado. No caso de filmes em que existem personagens negativas, para que ocorra essa aceitação, busca-se comover o público para que este compreenda as razões do comportamento dessas personagens.

De acordo com Seger (2007), são necessárias alterações na transposição de um material para outro. Muitos filmes têm seu final modificado para agradar o público. Em várias adaptações o material original é utilizado apenas como referência, porque a produção cinematográfica exige uma mudança de linguagem, do contexto ou de certos detalhes como personagens e objetos.

Criar uma adaptação comercialmente viável significa dar à história uma estrutura mais clara, de modo que o público possa acompanhá-la com facilidade. Em geral, o

cinema é uma experiência única. Não existe a possibilidade de voltar a página para verificar um nome ou reler uma descrição. Portanto, a clareza é um fator de extrema importância para a viabilidade comercial da adaptação. (SEGER, 2007, p.24)

Dessa forma, fica evidente a importância de se ter uma história clara, dinâmica, fácil de ser acompanhada, facilitando o entendimento da mesma. O processo de adaptação, apesar de tentar manter aspectos do original, é um ato de recriação, resultando um novo original.

Seger (2007) explica que um bom filme deve, simultaneamente, comover as pessoas, apresentar as personagens e desenvolver o tema.

Ao fazer uma adaptação, o roteirista processa o começo, meio e fim da história, dentre a série de acontecimentos relatados no material original, e seleciona aqueles capazes de criar uma linha de ação dramática consistente. Algumas linhas de ação, entretanto, são mais adaptáveis do que outras. Portanto, o trabalho do adaptador consiste basicamente em quatro tarefas: identificar e avaliar as linhas de ação dramática existentes, e, se necessário for, ampliá-las ou mesmo recriá-las (SEGER, 2007, p.104)

A autora mostra que há níveis de dificuldade em adaptação. Linhas dramáticas que têm como tema uma missão, que são de ação ou filmes baseados em histórias reais são mais fáceis de adaptar porque têm objetivos definidos, e uma seqüência de história fácil de ser encontrada, partindo de perguntas simples. Já histórias que se organizam ao redor de conflitos ou que enfatizam a trajetória de mudança de determinado personagem, não buscam alcançar um objetivo, sendo, portanto mais difícil de perceber as linhas de ação dramática. Neste tipo de história, é preciso identificar, primeiramente, o meio da história, na seqüência, o início, para depois chegar ao desfecho, o que exige um questionamento mais complexo. Há também histórias que englobam os três aspectos já citados.

Segundo Seger (2007), a estrutura de um texto cinematográfico é constituída pelo roteiro, sendo este formado por três atos da história: o primeiro ato é o começo, no qual tem-se a apresentação da história, das personagens e dos conflitos; o segundo ato, também definido como meio, é responsável pelo desenrolar das ações; e o terceiro ato, o final, aquele em que a história encerra-se com a resolução do conflito. No processo de criação, o roteirista

deve identificar o clímax, que é o momento de maior empolgação, o que o torna extremamente essencial ao cinema. Deve também definir a cena que dá início a história, chamada de catalisadora. Discorre sobre as cenas de transição, que auxiliam a manter a seqüência. Cenas como essas quando não encontradas no material devem ser criadas. São cenas que encerram um ato e iniciam outro.

Seger (2007), ao analisar a escolha das personagens no processo de adaptação, aponta a necessidade de seleção das mesmas, porque mesmo que a obra literária apresente muitos personagens importantes, o tempo de duração de um filme é curto. A função do adaptador, nesse caso, é realizar escolhas, cortes e combinações entre personagens, tendo que ser tão bom quanto o autor, para em determinadas situações criar, recriar ou redefini-las.

Dentro do processo de adaptação, temos diversos aspectos e funções que contribuem para a escolha e formação de personagens. Um aspecto muito importante está relacionado ao personagem principal, que deve ser bem escolhido para conquistar a simpatia do espectador. Surge essa preocupação com o personagem principal, porque, ao serem adaptadas, muitas obras literárias não fizeram sucesso, porque apresentavam narrador-observador, o qual é estático e pouco dinâmico. Já quando se tem o narrador em primeira pessoa, a adaptação torna-se mais fácil, especialmente se o público se identificar com o personagem. Escolhido o personagem principal, é preciso definir a função que cada um dos outros terão, pois “na adaptação é muito comum encontrar personagens que ajudam bem pouco a história, embora lhe acrescentem colorido e textura, ou mesmo sirvam ao tema” (SEGER, 2007, p.153). A um personagem podem caber várias funções; e vários personagens podem desempenhar a mesma função, sendo necessário combiná-los. O que deve ser cortado são os personagens que não possuem nenhuma função.

Ainda conforme Seger (2007), a seleção de personagens deve basear-se em quatro funções: ajudar a contar a história; ajudar a revelar os personagens principais, revelar,

personificar ou falar sobre o tema e acrescentar colorido e textura à história.

A primeira refere-se ao protagonista, antagonista e personagens catalisadores, sendo estes os que mantêm o movimento da história, “tomam decisões acrescentam informações, ou entram em conflito com os protagonistas” (SEGER, 2007, p.154). Além disso, são imprescindíveis para a criação do filme.

A segunda é “desempenhada por aqueles personagens que fazem o papel de confidentes ou de objetos de desejo das personagens principais” (SEGER, 2007, p. 154). São necessários porque percebemos características dos personagens principais através da relação de ambos, que pode ser confidencial ou amorosa.

A terceira função é caracterizada nos livros pela existência de personagens que auxiliam a compreensão da história pelo leitor, não sendo necessariamente ligados à história, enquanto isso, no cinema é necessário que estejam vinculados a ação no decorrer da história.

A quarta função engloba os personagens menos importantes, que permanecem por trazerem um tom de alegria, diversão, dando vivacidade ao filme. Eles podem exercer outras funções ou mesmo uma função específica, ajudando a evidenciar características de outro personagem em particular.

Outro aspecto apontado pela autora refere-se à necessidade de cortar alguns personagens devido ao tempo de duração do filme e ao fato de que a existência de muitos personagens pode deixar o público confuso. Este corte, às vezes, é feito através da combinação de personagens, a qual se faz necessária quando se tem vários personagens, exercendo a mesma função. Essa combinação pode ocorrer por meio da transferência da fala do personagem cortado para outro.

Para que o público se envolva no filme, como já foi dito anteriormente, é preciso que existam personagens que despertem simpatia. Porém há aqueles personagens que são fascinantes e substituem os simpáticos. No entanto, simpatia e fascínio não são

ingredientes suficientes para a construção dos personagens, eles também precisam ser interessantes.

E o último aspecto apresentado por Seger (2007) refere-se à identificação do conflito, o qual é importantíssimo para o drama, porque geralmente a história gira em torno dele.

Ao abordar a exploração do tema, Seger (2007) o define como essencial para o processo de adaptação. Em um primeiro momento, tem-se a definição do tema e em seguida este é explorado através de um jeito comovente. Uma obra literária pode trabalhar diversos temas, mas ao ser transposta para o cinema geralmente enfoca apenas um tema para não confundir o público, ou liga um tema secundário ao tema principal. Muitas vezes o tema está implícito no filme e é percebido através da reflexão dos personagens ou das atitudes e escolhas que elas têm em relação a determinadas situações. Já em determinados filmes o tema pode ser identificado de maneira mais clara através de diálogos. O autor determina o que vai acontecer com os personagens, auxiliando o espectador a compreender o tema de acordo com o final. Dessa forma, ao utilizar, por exemplo, o tema amor, ele pode dar ao filme um final positivo, mostrando que o amor sempre vence, ou criar um final negativo, que demonstrará, nesse caso, que o amor é destrutivo.

A escolha de imagens não acontece por acaso, elas possuem significação, sendo também recursos utilizados para a identificação do tema. Para isso, podem repetir elementos, apresentar de modo mais detalhado alguma parte do original ou utilizar imagens que se opõem.

Diversos escritores e produtores buscam temas mais profundos, que são encontrados em livros e peças de teatro e que no cinema devem estar em harmonia com a história e os personagens.

Tendo em vista o que já foi exposto anteriormente sobre adaptação e que em

geral, esta palavra também é usada no sentido de “tradução”, pode-se dizer que a adaptação “Trata-se, então, de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários a sua reavaliação” (PAVIS, 1999, p.10).

Com essa definição, pode-se notar que a releitura dos clássicos infantis trata-se de uma adaptação que procura traduzir um texto primeiro, adaptando-o ao contexto cultural e lingüístico para o qual é “traduzido”. Assim, a adaptação e a elaboração do espetáculo são criações que, como dito anteriormente, provocam uma mudança de gênero e também influenciam a produção de sentido.

### **3 DOIS SAPATINHOS E UMA CINDERELA: O DIÁLOGO ENTRE O CONTO *CINDERELA* E OS FILMES *CINDERELA* E *A NOVA CINDERELA***

Como proposto na introdução deste trabalho, o terceiro capítulo se compõe da análise de duas versões cinematográficas: *Cinderela* dos estúdios de Walt Disney, de 1950, e a *Nova Cinderela*, do estúdio Clifford Werber Productions, de 2004.

Tendo em vista que o objeto de estudo desse trabalho se volta para duas adaptações do conto *Cinderela*, para o cinema, sendo uma delas referente à versão dos Estúdios Disney, baseada na obra de Charles Perrault, faz-se necessária a apresentação da primeira versão, feita pela Walt Disney.

Esta versão foi produzida no ano de 1950. O filme inicia-se fazendo um breve histórico da infância de Cinderela, da perda de sua mãe e do novo casamento de seu pai com uma mulher que possuía duas filhas. Pouco tempo depois, o pai morre e a madrasta demonstra ser má e invejosa. Cinderela passa a ser maltratada, exigiam que ela fizesse todo o serviço da casa. Tinha a ajuda dos animaizinhos e da natureza em todos os momentos. Certo dia, um rei querendo que o príncipe casasse, organizou um baile e ordenou que todas as moças solteiras fossem convidadas. Cinderela demonstra o desejo de ir ao baile, faz um acordo com a madrasta, que, obviamente, não é cumprido. Parte do acordo era possuir um vestido, que ela acabou conseguindo com a ajuda dos animaizinhos, pois esteve ocupada o dia todo com as tarefas do lar. Porém, suas irmãs destruíram o vestido ao vê-la pronta para o baile. Assim que a madrasta e as irmãs saem, surge a Fada, que com sua varinha de condão mágica tornou possível a ida de Cinderela ao baile. Chegando ao baile, o príncipe se encanta com Cinderela, com quem dança até a meia noite. Cinderela sai apressada e perde o sapatinho na escada. O duque encontra o sapatinho e o rei ordena que o experimente em todas as moças do reino, pois o príncipe disse que só se casaria com a dona do sapato. A madrasta, ao saber das novidades,

tranca Cinderela no quarto. O duque chega à casa e as irmãs tentam calçar o sapatinho. Enquanto isso os ratinhos conseguem libertar Cinderela, que vai ao encontro do duque para experimentar o sapato. Quando o criado se dirigia a ela, a madrasta o faz tropeçar, cair e quebrar o sapatinho. O duque se desespera, mas é surpreendido por Cinderela que trazia consigo o outro par do sapato.

Considerando que uma adaptação é uma releitura, pode-se notar como os produtores realizaram uma adaptação do conto de Perrault para o cinema, seguindo as técnicas necessárias para isso.

As obras, como todo texto adaptado, sofrem uma mudança de gênero e, conseqüentemente, de estilo. O filme *Cinderela*, ao ser transposto para o cinema, apesar de tido como de Perrault traz características do conto dos Irmãos Grimm, em que há a ajuda da natureza, além da Cinderela do filme estar muito mais próxima daquela apresentada pelos Grimm, pois é uma moça que apesar de ingênua, sabe o que quer e luta por isso, surpreendendo-nos no final.

Tendo em vista que os temas e figuras são tomados em contextos diferentes, iniciamos a análise com uma visão geral dos filmes e, em seguida, mostraremos detalhes dessa repetição de temas, figuras e idéias e suas respectivas significações.

Ao observarmos à abertura do filme *A Nova Cinderela*, percebe-se a grafia das letras que nos remete à maneira como as edições dos contos de fadas eram produzidas antigamente, inclusive na abertura do filme *Cinderela* do Walt Disney. O filme contemporâneo traz a reprodução do estilo de escrita que foi muito utilizado em produções mais antigas, através do processo de estilização.

Ambos os filmes iniciam-se com um breve histórico de como era a vida da Cinderela, após a morte de sua mãe, mostrando o convívio com o pai. A diferença é que na versão da Disney este início é contado por um narrador-observador e, na outra versão, há um

narrador-personagem, é a própria Cinderela (Sam), já adolescente que conta sua história. Sua vida é mais detalhada a partir do momento em que seu pai casa-se novamente e ela passa a conviver com sua madrasta e suas duas meio-irmãs.

Nas duas versões, as figuras que se repetem são as seguintes: pai, madrasta, irmãs, princesa, príncipe, fada madrinha, sapatinho, e o grande baile. E através delas são discutidos os temas amor, amizade, inveja, maldade, padrões sociais, vaidade e identidade. De acordo com o contexto atual, aparecem também temas discutidos no momento como tecnologia, preocupação estética, racionamento, popularidade.

A repetição dos temas e figuras já citados, dá-se pelo processo de alusão que, como foi mostrado no primeiro capítulo, de acordo com Fiorin (1994) é um processo interdiscursivo que, com a intenção de contextualizar, incorpora temas e/ou figuras de um discurso facilitando a compreensão do mesmo.

Segundo Bertrand (2003, p. 208) “a figuratividade é concebida como uma propriedade semântica fundamental da linguagem. Ela proporciona manifestações graduais de acordo com o uso que o discurso faz dela.” Assim, a figuratividade não pode ser assimilada à representação mimética, que é somente uma das suas realizações possíveis. A figurativização do discurso é um processo gradual sustentado pela iconização, que garante semelhança com as figuras do mundo sensível e pela abstração que delas se afasta. Essa concepção permite explicitar as categorizações culturais da figuratividade. Estas associam e combinam de maneira variável e específica os dois pólos do icônico e do abstrato: estilização, alegorização, parabolização, simbolização.

Ainda conforme Bertrand (2003), a tematização consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicando sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais. Assim, para ser compreendido, o figurativo precisa ser

assumido por um tema. Esse último dá sentido e valor às figuras.

Nos filmes, a estrutura familiar não se modifica: a mãe morre em seguida o pai, e a menina é criada por sua madrasta má, junto com suas meio-irmãs, que a fazem de empregada, explorando-a.

A figura paterna traz a imagem da segurança, proteção, principalmente para Cinderela que já havia perdido a mãe e se espelhava no pai em questões de valores e comportamentos.

Em *Cinderela*, de Disney, apesar de haver uma apresentação superficial do pai e deste início ser narrado em terceira pessoa, o que não explicita a convivência dos dois, pode-se notar que entre eles havia um bom relacionamento. Tanto que o pai vê a necessidade de casar-se novamente para suprir a falta de uma figura feminina na criação de sua filha. Fator este, valorizado pela sociedade na época.

#### Cena 1: *Cinderela* (1950)

Narrador: Apesar de ser pai devotado e dar à filha todo luxo e conforto, ele sentia que faltava à menina carinhos de mãe. Por isso, resolveu casar-se de novo, escolhendo para esposa uma senhora viúva que tinha duas filhas da mesma idade de Cinderela. (*CINDERELA*)

Em *A Nova Cinderela*, ela tem uma forte ligação com o pai, o que aparece de maneira mais evidente, já que são apresentados diversos momentos de convívio entre os dois.

#### Cena 1: *A Nova Cinderela* (2004)

Eu era a melhor amiga do meu pai. E ele o meu. Ser criada por um homem me alienou de maquiagem e moda, mas nunca senti falta de nada. (*A NOVA CINDERELA*)

Assim, pode-se notar, por meio dessa relação profunda de amizade e companheirismo, a influência que seu pai exerce durante sua vida. É o que pode ser percebido nos conselhos que ele deu para sua filha e que ela seguiu.

### Cena 2: *A Nova Cinderela*

Mas Sam, conto de fada não é só encontrar um belo príncipe. É realizar os sonhos e lutar pelo que acredita. (*A NOVA CINDERELA*)

Para Sam (a protagonista), não havia necessidade de uma figura feminina para substituir sua mãe, porque a figura paterna bastava. Porém, seu pai decide casar-se novamente, o que para ela não se fazia necessário, mas aceitava pela felicidade dele. Neste caso, o casamento, aparentemente, ocorre pelo fato de o pai estar apaixonado pela madrasta e não pela necessidade de encontrar uma mãe para a filha, mas o que se revela é um pai também preocupado com a filha.

### Cena 3: *A Nova Cinderela*

Mas meu pai achou que eu precisava de algo mais: Fiona.[...]  
Mas se meu pai estava feliz, eu também estava. Seríamos uma grande família feliz.  
(*A NOVA CINDERELA*)

A figura da madrasta é representada pela mulher má, ambiciosa, inescrupulosa e exploradora. Ela é caracterizada dessa forma para criar uma oposição à figura materna, em que se tem a imagem da mulher boa, companheira, dedicada e preocupada com a família.

A madrasta do filme dos estúdios Disney demonstra uma grande preocupação financeira, é ambiciosa e planeja o casamento das filhas com alguém que possa proporcionar status. Incentiva o casamento por interesse.

### Cena 2: *Cinderela*

Madrasta: Ouçam só o que eu vou dizer: uma de vocês ainda poderia...  
Irmãs: Oh, uma de nós! Oh, mamãe, que quer dizer?  
Madrasta: Ouçam bem. Ninguém, nem mesmo o príncipe sabe quem ela é. O sapatinho de vidro é tudo que resta. O rei ordenou que o duque experimentasse em todas as jovens do reino e se uma delas puder calçar o sapatinho, então por seu comando ela será a noiva do príncipe. (*CINDERELA*)

Este fato faz parte da cultura da época, que valoriza o casamento como forma de ascensão social. Havia uma dependência da mulher em relação ao marido, assim, a mulher só era feliz se casasse.

Já a madrasta do filme *A Nova Cinderela*, também revela toda a questão financeira, porém não é mostrada essa ideologia do casamento como ascensão e tem-se uma nova visão social. Retrata-se a época contemporânea, em que a felicidade da mulher não depende do casamento. As mulheres são independentes, trabalham, estudam. Nesta projeção, de acordo com Fiorin (2006), a partir de seus estudos sobre Bakhtin, pode-se notar a presença da voz social da vaidade, que não é neutra, mantendo assim uma postura ideológica. A madrasta é extremamente preocupada com a aparência, segue a ditadura da beleza, aspecto que surgiu como uma necessidade com a modernidade. Em oposição ao filme *Cinderela*, de Disney, o que torna uma mulher realizada é a sua melhor aparência, o que para algumas pessoas deve ser conquistada a qualquer preço.

#### Cena 4: *A Nova Cinderela*

Madrasta: Estou muito, muito, muito chateada com isso.

Irmã: Você não parece chateada.

Madrasta: É o botox. (A NOVA CINDERELA)

No que se refere ao tema maldade, em ambas as projeções, as madrastas sentem prazer em humilhar as enteadas. Este aspecto aparenta ser mais visível na segunda versão, porque ela humilha a garota, e tenta prejudicá-la, como por exemplo, quando esconde o comunicado de aprovação que havia chegado da faculdade, e apresenta uma falsa carta dizendo que ela não havia sido aprovada. Porém, em *Cinderela* de Disney, também percebemos a satisfação da madrasta ao prejudicar a garota, como quando ela induz suas filhas a rasgarem o vestido de Cinderela. O tema é abordado de maneira mais sutil nesta versão, por se tratar de uma animação, voltada especialmente para o público infantil.

### Cena 5: *A Nova Cinderela*

Fiona: Sam, você recebeu uma carta da Princeton. O que diz?

Sam: Não entrei.

Fiona: Não? E você estudou tanto!

Sam: Não acredito! Pensei que tivesse chance.

Fiona: Sam estou arrasada. A vida é tão injusta. Mas veja pelo lado positivo: você tem emprego na lanchonete pelo resto da sua vida. (A NOVA CINDERELA)

Pode-se perceber, ainda segundo Fiorin (2006), o diálogo e a interdiscursividade no que diz respeito à convivência, amizade que se dá entre Cinderela e os animais na primeira versão.

### Cena 3: Cinderela

Ratinho1: Sabem de uma coisa, Cinderela não vai ao baile.

Ratinho2: O quê?

Todos os bichinhos: O que foi que disse?

Ratinho1: Não vão deixar. Trabalho, trabalho, trabalho... nunca vai acabar esse vestido!

Ratinha: Ei! Nós faremos! (CINDERELA)

E entre Sam e seus amigos na outra:

### Cena 6: *A Nova Cinderela*

Rhonda: Querida, o que deu em você? Não percebe o quanto é abençoada! Veja, há toda uma família apoiando você. Temos fé em você. Você também precisa ter. (A NOVA CINDERELA)

Assim, em ambos, tem-se a mesma idéia, de “seres” que apoiam Cinderela, que a amparam tornando-se a sua “família” ou seus ajudantes, protetores.

Como mostra Serger, ao discutir as funções dos personagens na adaptação, percebe-se que a função exercida pelos animais em uma versão e amigos na outra é a de dar vivacidade, alegria e colorido à história. Como é adaptação de um conto, as personagens são ampliadas, porque geralmente um conto é curto, tornando-se necessárias essas criações, acontecimentos ao redor delas e suas relações com a protagonista devido ao tempo de duração do filme.

Muitas vezes torna-se imprescindível a presença dos mesmos para a resolução de conflitos. É o que acontece na versão dos estúdios Disney, quando a madrasta tranca Cinderela e quem a salva a tempo de ela se apresentar para experimentar o sapatinho são os ratos, que roubam a chave da madrasta.

Já em *A Nova Cinderela*, quem cumpre esse papel é seu amigo Carter que a leva ao baile, trazendo-a de volta na hora certa. Enquanto Sam estava a caminho da lanchonete, seus amigos distraem a madrasta para que ela não comprove que Sam havia contrariado suas ordens e saído.

As meio-irmãs são invejosas, malvadas, estão sempre juntas tramando contra a meio-irmã. Demonstam não terem talento nas atividades que praticam (cantar e tocar na primeira versão e nado sincronizado na outra), também não possuem a beleza “das Cinderelas”, apesar de estarem sempre juntas se arrumando, o que acaba provocando inveja. Na versão da Disney elas exploram Cinderela constantemente:

#### *Cena 4: Cinderela*

Cinderela: Bom dia, Grisela, dormiu bem?  
 Grisela: Ah que lhe interessa. Passe essa roupa e não leve mais que uma hora, uma hora ouviu?  
 Cinderela: Sim, Grisela.  
 Cinderela: Bom dia, Anastácia!  
 Anastácia: Conserte essa roupa e não leve o dia inteiro fazendo isso, ouviu?  
 Cinderela: Sim, Anastácia. (CINDERELA)

Esse aspecto pode ser notado constantemente na versão “A Nova Cinderela”, em que vemos as irmãs sempre preocupadas com a aparência, deixando de lado até mesmo os trabalhos escolares que acabavam sendo feitos por Sam, que ainda era considerada não tão inteligente pela madrasta.

#### *Cena 7: A Nova Cinderela*

Fiona: Querida, agora que você está crescida... Sempre quis lhe dizer algo. Acho que está pronta pra ouvir: **você** não é muito bonita, nem muito inteligente. (A NOVA CINDERELA)

O tema inveja é evidenciado tanto nas atitudes das irmãs, como da ex-namorada do “príncipe” que fazem de tudo para prejudicar Sam, após o baile, quando ele anuncia sua busca pela princesa, elas tentam se passar por ela.

A figura da fada madrinha de Cinderela, tanto da adaptação da Disney quanto no conto de Perrault, só aparece no momento em que a jovem perdeu as esperanças e está desanimada, pois acredita que apesar de ser boa e cumprir com suas obrigações, nunca é recompensada com seus desejos realizados.

#### Cena 5: *Cinderela*

Cinderela: Não creio em nada, em mais nada. Não posso acreditar em mais nada, nada.

Fada: Nada, meu bem? Oh não, você fala sem pensar.

Cinderela: Não é verdade.

Fada: Nada meu bem. Se perdesse a fé, eu não viria e aqui estou eu. (CINDERELA)

Em *A Nova Cinderela*, Ronda, fada madrinha de Sam, está constantemente presente, apoiando e ajudando sempre que a menina tem problemas. Tanto nesta versão, quanto na outra, é a fada madrinha quem arruma o vestido do baile.

#### Cena 6: *Cinderela*

Fada: Vamos não chore não. Não pode ir ao baile dessa maneira!

Cinderela: Baile? Mas eu não vou.

Fada: Mas claro que vai. Mas deve apressar-se porque mesmo milagres levam algum tempo. (CINDERELA)

#### Cena 8: *A Nova Cinderela*

Rhonda: Garota, deixe esse drama para as novelas. Você vai ao baile.

Sam: Não posso ir. A Fiona me mataria e me faria limpar a sujeira.

Rhonda: Pra ferir você, ela teria de passar por mim.

Sam: Não posso ir.

Rhonda: O quê?

Sam: Não tenho fantasia.

Rhonda: mas vai ter. (A NOVA CINDERELA)

Porém, na adaptação de Mark Rosmam quem arruma a “carruagem” é seu amigo. É importante lembrar que o pai do garoto nunca o deixava pegar o carro, um Mercedes

que é um carro de luxo e que demonstra status, porém o empresta no dia do baile. Rhonda, a fada madrinha, está sempre ao lado de Sam, tanto que ao vê-la enfrentar a madrasta e sair de casa, ampara a garota, levando-a para sua casa e, além disso, se demite da lanchonete, dizendo que trabalhava lá apenas para ficar ao lado da menina.

Essa figura nos remete ao tema bondade e proteção, o qual demonstra a solidariedade entre as pessoas que praticam o bem, ajudando sem esperar nada em troca e alegrando-se com a felicidade de quem amam. Percebe-se também a ideologia do bem vencendo o mal, dos bons sendo recompensados no final e da punição aplicada aos maus.

A figura de Cinderela nos remete à imagem de uma princesa, a que é a mais importante em sua categoria. Essa figura nos faz lembrar histórias de amor com final feliz, nas quais aparece o tema “o amor tudo vence”. Tema este que pode ser observado nos dois filmes. A imagem da Cinderela representa a imagem idealizada da mulher: meiga, trabalhadora, serena, submissa, amiga, compreensiva, educada e linda.

Na primeira versão, pode-se perceber que se trata de uma personagem plana, mas com certa profundidade psicológica. Ela questiona a madrasta dizendo que também poderia ir ao baile por ser parte da família. Porém, aceita a condição de que só iria ao baile se cumprisse com todas as suas obrigações domésticas e conseguisse um vestido apropriado para a ocasião.

E, ao final do dia, volta para o quarto conformada e triste, pois só conseguiu cumprir a parte referente aos afazeres domésticos, mas não teve tempo para conseguir o vestido. Só tem a chance de ir ao baile graças à ajuda de seus amigos ratos e passarinhos.

A complexidade da Cinderela é notada no final do filme, no momento em que a madrasta faz o criado do duque tropeçar e quebrar o sapatinho. Quando parece que tudo está perdido, Cinderela mostra o par do sapatinho, que havia guardado, surpreendendo-nos.

Na outra versão analisada, tem-se a imagem de uma menina que luta pelo que quer. É uma personagem complexa, que nos surpreende. Aparentemente, ela é submissa às ordens da madrasta, mas no decorrer do filme percebemos que ela só faz isso porque tem intenção de ir para Princeton, pois trabalhava na lanchonete para sua madrasta para conseguir o dinheiro que necessitava.

#### Cena 9: *A Nova Cinderela*

Carter: Por que age como empregada dela?

Sam: Simples: sem a Fiona, não paga a Princeton. (A NOVA CINDERELA)

A partir do momento em que vê seu sonho se desfazer e reencontra a frase que seu pai sempre lhe dizia: “não deixe o medo de errar impedir que você jogue”, resolve dar uma virada em sua vida, enfrentando sua madrasta.

#### Cena 10: *A Nova Cinderela*

Sam: Parei com este trabalho, com a sua família e vou me mudar.

Madrasta: E onde você vai morar?

Rhonda: Comigo. (A NOVA CINDERELA)

Nesta versão, vemos que a “cinderela” também tem o poder da palavra, provocando reflexões no príncipe, que o levam a assumir sua verdadeira personalidade para buscar seus sonhos, deixando de viver os de seu pai.

#### Cena 11: *A Nova Cinderela*

Austin: Sam? Sei que você me acha...

Sam: Covarde? Mentiroso?

Austin: Escute...

Sam: Não, escute você. Você acabou se revelando exatamente quem pensei que fosse. Nunca fingi ser outra pessoa. Sempre fui eu mesma e fui ferida diante de todos. Olhe, não vim aqui pra gritar com você, ok? Vim lhe dizer que sei o que é ter medo de se mostrar. Eu tinha, mas não tenho mais. Não ligo para o que as pessoas pensam sobre mim porque acredito em mim. E sei que vai dar tudo certo. Mesmo sem ter família, emprego e dinheiro pra faculdade sinto pena é de você. Sei que o cara que enviou aqueles e-mails está dentro de você. Mas não posso esperar por ele porque é o mesmo que esperar que chova, nesta estiagem. Inútil e frustrante. (A NOVA CINDERELA)

Ainda nesta adaptação, notamos, uma vez mais, o tema da aparência versus essência, que evidencia a necessidade de aceitação pelo grupo que os jovens enfrentam. É um assunto contemporâneo o qual retrata a realidade de muitos jovens que buscam adequar-se à imposições sociais, escondendo seu verdadeiro eu por medo de serem julgados, excluídos e talvez até humilhados.

#### Cena 12: *A Nova Cinderela*

Austin: Já sentiu que se mostrar a alguém quem você é não será aceito?

Sam: Sim, já.

Austin: Como se sermos nós mesmos não bastasse. (A NOVA CINDERELA)

Sam faz parte dos excluídos, é uma simples garçonete, não faz parte do grupo popular, mas não tem medo de assumir seu jeito de ser, nem seus pensamentos.

Sobre sua ida ao baile, essa personagem assemelha-se a de Walt Disney porque desejava ir, mas a madrasta não permitiu, justificando que alguém precisaria estar trabalhando quando os jovens saíssem da festa famintos. Sam também só vai ao baile devido ao incentivo de seus amigos.

Há, ainda, nesta versão, uma discussão social, uma provocação à conscientização de problemas mundiais, como, por exemplo, a escassez de água.

#### Cena 13: *A Nova Cinderela*

Sam: Fiona, precisamos poupar água. Estamos no meio da estiagem.

Fiona: Estiagem é pra gente pobre. Pessoas que usam mais água tem mais classe. (A NOVA CINDERELA)

Fiona, a madrasta, caracteriza as pessoas que não se preocupam com isso, que desperdiçam e preferem viver de aparência, afinal ela diz que economia é coisa de pobre, e que demonstra um comportamento egoísta, individualista e mesquinho. Sam, ao contrário, nos passa a imagem de alguém preocupada com questões ecológicas, sociais, e com o próximo.

Há, na escola, uma tentativa de conscientização para que os estudantes percebam a necessidade de economizar água. No decorrer do filme, aparece, em vários momentos, a fala da menina que trabalhava na rádio da escola, dando dicas de economia.

Ao passarmos para a figura do príncipe, nos vem à mente a figura de um rapaz lindo, rico, romântico, gentil, educado, protetor, que toda mulher sonha encontrar. Assim é a figura do príncipe de Cinderela. Ele aparece no filme de maneira rápida, não permitindo que o conheçamos de maneira profunda. É um rapaz que também tem que lidar com as vontades do pai, apesar de não concordar com suas intenções.

#### Cena 7: *Cinderela*

Duque: Mas, mas, mas majestade...

Rei: Não me responda. Meu filho vem evitando as responsabilidades do trono. É tempo de se casar e de ficar sossegado. (CINDERELA)

Essa adaptação retrata uma época que tem a visão de que as mulheres só seriam felizes se casassem, especialmente se fosse com um príncipe, o homem perfeito. Em “A Nova Cinderela”, o príncipe é lindo popular, muito cobiçado e também submisso às vontades do seu pai.

#### Cena 14: *A Nova Cinderela*

Sam: Já falou com seu pai sobre Princeton?

Austin: Se eu pudesse. Nem contei pra ele que quero ser escritor. [...] Ele tem outros planos pra minha vida. (A NOVA CINDERELA)

Inseguro, Austin, o “príncipe” de *A Nova Cinderela*, esconde seu desejo de ser escritor por medo de não ser aceito e de decepcionar seu pai.

#### Cena 15: *A Nova Cinderela*

Pai de Austin: Filho, trabalhamos neste programa desde que você tinha nove anos. Você vai jogar futebol pela USC, vai se formar e depois vai gerenciar isto comigo. Seu futuro está traçado. Portanto, não estrague os planos. Está bem? (A NOVA CINDERELA)

Além de se preocupar com seu pai, também dá valor ao que as pessoas pensam e acaba não assumindo para a sociedade quem é realmente.

#### Cena 16: *A Nova Cinderela*

Austin: Vivo num mundo onde as pessoas fingem ser o que não são. Mas quando falo com você... Sou o cara que desejo ser. (A NOVA CINDERELA)

Podemos notar o medo que tem de receber críticas, de ser diferente do grupo ao observarmos a cena em que Sam é humilhada pelas suas irmãs e pela ex-namorada dele. Elas encenam um teatro satirizando Sam por ser uma garçonete e desmascaram-na na frente de todos, mostrando que ela é a “Cinderela”, a qual ele tanto procurou. Nesse momento, o “príncipe” Austin não faz nada, só olha para a garota. Nota-se, em seu rosto, uma expressão de quem não concorda com o que está acontecendo, porém não a defende, mostrando-se, novamente, inseguro.

No final, sofre uma transformação, após refletir sobre as palavras de Sam.

#### Cena 17: *A Nova Cinderela*

Pai de Austin: O que está fazendo?

Austin: Vou dar o fora.

Pai de Austin: O quê? Está jogando fora o seu sonho?

Austin: Não, pai. O seu sonho. (A NOVA CINDERELA)

Nesse momento ele se torna capaz de se opor às vontades do pai e sair em busca de seus próprios sonhos.

Já o grande baile é um momento mágico, que foge da rotina e marca o encontro entre “príncipe” e “princesa”. É o lugar no qual fica evidenciada a exaltação da beleza, devido à importância que todos vêm de estar deslumbrantes nesta ocasião.

Em *Cinderela*, é no baile que o príncipe encontra o grande amor de sua vida, apaixona-se pela misteriosa princesa, encantadora e linda.

#### Cena 8: *Cinderela*

Duque: Sem dúvida nenhuma o senhor viu um quadro admirável: o jovem príncipe cumprimentando os presentes, de repente ele para, ele olha, ele a vê, tal qual num sonho. Quem ela é, de onde veio, nem ele o sabe. Nem importa porque seu coração lhe diz que ela é a jovem destinada a ser sua noiva. Ah! Isso só em contos de fada, senhor. Mas na vida real não. (CINDERELA)

Em *A nova Cinderela*, ele já está apaixonado pela desconhecida. Apaixonou-se primeiramente por sua essência e o baile é onde a conheceria pessoalmente. Ao vê-la, fica deslumbrado e por não ver seu rosto, fica mais ansioso para saber quem é a desconhecida com quem se abre por mensagens de celular e e-mails sem medo de ser julgado ou rejeitado. Durante o baile, faz várias perguntas com a intenção de conhecê-la melhor.

Em ambas as adaptações, as garotas têm que voltar para casa até meia-noite, sendo que na primeira versão o motivo é o término do encanto, enquanto que na outra versão é o retorno da madrasta à lanchonete.

#### Cena 9: *Cinderela*

Fada: É sim, meu bem, mas como nos sonhos, receio que não possa durar. Dançará até meia-noite. Preste atenção, meu bem: ao soar das doze, a magia cessará e tudo o que era antes voltará. (CINDERELA)

As “princesas”, ao perceberem que o relógio anuncia a chegada da meia-noite, correm desesperadamente, deixando pistas de sua identidade. Uma deixa para trás o sapatinho, a outra, o celular.

Na primeira versão, quem encontra o sapatinho e sai em busca da Cinderela é o empregado do rei. Na outra, é o próprio “príncipe” quem encontra o celular e começa procurá-la.

Finalmente, a figura do “sapatinho” aparece nas duas versões, sendo que na versão de Perrault é representado por um sapato de cristal e, na de Mark, por um celular.

No final da versão de *Cinderela*, de Walt Disney, o sapatinho de cristal é dado pela fada madrinha à Cinderela para ir ao baile, sendo um complemento do figurino que a torna sedutora, mas de uma maneira delicada, ingênua e mágica. Isso também se dá pela

ideologia proposta pelo sapatinho, pois o cristal remete à idéia de pureza, transparência dos atos, virgindade, o que caracteriza “Cinderela” como uma donzela, com o perfil da mulher idealizada na época.

Um detalhe interessante que pode ser observado nesta adaptação é o fato de que à meia-noite, o encanto se acaba e quase tudo volta a ser como antes: a carruagem torna-se abóbora, os cavalos voltam a ser ratos e o cocheiro toma novamente a forma de cavalo. Os lindos adornos, roupas e penteado se desfazem e a garota volta a ser a simples Cinderela ou Borracheira. A exceção é o sapatinho de cristal que não desaparece como as outras coisas, assim como a pureza da moça que continua intocada, porém, perde um pé do sapatinho na escada ao sair apressada do baile, que é encontrado pelo serviçal do rei. No momento que tudo volta a ser como era antes, Cinderela percebe que apenas o sapatinho não se transformou. É esse sapatinho que estabelece um elo de possibilidade do reencontro entre o príncipe e Cinderela, já que é a única pista que tem dela. E, a partir disso, seu criado sai em busca da princesa.

#### Cena 10: *Cinderela*

Duque: [...] provar o sapatinho de vidro em toda jovem solteira, cujo pé o sapatinho couber, essa jovem será aclamada como objeto de busca como único e verdadeiro amor de sua alteza real, o nobre príncipe. O príncipe, humildemente, lhe pedirá a mão e com ela reinará sobre todos os domínios como princesa real e futura rainha. Assim seja.

Como já foi dito, a madrasta faz o criado tropeçar, cair e quebrar o sapatinho, quando este ia ao encontro de Cinderela, para que ela o experimentasse. Neste momento, Cinderela se revela esperta, determinada e nos surpreende, pois mostra ao duque o outro pé do sapatinho que havia guardado.

Na versão *A Nova Cinderela*, a figura do “sapatinho” é representada pelo celular, o qual remete à contemporaneidade. Ao contrário da outra versão, Sam já tinha contato com Austin por mensagens de celular e internet. Nesse caso, foram o celular e a

internet que possibilitaram a aproximação dos dois, despertando o interesse de um pelo outro, marcando o começo e não o reencontro como na versão da Walt Disney.

Através das mensagens, eles conhecem a personalidade, o caráter, os sonhos e expectativas um do outro, a paixão é despertada pela essência e não pela aparência como na outra adaptação. Sam perde o celular também ao sair apressada do baile, quando ele desperta mostrando que já é quase meia-noite, e quem o encontra é o próprio “príncipe”.

Dessa forma, pode-se notar uma relação entre celular e sapatinho. O sapatinho de cristal representa a pureza, ingenuidade e virgindade da moça, evidenciando a sua essência. Pode-se notar a relação entre essas duas figuras porque através das mensagens de celular a essência de Sam é mostrada para Austin, levando-o a apaixonar-se por ela.

Em oposição ao príncipe de *Cinderela* que ordena ao empregado, encontrá-la, ao menos da versão de Perrault e que é aproveitada por Disney, Austin sai em busca de sua “cinderela” e como sabe que ela estuda no mesmo colégio que ele, mobiliza toda a escola com cartazes e panfletos para descobrir sua verdadeira identidade. Seus amigos também tentam ajudá-lo indo em busca de várias garotas para descobrir quem é a “cinderela”.

A questão do celular e internet, apresentadas no filme, retratam a época em que vivemos, caracterizada pela modernidade, facilidade de comunicação, em que pessoas de qualquer lugar do mundo podem relacionar-se através desses aparelhos. Este tipo de relacionamento é normal na sociedade atual. E como foi dito por Seger (2007) no capítulo sobre adaptação, adaptar envolve conquistar o público com um tema atual. Os espectadores identificam-se com o filme, com a protagonista, pois atualmente muitas pessoas buscam relacionamentos, “príncipes”, o amor ideal, por meio desses meios de comunicação, sendo em nosso contexto um amor possível e alcançável.

Para finalizar, evidenciando-se o sonho, a fantasia, o desejo de que o “e foram felizes para sempre” se efetive e, para nós, fica evidente que esse desejo é da condição

humana, independente da época em que estiver, no final de *A Nova Cinderela*, Austin “calça” o celular em sua sandália, remetendo ao momento em que no filme de Walt Disney e no conto de Perrault, o criado calça o sapatinho em Cinderela.

## CONCLUSÃO

A partir do que foi apresentado neste trabalho: uma análise comparativa de duas adaptações para o cinema do conto *Cinderela*, sendo a primeira, a versão apresentada pelos Estúdios de Walt Disney, numa produção de 1950 e a outra, *A Nova Cinderela*, de Mark Rosman, numa produção de 2004 partindo dos conceitos de interdiscursividade, alusão e citação, concluímos que, como foi dito anteriormente, as duas versões dialogam e por meio da alusão e citação, uma vez que temos figuras, idéias e temas que se repetem mesmo em contextos tão diferentes. Percebemos, por meio da análise da versão de *A Nova Cinderela*,(2004), como o artista cinematográfico recria, adapta e dá uma nova roupagem, com aspectos contemporâneos, a um filme que existe há 57 anos, assim como a um conto que existe há séculos.

Por meio da versão cinematográfica *A Nova Cinderela* (2004), verificamos que Rosman enfoca temas contemporâneos, como a visão da mulher na sociedade, que conquistou o seu espaço, luta pelo que quer, busca o conhecimento através dos estudos, é independente e não vê o casamento como o principal objetivo de vida, mas que ainda sonha em encontrar o amor verdadeiro, o “príncipe encantado”, desejo este que faz parte do ser humano, estabelece a nossa relação de ser e existir que se completa em busca de novos desafios, quando encontramos nossa alma gêmea, justificando, assim, a permanência do conto através dos tempos.

Muitas vezes, o primeiro contato que as pessoas têm em sua infância com a literatura, se dá por meio dos contos infantis, que podem ser lidos ou serem transmitidos pela oralidade, assim como antigamente. A partir desse contato nosso interesse pela leitura pode ser despertado.

Esses contos tornam-se parte da nossa vida, nos acompanham e muitas vezes dizem respeito a situações reais, como a busca pelo amor verdadeiro, a luta e a coragem para lutarmos pelos nossos ideais. É uma literatura que se mantém presente na atualidade porque está relacionada a temas universais como amor, amizade, inveja, maldade, poder, enfim, a luta entre o bem e o mal. Tais contos adquirem diferentes significados de acordo com a época, pois as releituras feitas estão relacionadas aos diferentes contextos sócio-histórico-culturais, propondo novos diálogos e atingindo, portanto, todas as idades, nos diferentes momentos em que forem lidos.

## REFERÊNCIAS

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: contexto, 2005.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Global, 2003.

BARROS, Diana Luz P. de & FIORIN, José Luís. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994

DISNEY, Walt. *Cinderela*. 1950.

FIORIN, José Luís. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio at all. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 103-119.

PERRALT, Charles. *Cinderela*. 1695.

ROSMAN, Mark. *A Nova Cinderela*. Warner Bros Pictures. 2003.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.





