

Uni-FACEF Centro Universitário de Franca

**ADRIANA DE ALMEIDA COSTA
DÉBORA RAMOS
ELISA RAMOS LUCAS**

ENCANTADOS E ENCANTADA: UMA LEITURA INTERTEXTUAL

**FRANCA
2008**

**ADRIANA DE ALMEIDA COSTA
DÉBORA RAMOS
ELISA RAMOS LUCAS**

ENCANTADOS E ENCANTADA: UMA LEITURA INTERTEXTUAL

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao *Uni-FACEF Centro
Universitário de Franca* para obtenção de
licenciatura em Letras.

Orientadora: Prof^a. Ms Regina Helena de
Almeida Durigan

**FRANCA
2008**

**ADRIANA DE ALMEIDA COSTA
DÉBORA RAMOS
ELISA RAMOS LUCAS**

ENCANTADOS E ENCANTADA: UMA LEITURA INTERTEXTUAL

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao *Uni-FACEF Centro
Universitário de Franca* para obtenção de
licenciatura em Letras.

Franca, 10 de Outubro de 2008.

Orientador(a): _____
Nome: Prof^a. Ms. Regina Helena de Almeida Durigan
Instituição: Uni-FACEF Centro Universitário de Franca.

Examinador(a): _____
Nome: Prof^a. Adriana Aparecida Silvestre Gera
Instituição: Uni-FACEF Centro Universitário de Franca.

Examinador(a): _____
Nome:
Instituição: Uni-FACEF Centro Universitário de Franca

Dedicamos este trabalho a nós mesmas, pelo nosso grande esforço, força de vontade com a intenção de que pudéssemos adquirir um crescimento intelectual e amadurecimento com relação a nossa formação.

AGRADECIMENTOS

- Primeiramente agradecemos a Deus, por todo esse processo de produção;
- a nossa orientadora Prof^a. Ms Regina Helena de Almeida Durigan, pelo seu apoio, compreensão, e principalmente, por ter nos ajudado a ampliar nossos horizontes de conhecimento;
- aos nossos familiares que durante os três anos de curso, estiveram nos apoiando e nos entendendo, contribuindo de maneira significativa para nossa formação.

RESUMO

Com o objetivo de compreender as intenções que levaram a construção da narrativa de “*Encantada*”, por meio da relação intertextual com os contos de fada “*A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e Cinderela*”, e ainda perceber como se dá a construção dos sentidos no filme, por meio da teoria semiótica este trabalho realiza um estudo metodológico utilizando-se de uma pesquisa bibliográfica e uma análise qualitativa do *corpus*.

Palavras-chaves: Encantada; contos de fadas; intertextualidade; semiótica; mundo real e mundo fantástico.

ABSTRACT

In order to understand the intentions that led to construction of the narrative of “*Enchanted*” through the intertextual relationship with the fairy tales of *Sleeping Beauty*, *Snow White and Cinderella* and still perceive the building of gives directions in the film, through the semiotic theory, this study conducts a study using.

Keywords: Enchanted; fairy tales; intertextual; semiotic; real world and fantasy word.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PERSPECTIVA TEÓRICA	11
1.1 CONTO	11
1.2 DIALOGISMO	17
1.3 INTERTEXTUALIDADE E POLIFONIA	19
1.4 BREVE NOÇÕES DE SEMIÓTICA	21
1.4.1 Perspectiva semiótica	21
1.4.2 Percurso gerativo de sentido	22
1.5 CINEMA	24
1.5.1 A ficha técnica	25
2 FICHA TÉCNICA DE ENCANTADA	26
2.1 ELENCO	26
2.2 VOZES ADICIONAIS	27
2.2 CANÇÕES	28
2.3 VERSÃO BRASILEIRA	28
3 LEITURAS PARARELAS	29
3.1 ENCANTADA: O FILME	29
3.2 ENCANTADA: O CONTO	30
4 ANÁLISE SEMIÓTICA- ENCANTADOS: OS CONTOS; ENCANTADA: O FILME	32
4.1 AMORES REAIS E AMORES FANTÁSTICOS	32
4.1.1 Portais às avessas	34
4.1.2 O príncipe desencantado	35
4.2 GISELLE DESENCANTADA	36
5 ENCANTADA ATRAVÉS DOS CONTOS	37
5.1 MAÇÃ ENVENENADA, MAÇÃ CARMELADA	37
5.2 SAPATINHO DE CRISTAL, SAPATINHO DE ACRÍLICO	38
5.3 BEIJO DE CONTOS DE FADAS, BEIJO DE AMOR VERDADEIRO	38
5.4 O ESPELHO MÁGICO, A ÁGUA	39
CONCLUSÃO	40

REFERÊNCIAS 41

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo verificar a relação que se estabelece entre um texto formalizado a partir da substância verbal, o conto, com outro que se caracteriza pela intersecção de signos que é o caso do filme *Encantada*. Partiu-se do princípio que a narrativa de *Encantada* utiliza-se de alguns elementos encontrados nos contos de fada *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e Cinderela*, de maneira intencional.

Para que fosse possível analisar conjuntamente estes dois universos de manifestações discursivas, procurou-se por meio da teoria de Propp em relação à *Morfologia do Conto*, evidenciar aspectos que tornassem a narrativa de *Encantada* possível de ser analisada como um conto. A hipótese é que há a construção de uma narrativa que possa ser considerada como um “novo conto”. E para isso, concluir uma análise profunda do desenvolvimento dos contos de fada dentro da perspectiva do filme, de maneira a esclarecer como é estabelecida a diferença da inovação de contar, partindo do texto-base de cada conto, para perceber como são realizadas as ligações entre estes, que mantêm um diálogo em que se perpassam.

Com o objetivo verificar as intenções que levaram a narrativa do filme a “recontar” fragmentos dos contos de fadas, observando que, por vezes ao retomar estes aspectos, a narrativa do filme o faz de maneira crítica com o propósito de reformular algumas “verdades”, as quais pelo processo de repetição tornaram-se irrevogáveis dentro da construção deste gênero textual e discursivo, foi necessário então o estudo da teoria de Bakhtin sobre o dialogismo, polifonia e intertextualidade, para corroborar esta hipótese.

Desta forma, tornou-se necessária, uma análise fílmica com o foco na passagem que o filme propõe entre os dois mundos, o real e o fantástico, a qual pudesse explicitar o ou os sentidos que a narrativa do filme produz, percebendo por meio dela, a importância do contexto histórico, social e político, que essa comunicação estabelece com a história contemporânea. Para tanto, baseou-se em conceitos da teoria semiótica proposta por Greimas, revisitada por Barros no recorte do tema, o percurso gerativo de sentido, para a abordagem do processo de construção de sentido que é apresentado dentro desta narrativa, processo este que cria um equilíbrio e harmonia entre os contos.

1 PERSPECTIVA TEÓRICA

1.1 CONTO

O conto aparece como um relato de acontecimentos que são passados de geração em geração, com o propósito de transmissão de crenças, preservação de costumes que são utilizados pelas pessoas.

Para Moisés (1967), a origem do conto gera especulações, pois a sua prática de contar é tão antiga que nos permite imaginá-lo como uma das primeiras manifestações literárias de caráter narrativo.

Diversas análises foram levantadas por estudiosos a respeito da origem do conto, que se tornaram relativas e incompletas, insatisfatórias, sendo substituídas por uma visão versátil. “As raízes históricas dos contos são de fato uma abundância de radículas, e [...] universo do conto se espalha em uma multidão de tradições heterogêneas” (BRÉMOND, VERRIER apud MOISÉS, 1967, p.32).

O conto teve um importante papel na construção histórica e cultural da sociedade, pois antes mesmo da escrita, o contar se fixou como um registro em que comportamentos, crenças e acontecimentos se perduravam por meio da oralidade de geração em geração. “Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história da nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representa” (GOTLIB, 2004, p. 6).

Segundo Casares (apud GOTLIB, 2004), o conto possui três concepções: relato de um acontecimento; narração oral ou escrita de um acontecimento falso; fábula que se conta às crianças para diverti-las. Sendo assim, observa-se que o conto se estrutura em uma narrativa, que de acordo com Brémond, se apresenta da seguinte maneira:

[...] 1. uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós para nós, acerca de nós: ‘e é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma serie temporal estruturada’; 3. e tudo ‘na unidade de uma mesma ação’ (BRÉMOND, apud GOTLIB, 2004, p. 11 e 12).

O contar, que antes era apenas na oralidade, evolui para a escrita como meio de registrar histórias, difere-se do relatar, o qual consiste em trazer um acontecimento novamente. No conto, não há compromisso com a realidade, não existem fronteiras entre o que é real e o

que é ficção, pois não há necessidade de se representar fielmente a realidade já que se trata de um conto literário.

A terceira concepção de Casares, ao qual toma o conto como “fábula que se conta às crianças para diverti-las”, está ligada ao conceito do contar histórias referindo-se assim, ao conto maravilhoso. Narrando sobre fatos da vida que deveriam acontecer, mas que no mundo real não acontecem, satisfaz a expectativa do leitor.

Para Jolles (apud GOTLIB, 2004), a “forma simples” do conto é aquela que permanece através dos tempos, sendo recontada por muitos sem alteração na sua essência, e que busca uma linguagem própria de um indivíduo, uma coesão suprema, com uma linguagem fluída, aberta, móvel e que é passível de renovação contínua. Moisés (1967) afirma que ao contrário do que acontece com a “forma artística”, em que o conto se define como literário tendo um autor próprio em que não está vinculado a uma tradição folclórica ou mítica em busca de apresentar temas e formas de narrar que sejam atuais, esta concepção exige a presença do “maravilhoso” sendo este composto por personagens, lugares e tempos sem determinação histórica. E é através desta indeterminação que o conto adquire a mobilidade, a generalidade e a pluralidade.

Com essa permanência da forma simples do conto maravilhoso, Propp determinou que os contos se agrupem através de unidades estruturais, ou seja, a morfologia do conto, suas partes e suas relações, e assim, estabelece ações constantes, que são praticadas pelas personagens, o que ele chama de funções.

[...] daí a conclusão de que conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções das personagens [...] por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação. (PROPP, 2006, p.21).

Desta forma, encontramos as seguintes funções:

1. Um dos membros da família sai de casa (o que é designado AFASTAMENTO);¹
2. Impõe-se ao herói uma proibição (PROIBIÇÃO);

¹ Todas as nomeações foram as designados por Propp, na *Morfologia do Conto*.

3. A proibição é transgredida (TRANSGRESSÃO);
4. O antagonista procura obter uma informação (INTERROGATÓRIO);
5. O antagonista recebe informações sobre sua vítima (INFORMAÇÃO);
6. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (ARDIL);
7. A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (CUMPLICIDADE);
8. O antagonista causa dano ou prejuízo um dos membros da família (DANO). A falta de alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (CARÊNCIA);
9. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (MEDIAÇÃO);
10. O herói-buscador aceita ou decide reagir (INÍCIO DA REAÇÃO);
11. O herói deixa a casa (PARTIDA);
12. O herói é submetido a uma prova, a um questionário, a um ataque que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico (DOADOR);
13. O herói reage diante das ações do futuro doador (REAÇÃO DO HERÓI);
14. O meio mágico passa às mãos do herói (FORNECIMENTO-RECEPÇÃO DO MEIO MÁGICO);

Neste momento, encontram-se os objetos de transmissão, objetos mágicos que foram representados por:

- Animais;
- Objetos dos quais surgem auxiliares mágicos;
- Objetos que possuem propriedades mágicas;
- Qualidades doadoras diretamente;

Formas de transmissão desses objetos mágicos:

- O objeto se transmite diretamente;
- Indica-se o objeto;

- O objeto é fabricado;
- O objeto se vende e se compra;
- O objeto cai por acaso nas mãos do herói;
- O objeto aparece súbita e espontaneamente;
- O objeto se come ou se bebe;
- O objeto é roubado;
- Diferentes personagens colocam-se voluntariamente à disposição do

herói.

15. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (DESLOCAMENTO NO ESPAÇO ENTRE DOIS REINOS, VIAGEM COM UM GUIA);

16. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (COMBATE);

17. O herói é marcado (MARCA);

18. O antagonista é vencido (VITÓRIA);

19. O dano inicial ou carência são reparados (REPARAÇÃO DO DANO OU CARÊNCIA);

20. O regresso do herói (REGRESSO);

21. O herói sofre perseguição (PERSEGUIÇÃO);

22. O herói é salvo da perseguição (SALVAMENTO);

23. O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país (CHEGADA INCÓGNITO);

24. Um falso herói apresenta pretensões infundadas (PRETENÇÕES INFUNDADAS);

25. É proposta ao herói uma tarefa difícil (TAREFA DIFÍCIL);

26. A tarefa é realizada (REALIZAÇÃO);

27. O herói é reconhecido (RECONHECIMENTO);

28. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (DESMASCARAMENTO);

29. O herói recebe nova aparência (TRANSFIGURAÇÃO);

30. O inimigo é castigado (CASTIGO, PUNIÇÃO);

31. O herói se casa e sobe ao trono (CASAMENTO) (PROPP, 2006).

Essas funções estão presentes no conto e o processo de passagem de uma função a outra são os movimentos do conto, mas também é possível que o conto não apresente todas essas funções, mas a ordem delas não se altera. Propp também encontra sete personagens, e cada um destas está inserida em sua “esfera de ação”: o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. E assim se define o conto maravilhoso:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta (...), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (...) ou em outras funções utilizadas como desfecho (PROPP, apud GOTLIB, 2004, p. 144).

Verifica-se que o estudo feito por Propp com relação ao conto maravilhoso estimulou outras pesquisas, como por exemplo, na área da semiótica. Ao examinar a atuação das personagens e seus respectivos papéis, Greimas determina as categorias atuacionais.

1. Sujeito *vs.* Objeto
2. Destinador *vs.* Destinatário
3. Adjuvante *vs.* Oponente

Com o objetivo de ampliar a aplicação da teoria proposta por Propp, Greimas (1966) empreendeu um trabalho que consistia em explorar a análise funcional, pois esta descreve o conteúdo dos atuantes e a construção de um modelo atuacional, mas também descreve as relações entre as funções, a qual deveria apresentar um número reduzido de manifestações discursivas, podendo ser tomada como estrutura simples, além de proporcionar elementos que explicitassem os modelos de transformação das estruturas de significação.

O objetivo da redução proposta por Greimas implica em “atingir um conjunto funcional como uma estrutura simples; em que consiste a consecução obrigatória das funções, e em que medida ela pode ser interpretada como correspondente a transformações reais de estruturas” (GREIMAS, 1966, p. 252).

Com relação às trinta e uma funções, Greimas considera que este inventário proposto por Propp, consiste em um grande número para sua estruturação. Seguindo uma sugestão de Propp que prevê o acasalamento das funções, Greimas (1966) propõe “uma

condensação da narrativa em unidades episódicas, entendendo-se que os episódios a serem previstos são considerados como possuidores de um caráter binário, e de serem constituídos de duas funções apenas”.

A redução apresenta-se da seguinte maneira;

1. ausência;
2. proibição vs violação;
3. procura vs submissão;
4. decepção vs submissão;
5. vilania vs falta;
6. ordem vs decisão do herói;
7. partida;
8. atribuição de uma prova vs enfrentamento da prova;
9. recepção do adjuvante;
10. deslocamento espacial;
11. combate vs vitória;
12. sinal;
13. dissolução da falta;
14. retorno;
15. perseguição e liberação;
16. chegada incógnita;
17. atribuição de uma tarefa vs êxito;
18. reconhecimento;
19. revelação do traidor vs revelação do herói;
20. punição vs casamento; (GREIMAS, 1966, p. 254)

A partir de uma justificativa metodológica, que visa tornar o acasalamento de funções operacional, este recebe uma categoria semântica em que os termos recebem um caráter conjuntivo e disjuntivo, como por exemplo, os seguintes termos retirados do filme em análise:

Proibição vs violação (a violação efetivamente pressupõe a proibição)

Desta forma, Greimas (1966) concebe uma reinterpretação que prevê o “estabelecimento de contrato” e a ruptura do mesmo, ou seja, o casamento se torna um contrato firmado existente entre o destinador, o qual oferece ao destinatário o objeto de busca, aceitando então o destinatário sujeito. Assim temos as funções reduzidas a duas:

1. Obstáculos à união do par amoroso;
2. O final feliz, mediante a união dos dois.

1.2 DIALOGISMO

Em sua teoria da enunciação, Bakhtin (2003) se opôs a teorias que tomavam a língua como função da formação de pensamento, sem levar em conta a função comunicativa da linguagem, ou ainda como a necessidade humana de expressar-se no mundo, reduzindo-se a uma criação espiritual do indivíduo. Desta forma, para Bakhtin (2003) concepções de língua, as quais concebem o falante fora de uma relação com outros participantes da situação comunicativa e que levam o ouvinte apenas como um receptor passivo, ao serem transpostas para a realidade tornam-se uma ficção científica, pois o ouvinte ao receber o discurso, compreende o significado produzindo, assim, uma atitude responsiva, que o coloca também na situação de falante, podendo ser manifesta de diferentes maneiras como ação, responsiva silenciosa ou em apenas voz alta.

Todo falante é, portanto um respondente, pois não se configura como o primeiro falante, utiliza-se, no entanto de enunciados antecedentes mantendo uma relação em que baseia-se, conflitua-se e polemiza-se.

Apenas o Adão mítico, que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1988 b, p.88).

O dialogismo apresenta-se como princípio unificador da obra de Mikhail Bakhtin, em que a noção de língua é concebida em sua totalidade, ou seja, não fragmentada como unidade lingüística, mas sua concepção em conjunto com o contexto da enunciação e outro. Essas relações dialógicas não se limitam à comunicação face a face, pois todo enunciado independente de sua manifestação é dialógico.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN apud FIORIN, 2006, p.18).

O enunciado constitui-se como real unidade da comunicação discursiva, pois a manifestação discursiva corrobora-se na forma de enunciações de determinados sujeitos do discurso. Estes enunciados não se apresentam de forma indiferente e limitada, antes mantém uma relação de conhecimento mútuo, refletindo-se uns nos outros de forma a revelar o caráter dialógico. “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p.297).

Todo discurso compõe-se de enunciados pertencentes a um sujeito. A compreensão de um texto, segundo Bakhtin, implica em uma *responsividade*, do ouvinte ou leitor que ao perceber uma significação toma uma atitude responsiva em relação ao texto: concorda ou discorda, total ou parcialmente. Na compreensão participa-se de um diálogo com o texto e seu destinatário, há, portanto uma situação de comunicação, na medida em que não cabe a subjetividade a atribuição dessa compreensão, pois ela tributa de outras compreensões. O leitor, ao mesmo tempo, mobiliza a leitura, dando uma resposta ativa ao que se propôs, a qual é única.

Portanto, toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê). O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas duble o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Assim, o discurso é permeado por uma dupla expressão: a alheia e a expressão do enunciado tomado por base, pois todo enunciado é a réplica de outro e possui por isso pelo menos duas vozes. Apresenta-se de forma heterogênea, pois em sua manifestação revela duas concepções, a sua e aquela a que se opõe. Uma afirmação só tem sentido quando se constitui em contraposição a outra afirmação.

Todo enunciado está envolto de uma opinião definida em relação a uma questão ou assunto, mas só consegue definir-se quando correlaciona-se com outras opiniões. Por isso, o enunciado é concebido por várias atitudes responsivas a outros enunciados pertencentes a uma determinada área da comunicação.

Os enunciados dos outros podem ser recontados com variados graus de reassimilação; podemos simplesmente nos basear nele como um interlocutor bem conhecido, podemos pressupô-los em silêncio, a atitude responsiva pode refletir-se somente na expressão do próprio discurso - na seleção de recursos lingüísticos e entonações, determinada não pelo objeto do próprio discurso mas pelo enunciado do outro sobre o mesmo objeto (BAKHTIN, 2003, p. 297).

O enunciado é construído somente levando em conta as atitudes responsivas, não somente as que precederam à concepção do enunciado, mas também as atitudes responsivas que ele provocará, ou seja, os enunciados subseqüentes à comunicação discursiva. Portanto o enunciado é uma constituição feita por meio de um encontro de respostas. Essas respostas caracterizam o que se conhece como intertextualidade.

1.3 INTERTEXTUALIDADE E POLIFONIA

Para Kristeva, baseando-se na teoria de Bakhtin, intertextualidade “[...] é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras”.(BRAIT, 2006, p.163).

Sendo assim, observa-se que não há neutralidade nem pureza nos textos, mas sim uma heterogeneidade, na qual um texto é formado por uma multiplicidade de outros textos, há, portanto uma relação entre eles, a qual origina um novo texto.

Considerando o texto como uma superfície de múltiplos fenômenos da obra literária em que as palavras abordadas se originam de forma a produzir um sentido estável e único, Brait (2006, p. 164) afirma que o texto é “[...] um aparelho translingüístico que redistribui a ordem da língua colocando em relação uma palavra comunicativa, que visa à informação direta, com diferentes enunciados anteriores ou sincrônicos”.

Na elaboração de um texto encontra-se um trabalho relacionado ao tempo e ao movimento, em relação ao sujeito, ao outro e ao contexto social, trabalho este que é capaz de desconstruir e reconstruir, criando assim um espaço polissêmico, em que diferentes sentidos se relacionam.

Segundo Moisés, intertextualidade pode ser entendida como um:

[...] trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constituem a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações (MOISÉS, 1993, p. 63).

Desta forma é que se considera o texto como polifônico, ou seja, nele estão presentes vozes de outros textos. De acordo com Moisés (1993, p. 60), “o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’ ‘palavras habitadas’ por outras vozes”.

Portanto, a intertextualidade está vinculada com o cruzamento de vozes, com a palavra do outro, encontro de duas materialidades lingüísticas, tendo o diálogo do eu com o outro, ou seja, há uma permeação de vozes em um texto-base. Assim não existem fronteiras estabelecidas entre o eu e o outro, há sempre uma retomada. Essa permeação existente nos discursos é o que dá o caráter da heterogeneidade, que se mostra como uma pluralidade do sujeito e do discurso, de forma marcada em que há a distinção sobre marcas que chamam a atenção como: discurso direto, aspas, itálico, incisos explicativos; e a não-marcada em que o outro é sempre reconhecido sem marcação unívoca como: o discurso direto, ironia, pastiche, imitação.

Para Bakhtin, o texto pode ser entendido como um conjunto polifônico de diálogos que se polemiza completando-se e dando resposta uns aos outros, obtendo uma intertextualidade com a primeira derivação do texto (BARROS; FIORIN, 2003). Assim, a intertextualidade se insere num espaço em que assumo o outro, de forma consciente e intencional. “O outro está presente sempre e em todo lugar. (...) um outro que não é o duplo de um face a face, nem mesmo o ‘diferente’, mas um outro que atravessa constitutivamente o um” (AUTHIER-REVIEZ apud DISCINI, 2004, p. 11).

Apesar de o texto apresentar esse caráter heterogêneo em que há o encontro de várias vozes, o texto, em sua concepção é novo, pois, é a partir destes outros que ele se renova, multiplica, evolui, progride, se constitui como único, pois não há conceito fechado, acabado, há sempre o que se dizer diferente e inovado pelo outro, “para o poeta nada está completamente dito estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar do sentido” (MOISÉS, 1993, p. 63).

Temos então, o texto apresentando-se como uma realidade “representação da realidade imediata (do pensamento e da emoção)” (BRAIT, 2006, p. 178). E esta unidade possui em si a manifestação do pensamento, da emoção, no sentido e no significado. Assim apresentando um sistema de compreensão que envolve todos que se apresentam dentro de uma comunidade; uma língua, sendo ela o que torna o texto único e sua autenticidade vem

apresentada por duas consciências, de dois sujeitos em que um é reproduzível e o outro irrepetível.

O texto então, pode ser caracterizado como um todo de sentido em que pode se estabelecer uma réplica e o domínio da manifestação, e este se constitui por enunciados e considerados uma postura da ordem dos sentidos, ou seja, o texto é o lugar dessas manifestações. Isto posto, remete ao que Diana Luz afirma a respeito da semiótica que “tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2001, p. 7).

Para tanto, faz-se necessário explicitar o que este objeto de estudo diz e como faz para dizer o que diz.

1.4 BREVE NOÇÕES DE SEMIÓTICA

1.4.1 Perspectiva Semiótica

Segundo Greimas (1966, p.23), “A única forma de focalizar, atualmente o problema da significação, consiste em afirmar a existência de descontinuidades no plano da percepção e dos espaços diferenciais criadores de significação em se preocupar com a natureza das diferenças percebidas”.

Assim, Barros (2001), afirma que a semiótica tem por objetivo descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. Nota-se que para se construir uma unidade de significação, há o apoio no discurso que, além de ser o lugar de encontro entre o significado e o significante, é também o lugar das distorções da significação que são causadas devido às exigências contraditórias da liberdade e das imposições da comunicação.

O que está presente no discurso, no plano da significação é a diversidade das formas de manifestação que o tornam uma fonte imanente de significação da linguagem. Desta forma, quando tratamos do conceito de estrutura elementar, a noção da percepção de diferenças se torna necessária, pois é por meio desta percepção que “o mundo toma forma diante de nós e para nós” (GREIMAS, 1966, p. 28). Esta percepção diz respeito à captação da relação entre dois termos-objetos. Para se obter uma interpretação dos termos, é necessário que exista entre estes o aspecto conjuntivo e disjuntivo, ou seja, que entre eles haja algo em comum e uma oposição.

Ressaltamos que esta análise parte da descrição da estrutura elementar, que é o processo de análise pelo qual se percebe as relações e as diferenças existentes entre os termos, que se torna a condição necessária para que haja uma significação, sob a forma da articulação sêmica a qual atribui propriedades ao termo – objeto.

1.4.2 Percurso gerativo de sentido

Segundo Barros (2001), o texto é entendido como objeto de significação e objeto de comunicação. A teoria semiótica, antes tida como aquela que se dedica à análise interna ou estrutural do texto, tem procurado conciliar os processos de organização textual e ao mesmo tempo os mecanismos de enunciação e recepção dos textos, os quais constituem respectivamente as análises “interna” e “externa” do texto. “A semiótica deve ser assim entendida como a teoria que procura explicar o ou os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano de conteúdo” (BARROS, 2001, p. 8).

Na interpretação do discurso, o percurso gerativo, concebe o plano de conteúdo e consiste, de acordo com Fiorin (2002), na simulação da produção e interpretação do significado, tomando para isso uma sucessão de patamares, em um processo que vai do mais simples ao mais abstrato e configura os três níveis do discurso: profundo ou fundamental, o narrativo e o discursivo.

No primeiro nível, o *Fundamental*, estão contidas as categorias semânticas, as quais fundamentam-se na oposição existente numa relação entre dois termos. Um termo-objeto só tem significado quando se relaciona com outro, mas para que possam ser analisados conjuntamente é necessário que possuam ao mesmo tempo algo em comum e algo que os distingui, ou seja, o aspecto conjuntivo e disjuntivo. “ Para que dois termos-objetos possam ser capitados juntos é preciso que tenham algo em comum [...] para que dois termos-objetos possam ser distinguidos, é preciso que sejam diferentes, qualquer que seja a forma ” (GREIMAS, 1966, p.29).

Os elementos destas oposições semânticas recebem uma qualificação eufórica quando possuem um valor positivo, e disfórica quando o seu valor é negativo.

Já o nível *Narrativo*, compreende as transformações de conteúdo, desta forma uma narrativa complexa estrutura-se numa “seqüência canônica que compreende quatro fases: *a manipulação, a competência, a performance e a sanção*” (FIORIN, 2002, p.22).

A fase da *manipulação* compreende a ação de um sujeito sobre o outro, com o objetivo de persuadi-lo em fazer ou dever fazer algo. Existem quatro formas de *manipulação*: tentação, intimidação, sedução e provação. Na fase da *competência*, o sujeito adquire um saber que o torna capaz de realizar algo. Já a *performance* se dá quando há uma transformação, o sujeito passa de uma condição/estado a outra. Enfim, a *sanção* constata a realização da *performance*, ou seja, há a confirmação de que realmente houve a mudança de condição/estado do sujeito.

No nível *Discursivo* o revestimento das formas abstratas, contidas no nível *narrativo*, proporcionando a cada uma destas formas a concretude, ou seja, sai do seu plano abstrato e transfere-se para o plano da realidade. Com esta transferência, o nível *discursivo* estabelece novas variações de conteúdo aos termos narrativos, que são invariantes. Desta forma, o discurso começa adquirir em si estruturas que oscilam, que saem de uma estrutura fixa e “através do sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade” (BARROS, 2001, p.68).

Neste nível, as oposições fundamentais podem desenvolver-se sob a forma de temas, em que os valores abstratos são reformulados de maneira a adquirir uma organização em percursos, que analisam os traços repetidos no discurso, tornando-os coerentes. Nesses discursos temáticos apresenta-se a preocupação com os efeitos da enunciação, em que a aproximação subjetiva e o distanciamento objetivo, em detrimento da realidade, são totalmente dependentes da figurativização. No desenvolvimento figurativo há o recobrimento dos percursos temáticos, em que a estes são atribuídos um revestimento sensorial, que através dos efeitos da realidade causa a iconização, processo em que as figuras do discurso são utilizadas para se levar o reconhecimento das imagens do mundo, dando crédito a verdade do discurso.

Ao descrevermos um conteúdo, é preciso que a linguagem dê conta dos modos de existência e significação, linguagem está apoiada no discurso, lugar que comporta as variáveis sêmicas que, sozinhas, dão conta das mudanças de efeitos de sentido. É necessário então, para que se comprove a existência destes semas, a descrição do contexto em que estes elementos se revestiram destas capas de significação.

1.5 CINEMA

O cinema como meio de comunicação é uma arte capaz de encantar tanto crianças, quanto adultos por meio de seus efeitos que são capazes de produzir vários sentidos no telespectador. Isto “por meio de um duplo dispositivo de simulação que produz a ilusão da realidade” (COSTA, 2003, p. 23). Sendo assim, o cinema tem por objetivo prender a atenção e encantar o telespectador por meio de recursos tecnológicos.

Segundo Costa, definir exatamente o que é cinema é uma tarefa difícil, pois, o cinema pode se considerar uma técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento, cultura. Depende do ponto de vista do qual o consideramos. (COSTA, 2003, p. 23)

Mas para ele “[...] o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias [...]” (COSTA, 2003, p. 27).

Por meio da linguagem, o cinema ao contar (narrar) uma história, também pode interferir no contexto social e político de uma determinada época, isto porque pode exercer influências ideológicas sobre o espectador. Verifica-se, portanto, a importância e o poder que esta instituição cinematográfica representa para a sociedade.

O cinema é considerado um meio de comunicação importante pelo fato de manter relações muito estreitas com a história, sendo esta um conjunto de fatos históricos de disciplinas que estuda tais fatos. (COSTA, 2003). No final do século XIX surgiu o cinema, na França, com o aperfeiçoamento da técnica de projeção de fotografia pelos irmãos Lumiere, tendo criado assim a ilusão do movimento.

Segundo Costa:

O cinema dos primeiros anos debateu-se entre a consciência do caráter de autenticidade de reprodução do real que o novo meio assegurava e a extraordinária facilidade com que se podiam produzir simulações, perfeitamente aceitáveis, sobretudo por parte do público ingênuo e crédulo que enchia as primeiras salas do cinema. [...] (COSTA, 2003, p. 49)

Entre os cineastas que estavam propondo uma nova arte, houve quem considerava por direito defender o caráter de autenticidade contra qualquer tentativa de distorção do real. Sendo assim, segundo Costa, Matuszewski, três anos após a representação de Lumiere, escreveu um ensaio sobre o cinema apresentando documentos que afirmavam o

caráter de “verdade absoluta” e de autenticidade, exatidão e precisão. (COSTA, 2003). Porém, sendo o cinema uma fábrica que provoca fascinação, os espectadores não se alteram as afirmações de Matuszewski.

[...], o cinema dos primeiros anos olhou logo com interesse a representação dos eventos históricos, ou como tal considerados, que à fascinação de seus aspectos especialmente espetaculares, cruéis ou insólitos, associava a dos fatos realmente ocorridos [...] (COSTA, 2003, p. 51).

É importante ressaltar que o cinema não inventou nada de novo, apenas por meio de recursos tecnológicos abordou temas que já existiam e que havia tido grande destaque, não só na literatura e nas gravuras, mas também nos museus.

1.5.1 A ficha técnica

Verifica-se que esta é importante na produção cinematográfica e que está norteando o espectador com relação a gênese artística do filme como:

- De uma idéia de;
- Cenografia;
- Figurinos;
- Maquiagem;
- Músicas;
- Direção musical;
- Técnico de som;
- Microfonista;
- Sonorização;
- Efeitos sonoros;
- As vozes de;
- Foram dubladas por;
- Sincronização;
- Diretor de produção;
- Organizador geral;

- Secretaria de direção;
- Fotógrafo de cena;
- Responsável de imprensa;

Segundo Costa (2003, p. 154), a ficha técnica possui sua importância porque através dela pode se “aprender a conhecer o ornograma daquela complexa empresa que é a realização de um filme, aprender a situar-se entre as diversas fases do processo de produção”.

É importante ressaltar que a ficha técnica apresenta três funções que compõem a produção do filme: marca da distribuidora; indicações relativas ao argumento; roteiro que segundo Costa: “estas três funções concernem ao projeto ou adaptação dos principais elementos ‘pró-filmísticos’, assim chamados porque uma elaboração da filmagem propriamente dita” (COSTA, 2003, p. 157).

2 FICHA TÉCNICA DE ENCANTADA

2.1 ELENCO

Giselle	Andrea Murucci
Robert	Alexandre Moreno
Príncipe Edward	Claudio Galvan
Nathaniel	Mauro Ramos
Rainha Narissa	Geisa Vidal
Nancy	Marisa Leal
Morgan	Bruna Laynes

Direção dos diálogos: Guilherme Briggs

Tradução dos diálogos: Jane Kelly

2.2 VOZES ADICIONAIS

Ana Cecília Rebelo	Josie Bonfim
Alexandre Longo	Jullie
Ana Lúcia Granjeiro	Jorge Vasconcelos

Carla Pompílio	Júlio Chaves
Christiane Monteiro	Júlio Monjardim
Doriana Mendes	Juraciária Diácovo
Hannah Buttel	Kika Tristão
Jéssica Vieira	Laila Oazem
Geraldo Matias	Luiz Kleber
Jairo Bonfim	Leonardo Serrano
Jéssica Mariana	Leonel Abarantes
Jil vegas	Luiz Feier
Joelma Bonfim	Marcelo Rezende
Marcelo Sader	Philipe Maia
Nadja Daltro	Raquel Mello
Leonardo Serrano	Reginaldo Primo
Luiz Feier	Ronalth Abreu
Mabel César	Selma Lopes
Mariângela Cantú	Sérgio Stern
Matheus Perissé	Sérgio Fortuna
Nair Amorim	Simô
Orlando Drummond	Telma Costa
Paula Tribuzzy	Tereza Cristina
Pâmela Rodrigues	Waldir Fiori
Paulo Vignolo	Yan Gesteira
Xico Pupo	

2.3 CANÇÕES

“Beijo de Amor”

Cantada por: Sylvia Salusti & Claudio Galvan

“Feliz Canção”

Cantada por: Sylvia Salusti

“É assim que vai saber”

Cantada por: Sylvia Salusti e Adbulah

“Tão Perto”

Cantada por: Juliano Cortuah

“Para todo Sempre”

Cantada por: Mariana Féo

Direção & Tradução dos Vocais: Dom Félix Ferrá

2.4 VERSÃO BRASILEIRA

Estúdio de Gravação dos vocais se diálogos: Delart

Técnico de Gravação das Canções: Leonardo Gheventer

Técnico de Gravação dos Diálogos: Paulo José Ottati

Edição: Gustavo Andrieswisky

Direção Operacional: Sergio de La Riva

Direção Técnica: Carlos de La Riva

Diretor de Criação: Garcia Junior

Versão Brasileira Produzida Por

Disney Character Voices International, INC.

3 LEITURAS PARALELAS

3.1 ENCANTADA: O FILME

Era uma vez...

Em um reino chamado Andalasia, uma linda donzela chamada Giselle busca encontrar seu verdadeiro amor, e viver feliz para sempre. Porém, ao encontrar o príncipe de

seus sonhos, Edward, Giselle é mandada para o mundo real, por meio de um poço, empurrada por uma velhinha (madrasta de Edward), no dia do seu casamento.

Ao chegar ao mundo real onde, segundo a velhinha, não existe “felizes para sempre”, Giselle passa por dificuldades, por não entender muito bem o que estava acontecendo com ela. Depois de muito andar sem rumo na cidade de Nova York, é ajudada por Robert e sua filha Morgan, os quais a levam para sua casa temporariamente. Enquanto isso Edward em Andalasia, resolve ir atrás de sua amada Giselle, pois fica sabendo que esta foi mandada para um lugar desconhecido, por uma velhinha.

Ao chegar na cidade, Edward busca incessantemente por Giselle, mas é impedido de encontrá-la muitas vezes por Nathaniel (encarregado da madrasta). Depois de muitas tentativas, Edward finalmente encontra Giselle que estava junto com Robert, com isso a Rainha Narissa, madrasta, fica furiosa e resolve ir pessoalmente ao mundo real para matar Giselle.

Antes de voltar para o mundo da fantasia, Giselle decide ter um encontro com Edward, como Robert havia lhe falado, sendo assim eles vão a um baile de Reis e Rainhas. Quando já estavam indo embora, a mesma velhinha que empurrou Giselle no poço, aparece e a persuadi a comer a maçã envenenada, pois percebe que Giselle havia se apaixonado por Robert, mas este era noivo de Nancy, o que fazia Giselle sofrer, então como solução a velhinha oferece a maçã como meio de voltar a vida que ela tinha e esquecer tudo o que vivera no mundo real.

Giselle sendo muito inocente morde a maçã envenenada e adormece profundamente, e somente um beijo de amor verdadeiro poderia acordá-la e trazê-la de volta à vida. Edward, pensando ser seu verdadeiro amor beija-a, porém nada acontece, pois seu verdadeiro amor era Robert. Sendo assim Robert a beija com todo amor, pois também havia se apaixonado por ela. Giselle então, desperta e a madrasta fica furiosa com isso e se transforma em um terrível dragão que rapta Robert e o leva para o topo da torre do salão do baile, onde tenta matá-lo. Porém, como todo final acaba bem, Robert é salvo com ajuda de Giselle e Irish (esquilo, amigo de Giselle) e a madrasta morre ao cair da torre. Robert e Giselle ficam juntos e Edward encontra seu verdadeiro amor que é Nancy (ex- noiva de Robert) tendo todos um final feliz, tanto no mundo da fantasia, como no mundo real.

3.2 ENCANTADA: O CONTO?

Para desencadear a análise foi preciso uma leitura que atentasse para os aspectos de relação entre os contos de fadas, *Cinderela*, *Bela Adormecida* e *Branca de Neve* e o filme *Encantada*.

O filme *Encantada*, configura-se em uma narrativa que apresenta crítica à alguns aspectos narrativos encontrados nos contos, mas, ao mesmo tempo, utiliza-se dessa estrutura narrativa dos contos para estabelecer então um novo conto. Os contos ao serem transpostos para a narrativa fílmica recebem uma nova voz, passando por uma transformação. Dessa forma, observa-se que o filme *Encantada*, se apropria do discurso dos contos de forma consciente e intencional para criação de sua própria narrativa, que mesmo permeada pelas vozes de outras narrativas se torna única.

Partindo, do pressuposto de que *Encantada* é um novo conto, tomamos os conceitos propostos por Propp (2006), em relação às trinta e uma funções. A primeira função da teoria de Propp traz a designação de *Afastamento*. No filme, a personagem Giselle pertencente ao reino de Andalasia, é transportada para o mundo real de maneira intencional, pela madrasta do príncipe Edward, para que assim os dois não ficassem juntos. Assim, com o *Afastamento* de Giselle, encontra-se a presença da primeira função, que também se torna um motivo para a *Proibição* configurando, assim, a segunda função de Propp. Em seguida, Edward ao se transportar para o mundo real em busca de Giselle transgredir a proibição, afirmando, portanto, a terceira função, a *Transgressão*. Na percepção desse rompimento da *Proibição*, observa-se que a antagonista representada pela madrasta busca informações através de Nathaniel, o enviando para o mundo real, configurando a quarta função o *Interrogatório*. Nathaniel torna-se, portanto, o informante da madrasta, representando a quinta função, *Informação*. Após várias tentativas fracassadas de eliminação por meio de Nathaniel, a madrasta, se transporta para o mundo real na tentativa de ela mesma ludibriar sua vítima, para obter sucesso em seu objetivo de prolongar seu reinado em Andalasia, pois se Giselle se casasse com Edward, se tornaria a rainha. Denominando assim a sexta função *Ardil*. A sétima função *Cumplicidade* é quando há a cumplicidade da vítima Giselle, a qual se deixa enganar pela madrasta que se apresenta como uma velha bondosa e lhe oferece a maçã como uma falsa solução, pois a mordida da maçã consiste na volta para o mundo da fantasia, e no esquecimento dos problemas postos pelo mundo real. O *Dano*, que é a oitava função é

apresentado pela “morte” de Giselle, que está no baile. Sua suposta morte é divulgada, e é proposto ao herói representado por Robert uma solução que é a designação da *Mediação*. Na décima função o *Início da reação*, o herói aceita o desafio de beijar Giselle, contribuindo assim para a décima quarta função *Fornecimento-recepção do meio mágico*, na qual o herói recebe o meio mágico ao beijar Giselle.

A designação de *Combate* apresenta-se na luta entre a antagonista madrasta Narissa e o herói Robert e temos a décima sexta função, e em seguida a décima oitava função a *Vitória* que é alcançada através da morte da madrasta. Assim, temos o desfecho em que o Robert e Giselle após terem vencido a madrasta Narissa ficam juntos. Tento, portanto um final feliz, que configura-se a trigésima primeira função o *Casamento*.

Temos ainda, a análise das funções atuacionais, proposta por Greimas (1966), a qual reduziu o número de funções para apenas duas. No filme, a primeira função aparece quando a madrasta se apresenta como um obstáculo, tentando impedir que Giselle e Edward se casem, e em seguida se opõe também à união de Giselle e Robert, isto por não gostar de finais felizes como nos contos de fadas. Na segunda função, está configurado o final feliz que se dá mediante a união do par amoroso. No filme, como nos contos de fadas, no final quem vence é o amor, com a diferença de existirem dois finais felizes, um no mundo real e outro no mundo da fantasia, em que Robert e Giselle ficam juntos no mundo real e Edward e Nancy, se casam e ficam juntos no mundo da fantasia.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA - ENCANTADOS: OS CONTOS; ENCANTADA: O FILME.

4.1 AMORES REAIS E AMORES FANTÁSTICOS.

Ao que se refere ao estudo da semiótica com relação ao percurso gerativo de sentido, observa-se que no primeiro nível fundamental, uma das relações de oposição no filme, é a realidade e a fantasia apresentado em dois universos totalmente distintos: real e fantástico.

Em Andalasia, Giselle vive em uma casa na árvore, em que têm a companhia dos animais da floresta, considerando-os seus amigos. Estes possuem características humanas,

pois falam, cantam, dançam, pensam, entendem Giselle e além disso ajudam nas tarefas de casa.

Contudo, Giselle considera o mundo de Andalasia perfeito para se viver, pois sua concepção em relação às pessoas e tudo que lhe cerca, é pura, não existe portanto, para ela uma outra forma de viver, o mundo de Andalasia é perfeito e não existe horizontes além dele. Em Andalasia, os acontecimentos são resultados do que se deseja, tudo acontece da maneira que se espera que aconteça. O único elemento que faz a quebra dessa estabilidade, é a madrasta Narissa.

O mundo real se apresenta de maneira cruel, impiedosa, no qual, a maioria das relações amorosas, não se baseiam no amor verdadeiro, é um mundo conflituoso em que o ser humano é complexo; em que não há ingenuidade, mas sim um jogo de interesses entre as relações que se estabelecem com relação aos personagens. Estes, portanto, são totalmente individualistas, encontrando assim no mundo real apenas decepção, em que sonhos não se realizam, havendo somente perdas.

No filme, Giselle ao chegar no mundo real, se depara com situações, as quais se opõe diretamente ao mundo fantástico. Uma das situações é que Giselle não encontra nenhuma ajuda, e se sente totalmente perdida, pois estava acostumada a viver em um mundo fantástico, no qual as relações que se estabeleciam, eram de ajuda.

Nos seus primeiros momentos no mundo real, encontra-se com um mendigo, pensando que encontraria um ato de gentileza, pois se sentia só. Porém, tem sua coroa roubada de maneira cruel.

Todas essas divergências que foram levantadas colaboram para uma análise baseada nos conceitos da semiótica, a qual procura entender os sentidos que o texto produz e como ele faz para dizer isso. Desta forma, por meio do percurso gerativo de sentido, observa-se que no primeiro nível o fundamental, o qual baseia-se na oposição existente entre dois termos e ao mesmo tempo na relação de concordância que é estabelecida entre os mesmos, e a partir dessas relações é que se constroem os sentidos.

Mundo da fantasia vs Mundo da realidade

A questão amorosa é abordada no mundo real de maneira supérflua, irrelevante, em que é tida como uma questão volúvel, passível de mudança, o amor pode ser

desconstruído e reconstruído dependendo da situação que a realidade apresenta no momento imediato.

Assim, não há crença no amor verdadeiro, não havendo uma determinação de duração, pois este pode ser rompido a qualquer momento devido às circunstâncias que a realidade possa estabelecer, como acontece no episódio em que Giselle encontra no escritório, um casal que está se separando, momento no qual Giselle se depara novamente com esse impacto da realidade, em que há a quebra de um laço amoroso.

O amor no mundo real pode ser não mais correspondido, assim, para haver um possível comprometimento nas relações amorosas, é necessário um processo de conhecimento entre ambas as partes.

A oposição semântica fundamental encontrada em *Encantada* é concebida por meio da fantasia vs realidade, e a busca pelo amor configuram esta oposição. Na fantasia a busca pelo amor é realizada de maneira estereotipada em que a condição da busca pelo amado só é concretizada pelo fato deste ser um príncipe.

A relação estabelecida entre o par amoroso é concebida de maneira superficial, pois não há um envolvimento profundo em que as personagens agem de maneira emotiva sem levar em conta a personalidade de ambos. O fato de encontrar o que é desejado, é o suficiente para a concretização do amor. Por isso, como em todos os contos de fadas, o final é realizado pelo “*E VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE*”.

No mundo real também é estabelecida a busca pelo amor, porém de maneira menos idealizadora, em que há o envolvimento profundo no qual as personagens obtêm a possibilidade do conhecimento da personalidade da outra pessoa, podendo assim realizar uma escolha racional, a qual não visa somente a questão do gostar, mas de suprir uma falta. Um exemplo é o fato de Robert querer se casar com Nancy, para suprir a falta de Morgan em ter uma mãe. Há no mundo real uma consciência de que a relação amorosa não é perfeita, que existem desentendimentos os quais podem ocasionar o rompimento desta relação. Sendo assim, o observa-se que no mundo real os fatos podem ocorrer de maneira avessa ao que se espera.

Mundo da fantasia	vs	Mundo da realidade
(Amor perfeito)		(Amor imperfeito)

Portanto, há uma relação de oposição entre dois mundos, oposições estas que configuram um novo mundo. Essa junção destes dois mundos provoca um novo sentido, em que há a liberdade de escolha, pois o amor na fantasia é perfeito e no mundo da realidade é instável. Giselle passa então a vivenciar a liberdade de escolha, que é resultado dessas relações de oposição.

4.1.1 Portais às avessas

Tem-se no mundo da fantasia o portal de passagem para o mundo real configurado por um poço dos desejos no qual existe uma fonte em que fluem águas cristalinas, esta imagem remete a sentidos como a pureza, transparência e verdade. Já em Nova York, cidade que representa a realidade no filme, o portal de passagem para Andalasia possui um sentido pejorativo, pois apresenta-se na figura de um bueiro, pelo qual escorrem as águas sujas, vindas das ruas da cidade, remetendo a sentidos como impureza, obscuridade e até mesmo mentira.

Observa-se que estes dois elementos, “poço dos desejos” e “bueiro”, quando utilizados no filme como portais entre os mundos, criam sentidos em relação aos mesmos. Desta forma, o poço de águas cristalinas é o caminho para a realidade, a qual é apresentada no filme como um lugar em que não existe felicidade, onde as pessoas são egoístas e não possuem um amor duradouro, enquanto o bueiro como passagem para a fantasia é o caminho para o mundo da fantasia, na qual acredita-se que tudo é perfeito, onde não há maldade e a felicidade, assim como o amor, é eterna.

A construção dessas imagens e desses sentidos revela um jogo entre aparência e essência, em que a essência vem à tona no desfecho, pois Narissa, a madrasta, pertencente ao mundo da fantasia, é desmascarada sendo a vilã da história, possuindo sentimentos de crueldade e ganância. Enquanto Robert, entre outros personagens do mundo real apresenta sentimentos de compaixão, compadecimento ao oferecer ajuda à Giselle, o que não era esperado.

Poço dos desejos	vs	Bueiro
Pureza; Transparência; Verdade		Impureza; Obscuridade; Mentira

Estes paradoxos apresentam o aspecto fundamentalmente criticado dentro da construção narrativa, em que o mundo dos contos de fadas é apresentado como não sendo o mundo perfeito. Há o questionamento da verdadeira felicidade que é um elemento forte dentro desta estrutura narrativa e ainda retrata a questão dos relacionamentos amorosos de forma a revelar a maneira superficial com que este assunto é tratado dentro deste gênero textual. Desta forma, personagens estereotipados como o príncipe encantado, recebem uma nova leitura.

4.1.2 O príncipe desencantado

A narrativa fílmica de *Encantada* tece uma imagem de príncipe encantado que desfaz a construção de homem perfeito. Por vezes aborda o aspecto intelectual do príncipe de forma a ironizá-lo, como na cena em que o esquilo Pipp se esforça para fazer com que Edward compreenda que Nathaniel está tentando envenenar Giselle com a maçã e o príncipe não consegue compreender. E ainda nesta cena pode-se observar uma outra crítica em relação a vaidade que Edward possui, pois este interpreta que o esquilo Pipp está dizendo que sem ele no mundo real poderia morrer.

Em outro momento do filme, observa-se o aspecto intelectual do príncipe sendo ironizado, quando Giselle está adormecida por ter mordido a maçã e Edward precisa ser orientado por Robert em como fazer Giselle reviver que é dando-lhe um beijo de amor verdadeiro. Porém, a cena em que esta crítica é fortemente marcada, é quando Giselle já não consegue cantar o dueto de amor com o príncipe Edward e sendo esta instigada quanto ao motivo por não estar cantando, revela ao príncipe que está pensando, este por sua vez fica surpreso e com uma expressão de questionamento demonstra não entender o porquê de Giselle estar pensando.

4.2 GISELLE DESENCANTADA

Considerando o filme como uma narrativa complexa, obtêm-se uma análise no nível narrativo, o qual se organiza em uma seqüência canônica abordando as fases de *manipulação, competência, performance e sansão*.

Na fase da *manipulação*, a personagem Giselle é seduzida pela velhinha (madrasta), propondo-lhe um presente de casamento. Porém, seu objetivo real era de afastar

Giselle do Príncipe Edward, para não se casarem, para que continuasse sendo a única rainha em Andalasia. Giselle é desta forma, manipulada pela velhinha sob a forma de sedução.

Na fase da competência, encontra-se a capacitação do sujeito através do saber, momento este vivenciado por Giselle que adquire um conhecimento com relação ao mundo real, que possibilita ter uma nova perspectiva com relação ao amor e também com relação a sentimentos que ainda não conhecia, como, por exemplo, ficar zangada. Giselle, portanto, “sabe” e “pode” viver no mundo real, através da aquisição desta competência.

Essas novas sensações desencadeiam o processo de transformação pelo qual a personagem Giselle passa, no decorrer da narrativa. Desta forma, ao vivenciar situações que proporcionam uma nova perspectiva do amor, Giselle então descobre a partir da convivência com Robert, que o amor não é só concretizado quando há um “príncipe idealizado”, mas sim através do processo do conhecimento da personalidade do outro. Essas transformações configuram a fase da *performance*.

Já a fase da *sansão* é a constatação da performance, em que há a afirmação das mudanças as quais Giselle sofreu. A ponto de que Giselle, ao encontrar Edward no mundo real, não consegue cantar, sendo esta a expressão de amor entre os dois no mundo da fantasia.

No nível discursivo, há a concretização das formas abstratas contidas no nível narrativo, temos então o plano das idealizações de Giselle transferidas para a realidade na qual através do beijo, seu desejo se realiza, que é encontrar seu verdadeiro amor. Apresenta-se neste momento, os recursos temáticos sendo recobertos pelos recursos figurativizados através do beijo, que este traz consigo a “doação de vida”, “o amor faz reviver”. A partir da confirmação do desejo, a narrativa passa adquirir estruturas que oscilam, saindo de uma estrutura fixa, momento este em que os papéis das personagens se invertem, ao ponto que Giselle se torna a heroína da história salvando Robert do terrível dragão, que é a madrasta Narissa.

5 ENCANTADA ATRAVÉS DOS CONTOS

Em todos os contos: *Cinderela*, *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve* tomados para análise intertextual com relação ao filme *Encantada*, as duas funções de Greimas (1966), estão presentes. O que acontece em todas as narrativas é que essas são desencadeadas, por uma ruptura de contrato, que é o casamento, e o desfecho se dá quando todas complicações

são resolvidas pelo união de um casal. Verifica-se que da mesma forma que todo texto mantém uma relação com outro ou outros textos, segundo Bakhtin (2003), o filme ao utilizar-se da mesma estrutura dos contos de fadas, estabelece uma relação intertextual com os mesmos, em que se apropria das vozes presentes nos contos de fadas, para estabelecer uma nova narrativa e desta forma verbera a afirmação que o filme *Encantada* é um conto.

A narrativa de *Encantada*, além de utilizar da mesma estrutura dos contos de fadas para a sua composição, apresenta alguns elementos pertencentes a estas para a formação de um novo conto. Verifica-se que a maior parte dos elementos que aparecem na narrativa de *Encantada*, os quais foram retirados dos contos são elementos considerados mágicos, a maçã, o sapatinho, o beijo, o espelho, a bruxa.

5.1 MAÇÃ ENVENENADA, MAÇÃ CARMELADA.

O elemento mágico utilizado no filme, a maçã, remete ao espectador a uma analogia com o conto a *Branca de Neve*. Este elemento como no conto é utilizado para dar fim a vida de Giselle, pois a rainha Narissa não queria perder seu poder de reinar sobre Andalasia, diferentemente do que ocorre no conto da *Branca de Neve*, o qual o objetivo da madrasta era matar sua enteada por inveja a sua beleza. No filme como no conto, a madrasta transforma-se em uma velhinha com objetivo de persuadir Giselle a comer maçã, mas, além disso, apresenta o elemento mágico, como caminho de volta para o mundo da fantasia, no qual Giselle não sofreria e nem se lembraria de tudo o que aconteceu com ela no mundo real, pois neste o amor se projetava de maneira impossível, Robert estava noivo de Nancy e Giselle já havia se comprometido com Edward.

Observa-se que no filme *Encantada*, a maçã, objeto mágico é caramelizado, diferente da maçã do conto *Branca de Neve*, mostrando, portanto a questão da modernidade que está presente em todo o filme.

5.2 SAPATINHO DE CRISTAL, SAPATINHO DE ACRÍLICO.

O sapatinho do conto *Cinderela* está presente no filme de maneira inovadora e inusitada, pois Giselle o tira intencionalmente para correr atrás e para ajudar Robert que estava em perigo. Ocorre que o sapatinho de Giselle é encontrado no salão por Nancy, ex-

noiva de Robert, que é surpreendida por Edward o qual decide colocar o sapatinho nela, e como no conto *Cinderela*, quando o príncipe encontra o pé perfeito e a faz sua princesa, o príncipe Edward sabendo que o seu verdadeiro amor não era Giselle, coloca o sapatinho de Giselle em Nancy e a torna por isso, sua princesa.

Verifica-se que no filme *Encantada*, o sapatinho que Nancy coloca é de acrílico e não de cristal como no conto da *Cinderela*, mostrando o toque da modernidade que perpassa todo o filme.

5.3 BEIJO DE CONTOS DE FADAS, BEIJO DE AMOR VERDADEIRO.

O elemento mágico, o beijo de amor verdadeiro, foi enfatizado no filme como algo mais precioso e poderoso do mundo, sendo capaz de acordar Giselle de um sono profundo. A relação intertextual se apresenta em dois contos tomados para a análise, *Branca de Neve* e *A Bela Adormecida* nesses contos a personagem volta à vida através do beijo do príncipe. Esse ponto da narrativa estabelece uma crítica aos contos de fadas, nestes não se verifica uma relação amorosa entre os casais, pois tanto em *A Bela Adormecida* quanto em *Branca de Neve*, o príncipe não conhecia a princesa, o que se observa é que a história já estava pré-estabelecida, não levando em conta o aspecto pessoal atentando-se apenas para sua condição social de ser príncipe. Já em *Encantada* tem-se uma inversão desses valores, sendo importante o sentimento e não a posição de ser príncipe, tanto que quando Edward beija Giselle, esta não acorda, pois não havia amor, mas quando Robert a beija, Giselle retorna á vida quebrando assim o paradigma da narrativa dos outros contos, priorizando, portanto o verdadeiro amor. O beijo tanto no filme quanto nos contos, é o elemento chave que constitui o final feliz da história, sendo apresentado como a porta para o coração, e para a felicidade.

5.4 O ESPELHO MÁGICO, A ÁGUA.

O espelho e a bruxa, usados também no filme, fazem referência intertextual, dialogando com o conto *Branca de Neve*. No conto, a bruxa possui poderes mágicos dos quais se utiliza para planejar a morte da princesa, tendo como ajudante o *espelho*, objeto este que conversa com a madrasta e a ajuda na elaboração de seu plano maligno. O *espelho* por falar a verdade, à madrasta, causa inveja, fazendo com que esta deseje eliminar Branca de Neve, para

não perder seu posto, de ser considerada a mais bela dentre as rainhas. Já no filme, verifica-se que a bruxa também possui poderes mágicos e faz uso desses para eliminar Giselle, pois não queria perder seu poder, trono, de governar Andalasia. Não há no filme o *espelho*, mas sim a *água*, lugar em que sempre aparece para conversar com seu ajudante Nathaniel, o qual obedece às ordens de Narissa, pois acredita que irá receber uma recompensa, a de ficarem juntos. Nathaniel de *Encantada* e o *espelho* de *Branca de Neve* possuem um aspecto em comum, pois agem da mesma maneira quando se dão conta de que as rainhas estão obcecadas pelos seus respectivos objetivos e que estão sendo movidas pela maldade, desta forma os dois deixam de auxiliá-las. Sendo assim, observa-se que mesmo tendo objetivos de eliminação diferentes, o conto e o filme mantêm relação entre si.

CONCLUSÃO

Com os estudos realizados, conclui-se que o filme *Encantada* apesar de apresentar aspectos que têm por objetivo fazer crítica às questões apresentadas nos contos de fada, ao utilizar-se dessas estruturas narrativas, acaba por afirmar a fundamentação da estruturação dos contos. Desta forma, quando tece o final “*Viveram felizes para sempre*”, verbera as afirmações teóricas de que um conto inicia-se com uma ruptura de contrato e em seguida passa por uma série de desventuras para acabar em uma restituição da ordem inicial, confirmando a hipótese do trabalho.

Já pela perspectiva da intertextualidade, fica clara a relação existente entre o filme e os contos e o diálogo que eles estabelecem, sendo possível afirmar que *Encantada* é um novo conto, pois se utiliza de recursos dos contos de fada para formar o seu próprio conto de maneira inovadora utilizando-se de recursos cinematográficos para encantar o espectador e ao mesmo tempo expor as relações existentes na história. Analisa-se, portanto, que os aspectos dialógicos e polifônicos estão presentes em toda a narrativa fílmica, a qual dialoga com os contos *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e Cinderela* de maneira direta de forma a polemizar alguns aspectos colocando em questão pontos estereotipados das narrativas dos contos de fadas. No entanto, ao finalizar a narrativa com um final feliz, desconstrói esta polêmica, pois, afirma desta maneira que como no mundo da fantasia em que as coisas acontecem como deveriam acontecer, é possível também no mundo real onde tudo muitas vezes não acontece de maneira perfeita e idealizada, mas no filme prova-se que o final no mundo real pode ser perfeito.

A análise fílmica com base na teoria semiótica, tornou possível a compreensão a respeito do sentido que é atribuído à narrativa através da inovação do contar. Assim, por meio do percurso gerativo de sentido, percebeu-se as oposições que são apresentadas entre os dois mundos: “*real e fantástico*”, e como o texto “faz para dizer o que diz”, ao atribuir à narrativa um caráter único, o qual proporcionou suporte para reflexões e análises para se chegar ao objetivo proposto: o de verificar a relação que se estabelece entre os contos de fadas e o filme *Encantada*.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1988(a).
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Outros Conceitos – Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e Conto Maravilhoso*. 2ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanista, 2004.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 11ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- _____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do Conto*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- GREIMAS, Algévidas Julien. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993. Ensaios 45.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*, 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.