

**OS CONTOS DE FADA NA
FICÇÃO SERIADA "ONCE
UPON A TIME": o uso da
transficcionalidade em
perspectiva mnemônica**

FAIRY TALES IN TV SERIE "ONCE
UPON A TIME": the use of
transficcionalidade in mnemonic
perspective

LOS CUENTOS DE HADAS EN LA
FICCION DE SERIE "ONCE UPON
A TIME": el uso de la
transficcionalidad en una
perspectiva mnemónica

Simone Mattos Guimarães Orlando¹

Caique Pereira Ribeiro da Silva^{2, 3}

RESUMO

A inovação nos modos de expor narrativas é um tema candente na contemporaneidade. Chama-nos a atenção, nesse processo, um fenômeno que tem se tornado recorrente no universo cinematográfico: a transficcionalidade. Entendendo esse fenômeno como uma estratégia que inova o processo narrativo, ampliando ou mesclando universos de histórias já conhecidas dos públicos (a partir do acionamento de uma certa memória social), sua utilização tem sido muito recorrente no universo de produção fílmica. Um exemplo desse caso ocorre nas construções relatuais de franquias seriadas. Em particular, interessa-nos observar o

¹ Graduada em Comunicação Social/Jornalismo e mestre em Letras pela Universidade Federal Fluminense e doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professora adjunta do departamento de Letras e Comunicação do ICHS da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Foi coordenadora do curso de jornalismo da UFRRJ (biênios 2010/2011 e 2012/2013). E-mail: siprema73@gmail.com.

² Graduando em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), bolsista de iniciação científica da Faperj. E-mail: caique.potter@gmail.com.

³ Endereço de contato dos autores (por correio): Endereço de contato da autora (por correio): Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Curso de Jornalismo. Rodovia BR 465, Km 07 - Zona Rural, Seropédica - RJ, 23890-000.

seriado americano *Once Upon a Time*, exibido pelo canal Sony no Brasil e disponibilizado como conteúdo *on demand* pelo provedor global de filmes e séries de televisão via *streaming Netflix*. Observando os desdobramentos propostos nas histórias contadas na primeira temporada (na análise de quatro personagens), pretendemos denotar o uso desse recurso (advindo dos estudos da estética literária) para a construção de uma base mnemônica para os interlocutores-receptores, já que o que se aciona previamente para entendimento dos cruzamentos de diferentes universos é o reconhecimento de contos de fada tradicionais, amplamente reconhecidos pelo grande público consumidor.

PALAVRAS-CHAVE: Transficcionalidade; Memória; Recurso mnemônico; *Once Upon a Time*.

ABSTRACT

Innovation on the different ways of presenting storytelling is an important topic nowadays. A recurring phenomenon has been drawing attention in the film universe: transfictionality. When we understand this phenomenon as a strategy that innovates the narrative process, broadening or merging universes of stories well-known to the public (thanks to the triggering of a certain social memory), we find that its use has been recurrent in the filmic universe. Franchise series are a special case in point. Notedly, we are interested to see the american TV series *Once Upon a Time*, aired by Sony channel in Brazil and made available as an on demand content via streaming by the global provider of movies and TV series, Netflix, as the ultimate example. Through the analysis of the events presented on the stories of the first season (analyzing four characters), we intend to explore the use of this device (coming from literary aesthetics studies) to build a mnemonic basis for receptors-interlocutors, since what is activated beforehand in order to understand the crossover of different universes is the recognition of traditional fairy tales, broadly recognized by a wide consumer audience.

KEYWORD: Transfictionality; TV storytelling; Memory; *Once Upon A Time*.



ISSN nº 2447-4266

Vol. 2, nº 3, Maio-Agosto. 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p138>

RESUMEN

La innovación en los modos de exponer narrativas es un tema candente en la contemporaneidad. Nos llama la atención, en este proceso, un fenómeno que se ha vuelto recurrente en el universo cinematográfico: la transficcionalidad. Entendiendo este fenómeno como una estrategia que innova el proceso narrativo, ampliando o mezclando universos de historias ya conocidas de los públicos (a partir del accionamiento de una cierta memoria social), su utilización ha sido muy recurrente en el universo de producción fílmica. En particular, estamos interesados en la observación de la serie americana *Once Upon a Time*, exhibido por el canal Sony en Brasil y disponible como contenido on demand por el proveedor global de películas y series de televisión vía streaming Netflix. Viendo los desdoblamientos propuestos en las historias contadas en la primera temporada (el análisis de cuatro caracteres), pretendemos denotar el uso de este recurso (advenido de los estudios de la estética literaria) para la construcción de una base mnemónica para los interlocutores-receptores, ya que lo que se acciona previamente para entendimiento de los cruzamientos de diferentes universos es el reconocimiento de cuentos de hada tradicionales, ampliamente reconocidos por el gran público consumidor.

PALABRAS-CHAVE: Transficcionalidad; TV; Historia; Memoria, *Once Upon A Time*.

Recebido em: 30.06.2016. Aceito em: 15.07.2016. Publicado em: 31.08.2016.

Os contos de fadas e a construção da memória social

Celeiro de inspiração para muitas produções do ramo de entretenimento no século XX, os contos de fada estão presentes na vida contemporânea desde a mais tenra infância. Dos livros paradidáticos na escola, passando pelo *habitus* da contação de histórias antes de crianças dormirem, até culminarmos na hiperestimulação através da cena midiática de desenhos/ cartoons, séries e filmes, essas narrativas pueris, por muitas vezes, se confundem com a própria trajetória humana no que tange à construção de públicos leitores e espectadores, sobretudo no ocidente.

Suas origens ainda denotam certo mistério, principalmente por seu caráter coletivo de popularidade e oralidade. Há registros, por exemplo, de que foi durante o século XVII que o francês Charles Perrault reformulou as lendas e contos que acumulou junto ao povo, preocupando-se em representar o popular de modo irônico e moralizante (PAIVA, 1990:23). Apesar disso, as tramas de Perrault⁴ não tinham as crianças como único público-alvo tal qual costuma-se concluir. Também retratavam os conflitos e desejos do campesinato na autocracia repressiva de Luís XIV.

Os autores consagrados por trás dessas histórias também exerceram o papel de compiladores de tais narrativas, até então nunca antes registradas por escrito. Nesse interim, destacam-se igualmente as publicações dos irmãos Jacob & Wilhelm Grimm, de origem alemã, propulsores da antologia dos contos no século XIX. Paiva (op.cit.) explicita que o trabalho dos irmãos se dava "recolhendo da memória popular as antigas narrativas com o auxílio de duas mulheres, uma camponesa e outra francesa, que se encarregavam de recheiar os seus livros de histórias" (PAIVA, 1990:24).

De fato, essa cultura oral proporcionou a perenidade e ampliação dos contos de fadas por séculos (VOLOBUEF, 1993). Ainda assim, as coletâneas eram feitas sob

⁴ Sob a fama do subtítulo "Contos da Mamãe Gansa" (1697), contos como "Chapeuzinho Vermelho", "Cinderela", "A Bela Adormecida", "O Gato de Botas" e "O Pequeno Polegar" se popularizaram pelas mãos de Perrault.

objetivos bem diferentes dependendo do contexto. Na França de Perrault, por exemplo, para entreter a corte e a nobreza. Já na Alemanha, dos Irmãos Grimm, foi a época em que Napoleão pressionava com suas tropas militares, com um tom apelativo bem mais nacionalista e oposto ao poder imperial, com foco na conservação e procura das tradições populares. Esse legado cultural, de certa forma, representava o espírito da pátria alemã.

Apesar disso, os Grimm puderam oferecer um estilo suavizado às suas histórias⁵ (estratégia clássica dos folcloristas alemães da era do Romantismo). Outra figura do auge dessa época foi o dinamarquês Hans Christian Andersen, cujos contos⁶ também se influenciaram pelos padrões românticos, evidenciando padrões de condutas elitistas da moral cristã de sua era.

Nesse processo, graças à aderência no imaginário popular, os contos constituíram uma área de destaque na narrativa ocidental (ÁLVARES, 2012). Tornaram-se histórias de enorme consumo e circulação, sobretudo nos dias de hoje, adquiridas, desde suas origens, por meio de atravessamentos e interações complexas entre a mídia e a literatura.

Tais narrativas mantêm um pé dentro e fora da esfera dos contos de um modo geral, já que possuem um caráter próprio no campo literário, fundado pelos Grimm e Perrault, e extensamente disponibilizados e midiaticizados para os grandes públicos.

Associadamente, a figura brasileira que acumulou a função barda de valorização e reconhecimento da riqueza dos contos tradicionais do país foi o folclorista Câmara Cascudo, embora bem mais contemporâneo do que os europeus anteriormente citados (década de 30). Com foco inicial no folclore nordestino, ele

⁵ "Branca de Neve", "Rapunzel", "João e Maria", "A Gata Borralheira" e "Os músicos de Bremen" são algumas das histórias mais conhecidas.

⁶ "A Pequena Sereia", "O Patinho Feito", A Princesa e a Ervilha, "O Soldadinho de Chumbo", A Pequena Vendedora de Fósforos, "A Roupa Nova do Rei" e "A Rainha da Neve" figuram os destaques na obra de Hans Christian Andersen.

encontrou contadores de histórias por todo o Brasil, inclusive versões coletadas por aqui como variações dos textos espanhóis, franceses e portugueses, até dos próprios irmãos Grimm e Perrault (PAIVA, 1990).

De fato, seja com Perrault, os irmãos Grimm, Andersen ou Cascudo, os enredos fantasiosos se repetem com detalhes diferentes, dependendo de quem os reconta. Ainda assim, o leitor é capaz de identificar que, por exemplo, "A Bela Adormecida" de Perrault tem semelhanças com trama de "A Princesa do Sono-Sem-Fim" de Cascudo.

Essa mobilidade contextual das histórias encontra ancoragem no inconsciente coletivo⁷ e pode ser uma resposta à dúvida sobre como tal gênero literário (o conto de fada) se tornou consagrado e reconhecido socialmente. São microuniversos que, semelhante às células de um organismo biológico, se alteram e rearranjam em épocas, lugares e suportes diferentes. Mesmo assim, mantêm referenciais de conteúdo que permitem o reconhecimento da narrativa independentemente do contexto em que se encontram. Talvez essa seja, realmente, a potência textual que marca o poder expressivo e duradouro dos contos de fadas.

Dado tal conhecimento prévio dos contos de fada, podemos dizer que sua permanência no imaginário dos públicos se deu, com uma intensidade maior, a partir do surgimento da cultura de massa no século XX. Foi, então, que essas histórias passaram a se reproduzir e se perpetuar, de geração para geração, em diversos suportes (livros, games, peças teatrais, filmes, desenhos, HQs, etc.), considerando-se, assim, um mecanismo de consagração de certa memória social⁸.

⁷ Segundo Jung (2000), o inconsciente coletivo é uma área da psique que pode se diferenciar de um inconsciente pessoal por não agregar sua existência à vivência particular, logo, não se tratando de uma aprendizagem pessoal. Os conteúdos do inconsciente coletivo, formado principalmente de arquétipos, sequer estiveram na consciência e, portanto, não foram obtidos de maneira individual, mas atribuem sua existência somente à hereditariedade.

⁸ De acordo com Dicionário de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (1987), a memória social, em uma visão mais genérica, representa o caráter social da formação da memória humana. Nesse viés sociológico, indica-se sua total instauração social, enquanto veículo, e recurso de construção identitária através de lembranças socializadas. Paralelamente, Gondar (2005) defende que o conceito de memória social, feito no presente, é um modo de refletir sobre o passado em função do futuro desejado, sempre atrelado na questão da escolha do que

Segundo Santos (2012), essa transferência empírico-mnemônica é imputada, através da história da humanidade, à forma do contador de histórias. Ele foi um componente essencial para que as narrativas populares se tornassem uma herança cultural bastante afortunada, que eclode da oralidade e de fontes usualmente anônimas, tornando-se enraizadas na competência coletiva. Ao conquistar um lugar de prestígio no meio literário por seus famosos compiladores, os contos de fada alçaram o patamar da literatura clássica.

A reiteração comum na estrutura desses contos, aliada à frugalidade de suas intrigas, também fomentou o caráter memorial desse gênero. "De tanto serem exigidos, os contos se narram por si mesmos e, mesmo sem serem lidos, eles se perpetuam na memória de adultos e crianças" (SANTOS, 2012:8).

Desse modo, é evidente que os contos possuem "uma função socializante, pois transmitem uma herança cultural através dos tempos, reconectando (...) uma realidade cultural longínqua mas que também perdura até hoje" (PAIVA, 1990:98). Entretanto, vale pontuar que a transmissão oral dessas histórias famosas, um bem e um fruto coletivo, também reduziram seus autores e épocas de origem a mistérios perdidos no tempo-espaço (VOLOBUEF, 1993).

Nesse aspecto, Santos (2002) ainda reforça que

"(...) desde tempos imemoriais, os contos são marcados por códigos e valores que caracterizam o grupo. Herdeiro direto da cultura popular, sua memória narrativa se manifesta no inconsciente coletivo. Decorre daí seu aspecto depositário do artesanato primordial, da palavra que germina, se reproduz e se materializa, atravessando as fronteiras do tempo e do espaço,

conservar e do que questionar. Para ele, há um consenso contemporâneo de que "a memória é uma construção" (GONDAR, 2005:18), pois, com ela, tenta-se reconstruir o passado com base em perspectivas do presente. Por outro lado, Fentress & Wickham (1992) lembram que Maurice Halbwachs foi o primeiro teórico que cunhou a dita "memória coletiva", argumentando que todo tipo de memória possui uma estrutura baseada em grupos identitários, tornando-as, assim, essencialmente memórias de grupo. Segundo ele, a individualidade memorial se limita a existir tão apenas se for um provável produto único de uma intersecção particular entre os grupos sociais. Em si, a memória é infinita, porém toda a inconsciência é mediada, até porque "a memória social é, de fato, seletiva com frequência, distorcida e imprecisa" (FENTRESS & WICKHAM, 1992:11). Apesar disso, boa parte da história se baseia diretamente na memória, principalmente a história oral (como os contos de fada), e ainda se estabeleceram enquanto campos de estudos.

formando um mosaico de personagens imortalizados nas páginas dos livros infantis” (SANTOS, 2002.9).

Por esse ângulo, que fomentou o valor mnemônico-social dos contos de fada, Bettelheim (2002) chega a argumentar que várias de suas características são dignas de serem exploradas, como, por exemplo, o fato de nossa herança cultural achar expressão em seus enredos. Isto posto, uma das formas de manutenção de tal legado em torno dos contos, e da memória social como um todo, seria seu uso nas diferentes mídias, conforme Álvares (2012) corroborou, inclusive nas séries de TV contemporâneas.

O gênero ficção seriada: componentes narrativos

A ficção seriada, enquanto gênero narrativo, caracteriza-se por sua identidade fragmentada e descontínua, ou seja, são sequências de unidades de sentido baseadas em alternâncias desiguais: cada novo episódio traz de volta um conjunto de elementos naturais e parte do repertório do receptor, também apresentando certas variantes e até mesmo elementos inéditos (VILCHES, 2003)⁹.

Na maioria das vezes, o enredo seriado é formado por episódios ou capítulos, cada qual exibido em horário ou dia diferentes (tradicionalmente em TV aberta ou fechada), frequentemente divididos em blocos separados por intervalos comerciais. Segundo Machado (1999), é comum uma rápida contextualização dos acontecimentos anteriores logo no começo desses blocos, a fim de refrescar a memória e/ou informar o receptor que perdeu o capítulo anterior.

⁹ Nesse sentido, o próprio formato “ficção seriada” traz em si um sentido de resgate de memória coletiva, na medida em que os episódios são trameados em sequência.

A existência dos “ganchos” ao final desses episódios, por outro lado, tem herança na natureza folhetinesca¹⁰ dessas histórias e se tornou uma de suas principais técnicas narrativas. Esse mecanismo é uma estratégia de manter o interesse na história seguinte (outro episódio/ capítulo) através da “deixa” de uma complicação na trama, com o claro objetivo de criar expectativa (COCA & SANTOS, 2013). Trata-se de uma interrupção no sentido narrativo com a capacidade de segurar a tensão, que deverá ser recuperada na continuação do enredo.

Nessa lógica fraccionada, há uma necessidade de organizar todas essas subdivisões narrativas por meio da repetição (o que gera uma lembrança a ser ativada no receptor e uma compreensibilidade do processo relatural). Retomar as mensagens, as histórias, os personagens, recapitular trechos deixados em aberto, entre outros pontos, é outra técnica fundamental da ficção seriada enquanto gênero fílmico.

Foi na TV aberta e na produção dos enlatados americanos para a programação de outros países, a partir dos anos 70, que o gênero teve seu início. Machado reforça essa ideia ao dizer que “foi a televisão, sem dúvida, que deu expressão industrial e forma significativa à serialização” (MACHADO, 1999:4). De acordo com Feuer (1992), esse segundo padrão ganhou espaço no horário nobre da TV estadunidense a partir da década de 80, aplicado nas mais diversas e bem-sucedidas séries televisivas até os dias de hoje.

À vista disso, vale ressaltar que o feito industrial da TV viu nesse gênero o produto ideal para comercialização, pela própria necessidade de alimentar sua grade ininterrupta com material audiovisual. Uma repetência *ad infinitum* dos mesmos formatos e as demandas variadas dos espectadores são capazes de elucidar as

¹⁰ A natureza folhetinesca se dá pelo fato de os folhetins (formato narrativo carimbado na Literatura e presente nos jornais do século passado) terem uma perspectiva relatural episódica, sequencial, construindo pequenas histórias em diversos capítulos.

motivações que levaram esse suporte a adotar narrativas seriadas como modelo-chave na estruturação de seus produtos.

Para auxiliar a compreensão dessas práticas, Machado (*op.cit*) explica que há três categorias de ficção seriada na televisão. A primeira delas é a única narrativa (ou inúmeras narrativas paralelas e entrelaçadas), que prossegue de forma mais ou menos linear no decorrer de seus episódios. É o caso das telenovelas, teledramas e certos tipos de séries e minisséries. Ex.: *Avenida Brasil* (2012, telenovela da Rede Globo), *Game of Thrones* (2011, série da HBO) e *The Crash* (2013, minissérie da BBC).

O segundo tipo é caracterizado por cada emissão ocorrer de modo independente e completo, com início, meio e fim. A repetição no próximo capítulo fica por conta somente da presença do mesmo núcleo de personagens centrais e uma mesma conjuntura narrativa. Essa estratégia procedural – conceito bastante difundido entre os fãs de dramas investigativos e seus “casos da semana” – é o pano de fundo básico dos chamados “seriados”. Ex.: *CSI: Las Vegas* (2000, CBS), *Grey's Anatomy* (2005, ABC) e *Malu Mulher* (1979, Rede Globo).

Por fim, existe uma terceira classe de narrativa ficcional seriada, em que o único ponto preservado nos diversos capítulos é o espírito geral das histórias, sua essência, ou mesmo só sua temática. Em cada episódio a trama é totalmente diferente das anteriores, tais quais os atores, os personagens, os cenários e, algumas vezes, até os diretores e roteiristas. Na maioria dessas ocasiões, cada unidade possui uma narrativa independente, cuja única coisa em comum umas com as outras é o título genérico da série. Ex.: *Além da Imaginação* (1959, CBS), *Black Mirror* (2011, BBC) e *Comédia da Vida Privada* (1995, Rede Globo)

Assim, é possível entender melhor que as ficções seriadas concebem um método dramático assentado na dinâmica da relação entre os pontos variáveis e

invariáveis de sua narrativa, sobretudo no que tange ao universo diegético¹¹ em questão, composição da trama/ enredo e personagens.

Once Upon a Time: produção seriada transficcional como “rede mnemônica”¹²

A transficcionalidade, como recurso narrativo, é pautada pela ampliação de uma história, a partir de universos diegéticos já existentes (personagens, enredos ou tramas já conhecidas do público), corroborando na criação de outras histórias que tangenciem o mesmo universo (ou não), capaz de apontar geralmente para outras tramas, não necessariamente em mídias ou plataformas diferentes. Sendo um mecanismo narrativo regido pela expansão de uma trama, esse processo reforça, assim, a construção de outras narrativas.

Geralmente, para o exercício de tal estratégia, tem-se uma referência primeira de uma história compartilhada dos públicos ou seus personagens cativos para que se possa ousar e criar novas perspectivas para um certo texto original, mas não obrigatoriamente em plataformas ou mídias distintas.

A pesquisadora suíça Marie-Laure Ryan (2013) denota que o termo transficcionalidade refere-se ao deslocamento de entidades da ficção de textos em histórias diferentes, cujo escrito pode fazer parte da mesma mídia, no geral tendo natureza escrita e ficcional. Na mesma via de reflexão, Richard Saint-Gélais (2011, *apud* ÁLVARES, 2012) usou da terminologia, a fim de tratar do fenômeno pelo qual duas ou mais tramas, de autores diferentes ou não, fazem alusão juntamente a uma mesma ficção.

Haveria uma ligação velada por entre os textos, no propósito de produzir um *continuum* diegético pelo qual as ficções se conectam uma as outras. As sagas,

¹¹ O termo diegese designa, segundo Hamburger (2005), o campo ficcional habitado pelos personagens. Quando tratamos de “universos diegéticos”, podemos falar do narrador, do tempo e do espaço.

¹² O termo “rede mnemônica” é usado aqui tal qual apresenta-se em Levy, na obra “Tecnologias da Inteligência” (2004). Nesse sentido, entende-se “rede mnemônica” como um conjunto de memórias que se ativam longitudinalmente.

adaptações, versões alternativas e continuações configuram-se por exemplos de transficção utilizados com regularidade pelas culturas literária, popular e midiática.

Gélais (*op.cit.*) explica que a prática transficcional viabiliza ambientes de interseção e interação entre ficções literárias e midiáticas. Ela não infere tanto em uma conversão paródica da obra em vigência, mas sim na irrupção em uma zona indefinida do cosmos ficcional (algo ainda não dito ou revelado).

Christy Dena (2009) definiu o conceito como “ficções transmídia”, entendendo que a compreensão da transficcionalidade se dá pelo conteúdo a ser remanejado ou readequado em todas as dimensões. Dessa forma, uma história pode se iniciar em um meio e acabar noutro, porém sem a possibilidade da autossuficiência de cada texto, conforme é enaltecido por Jenkins (2008). Dena explica que, na transficção, a trama é dependente de todos os fragmentos em cada dispositivo, site ou meio com finalidade de ser lida, compreendida e vivida.

Ana-Maria Deliu (2015:51), a seu turno, vê a transficção “como uma intrusão de mundo ficcional dentro de outro mundo ficcional”, denotando a existência de múltiplos mundos da ficção. Isso remete ao que os estudos da francesa Anne Besson (2004 *apud* NÚÑEZ, 2013) chamaram de “porosidade” (brechas no processo narrativo), conceito experimentado pelas sagas no rumo de outras linguagens e formatos, aproveitando suas dimensões ostensivas.

Gélais (*op.cit.*) considera, nesse contexto, que o insumo textual, em sua diversidade e continuidade, aliado às junções com uma unidade macrotextual, criariam tal *continuum* de obras não apenas literárias, porém que se esparramam até outras elocuições artísticas. De acordo com Eloy Martos Núñez (*op.cit.*, 61), “*são utopias individuais que, no entanto, vão encontrando eco em outras sensibilidades afins*”.

A valorização dessas estruturas hipertextuais ou multilíneas da narrativa corresponde, para Pereira (2006), a objetivos díspares: atrair audiências variadas,

identificadas com temas, personagens ou pontos diferentes que a transfiguração demonstre conhecer, por meio da heterogeneidade dos receptores, perfis identitários e tendências comportamentais. A par desse conhecimento, procura-se diversificar as ambientações narrativas e os cerne temáticos.

A produção telenarrativa de ficção *Once Upon A Time* (OUAT) se caracteriza como fenômeno midiático pertencente ao escopo da transficcionalidade.

Atualmente, com cinco temporadas (2016) e a sexta prevista para estreiar em setembro (2016), o seriado é um dos maiores sucessos de audiência de sua emissora, a ABC, e agregou conjuntos de fãs por todo o globo¹³.

Uma das primeiras observações sobre a série é a de que, em âmbito geral, organiza-se como uma forma inusitada de composição ficcional. Captura boa parte das histórias de contos de fadas que infestam nosso imaginário infantil e memória social (Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, Pinóquio, João e Maria, etc.), várias oriundas dos trabalhos de Charles Perrault, Hans Christian Andersen e dos irmãos Grimm, e as reorienta em um inédito universo narrativo diegético. Examinar esse produto (a série *Once Upon A Time*), em um método de visibilização dos subterfúgios transficcionais, no esquematismo narrativo, configura um dos pontos medulares do estudo em voga.

Desse modo, alguns questionamentos se validam: como as tramas contidas nesse conjunto de histórias no seriado resgatam os Contos de Fada? De que forma o mote narrativo em curso interliga uma história a outra, produzindo um *continuum* pelo recurso da transficcionalidade? Como, por isso, seriam ativadas as redes mnemônicas para os públicos?

O ambiente inicial dessa história se dá na fictícia cidade de Storybrooke (localizada imaginariamente nos EUA), cujos principais habitantes, seriam, na realidade, personagens de contos de fada, oriundos de um único "mundo" ("Floresta

¹³ No canal americano, estreou em 23 de outubro de 2011, contudo iniciou sua exibição no Brasil somente em 2 de abril de 2012, pelo canal de TV fechada Sony e 3 de fevereiro de 2014 na TV aberta pela Rede Record.

Encantada”). Nessa perspectiva, o processo transficcional se denota pelo simples fato desses personagens co-existirem num mundo pré-determinado, já que, nas histórias-base tradicionais, cada qual pertence a um “lugar” diferenciado¹⁴.

Na abertura da primeira temporada, apresenta-se a ideia de que, por uma maldição lançada pela Rainha Má (principal antagonista da história de Branca de Neve), tais personagens são aprisionados num “mundo real” (Storybrooke), sem saberem de sua identidade original. As figuras que ali vivem desempenham papéis triviais da vida moderna: professores, donos de lanchonete, funcionários de bibliotecas, freiras, garis, enfermeiros, médicos, advogados, psicólogos, etc. O tempo em que se passa a história não é muito claro, apesar de sabermos que se trata de um ambiente contemporâneo, pela conformação das casas, comércio, uso de celulares e outros artefatos.

Com a sequencialidade da trama, cada episódio apresenta esses indivíduos como oriundos dos contos de fada conhecidos do público, ativando estereótipos e idealizações prévias de cada um deles, que acabam sendo ampliados. Além de revelar tais características (por exemplo, o psicólogo da cidade é o Grilo Falante; a prefeita é a Rainha Má da Branca de Neve, o médico do hospital local é o dr. Frankenstein), num mesmo episódio, personagens como a Chapeuzinho Vermelho e o Gênio da Lâmpada podem se encontrar e viver alguma situação inusitada. São criados novos relatos que conservam paridade com a linha psicológica essencial dos personagens¹⁵ dos contos de fadas tradicionais. Entretanto, com tramas e enredos

¹⁴ Na saga Shrek, há o uso do recurso transnarrativo e, igualmente, reúnem-se num mesmo reino diversos personagens dos Contos Tradicionais. É o que também ocorre em filmes como *Descendentes* (2015) e *Caminhos da Floresta* (2014), no qual personagens canônicos dos Contos se encontram por acaso uns com os outros, graças à figura central da Bruxa (Meryl Streep), que funciona como uma interligação das tramas. Outro exemplo é o livro *Escola de Vilões* (2015), pelo qual antagonistas clássicos como o Lobo Mau e a Madrasta da Cinderela são professores no “Reformatório de Contos de Fadas”.

¹⁵ Segundo Bussab (2000), compreende-se que os traços psicológicos humanos são instrumento e produto da seleção natural, com encadeamentos metodológicos e conceituais. Logo, é preciso uma investigação em que se considere mais do que as variáveis da história específica de desenvolvimento

identificados em ambiências inéditas, expande o universo narrativo em direção a um leque de inúmeras outras histórias.

Durante a primeira temporada, exibida entre a estreia e a *season finale* em 13 de maio de 2012, o enredo basicamente se ocupa de um arco único dividido em um par de vias. O primeiro é supostamente o tempo presente de 2011 (como dissemos não há marcas evidentes disso) em Storybrooke (EUA), após a chegada de Emma Swan (*Jennifer Morrison*). Do outro lado, *flashbacks* não-lineares da Floresta Encantada, no “Mundo dos Contos de Fada”, fomentam entendimentos sobre as novas identidades dos personagens após a maldição da Rainha Má (*Lana Parrilla*). Há esse jogo constante de apresentar uma situação com determinados personagens nos dias atuais na cidade e, em paralelo, mostrar seu respectivo passado na Floresta, enquanto ainda detinham suas memórias identitárias. Logo, enquanto a linha do tempo dos ocorridos em Storybrooke é linear e tradicional, os *flashbacks* propõem esse tipo de raciocínio cronológico, investindo em uma experiência mais contida pelas tramas específicas de cada episódio.

Quatro personagens centrais da série em tramas ampliadas

Destacamos como *corpus* ilustrativo das reflexões apontadas, uma breve descrição de quatro personagens de OUAT (centrais ao longo de todas as temporadas): Rumplestiltskin - Madastra Má (antagonistas) e Branca de Neve-Príncipe Encantado (protagonistas).

Partimos do pressuposto de que, com o processo de ampliação da natureza desses personagens (e suas anterioridades e posterioridades) nos episódios da série, tais actantes deixam de ser, de um modo mais efetivo, “personagens planos” (rasos),

do indivíduo. Modifica-se o entendimento do que seja o espaço ideal de desenvolvimento, a partir do momento em que deve ser pensado à luz da natureza humana.

para serem “personagens redondos”¹⁶ (complexos) no imaginário de seus espectadores. Por serem igualmente centrais na história original, o alargamento de suas características potencializa uma visão mais plural de cada qual.

No Mundo dos Contos de Fada, a história desse primeiro arco começa num passado distante, em que um homem chamado Rumpelstiltskin (na trama de OUAT será também o comerciante sr. Gold) é visto, pela vila onde mora com seu filho, como um covarde que fugiu da guerra. Para mudar essa situação, ele rouba um poder antigo, tornando-se um feiticeiro conhecido como Senhor das Trevas. Sempre com propósitos próprios, ele faz acordos com as pessoas, tal qual seu conto de origem escrito pelos Grimm.

Entretanto, na série, o filho do feiticeiro é avesso à nova identidade do pai e foge para o “Mundo Sem Magia”. Destinado a reencontrá-lo, Rumpelstiltskin precisa de alguém para alçar uma maldição que o leve para essa realidade, pois tal feitiço necessita do sacrifício da única coisa que não tem mais ao seu alcance: aquilo que ele mais ama.¹⁷

¹⁶ A oposição “plano” versus “redondo” encontra respaldo teórico na obra “Como analisar narrativas”, de Cândida Vilares Gancho. O primeiro grupo denotaria um número pequeno de atributos que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos. São mais conhecidos como personagens “tipo”, aquele reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam ela econômicas ou de qualquer outra ordem: o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc. O segundo grupo apresentaria maior complexidade, isto é, traria uma variedade maior de características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais.

¹⁷ As figuras mostradas são *prints* de trechos dos episódios 19 (*The Return* ou “O Retorno” em tradução livre) e 18 (*The Stable Boy* ou “O Cavaleiro” em tradução livre) da primeira temporada de *Once Upon A Time*, respectivamente.



Figura 1: Da esquerda para direita, na primeira imagem, Baelfire e seu pai, o Senhor das Trevas. Ele reprova as ações do Feiticeiro. Na segunda cena, Baelfire é sugado por um portal para o "Mundo Sem Magia" e seu pai o abandona, descumprindo o acordo que tinham feito.



Figura 2: Na primeira imagem, o personagem Rumpelstiltskin ("Floresta Encantada"). Na segunda, Mr. Gold (Storybrooke).

Muitos anos depois, uma jovem chamada Regina (que na trama será a Madastra Má e a prefeita perversa de Storybrooke) salva Branca de Neve, ainda criança, de um acidente enquanto andava a cavalo. Em retribuição, o rei Leopold, pai de Branca de Neve, pede sua mão em casamento. Regina, porém, já amava outro homem, Daniel, o cuidador dos estábulos. Eles planejam fugir, e Regina acaba

contando para Branca de seus planos, que promete guardar segredo. Entretanto, Branca confessa a ideia de sua quase-madrasta para a mãe de Regina, Cora, que usa de magia para assassinar Daniel na frente da filha. Cora havia orquestrado todo o acidente de Branca para que Regina fosse pedida em casamento pelo rei. No dia da cerimônia, quando descobre que Branca de Neve contou o segredo para sua mãe, Regina jura vingança – seu ódio contra Branca remetendo ao desprezo da personagem original dos contos imediatamente.

Vale destacar inicialmente que esses elementos não compõem a história original. No conto popular amplamente conhecido do imaginário dos públicos, e primeiramente conhecido na mídia em produção cinematográfica na forma de desenho (produzido por Walt Disney, 1937¹⁸), a história da madastra da Branca de Neve se inicia no papel em questão, sem anterioridades quanto à sua trajetória pessoal, ou seja, na composição da trama, o pai de Branca de Neve morre logo no início. Na trama clássica, a “Madastra Má” (ou “Rainha Má”) não tem nome e sua característica principal é a vaidade, a sede de poder, beirando até a um certo narcisismo (exacerbado nas conversas que mantém com um “espelho mágico”). Essa característica todos conhecem. Isso porque a vilania dos contos de fada procura dicotomizar, com regularidade, o bem e o mal, o que tira a possibilidade de humanização e flexibilização de caracterizações impregnadas nos personagens, de maneira geral.

¹⁸ Branca de Neve e os Sete Anões (*Snow White and the Seven Dwarfs*) é um filme estadunidense do gênero de romance e aventura lançado em 1937, baseado no conto de fadas “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm. Sua lista de pioneirismos é extensa, refletindo sua importância no cenário mundial cinematográfico: foi o primeiro longa-metragem de animação 1) dos estúdios Disney 2) produzido nos Estados Unidos 3) totalmente a cores, o primeiro produzido pelo próprio Walt Disney, primeiro filme americano a ter um álbum de trilha sonora lançado junto com a obra em si e o primeiro a entrar no panteão dos Clássicos Disney. Informação disponível em: <http://blog.modernmechanix.com/the-making-of-snow-white-and-the-seven-dwarfs/>. Acesso em: 19 jun. 2016.



Figura 3: Na primeira cena, Regina salva a vida da jovem Branca de Neve. Na segunda, chora pela morte do amado Daniel, morto por magia feita por sua mãe Cora.

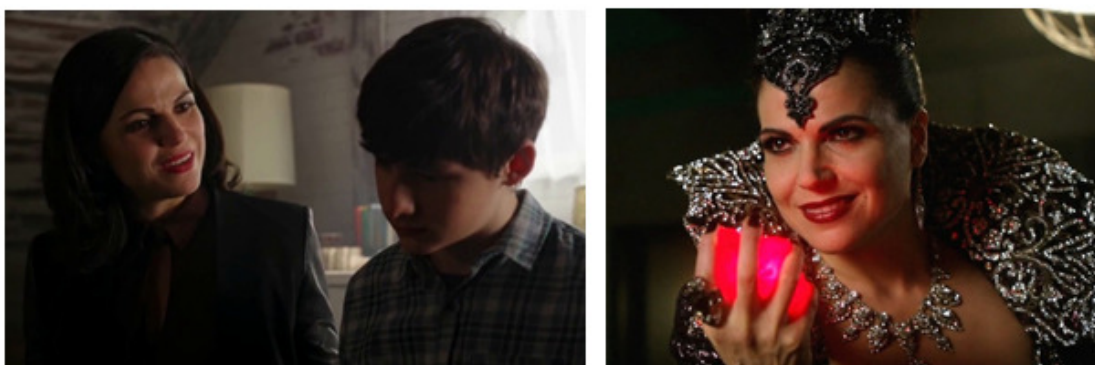


Figura 4: Na primeira cena, Regina enternecida com o filho Henry. Na segunda, exercitando sua vilania como Rainha Má.

Em contrapartida, a série **OUAT** retrata com certa humanização a vilã, ao passo que exploram-se, em seu passado traumático, as suas possíveis motivações para agir perversamente: algo inexistente na história original. Na série, Regina é uma mulher contraditória, ora com atitudes de vilania, ora com o coração amolecido (por conta, sobretudo dos personagens do “pai” e do “filho adotado” – Henry).

No caso do personagem Rumpelstiltskin, o relato clássico só o apresenta enquanto um homem ganancioso e interesseiro, que transforma palha em ouro em troca de objetos e até de uma criança. Na trama original, não há também exploração de seu passado, tampouco como adquiriu tal habilidade. Por outro lado, em OUAT, *Rumple* (alcunha dada ao personagem) tem seu passado narrado exhaustivamente, mostrando (paulatinamente em diversos episódios) como se deu o desenvolvimento de um complexo de inferioridade capaz de justificar sua sede de poder e controle. Ao mesmo tempo, assim como no conto de fadas, o personagem é famoso por seus acordos de consequências polêmicas.

Já Branca de Neve, em sua história original, é retratada como uma criança indefesa e cegamente ingênua. Sua mãe morre no parto e, é, assim, criada pelo pai. O enredo se encerra em seu casamento com o Príncipe Encantado, como um grande *happy end* (desfecho feliz). No seriado em questão, Branca mantém a absoluta inocência que pairava em seu *ethos* inicial. Ela é tamanha que acaba revelando à mãe de Regina (Cora), sem suspeitar de seu caráter cruel, os planos de fuga da filha, causando a morte de Daniel (amado de sua futura madastra).

Paralelamente, a Branca de Neve adulta de OUAT é uma guerreira destemida e aventureira que, nos momentos mais afáveis, mantém paridades com a gentileza e o afeto inerentes de sua figura inicial. Ao contrário do que aparece no conto de fadas original, a série de TV amplia as características da personagem, revelando os acontecimentos pós-matrimoniais e desenvolvendo uma visão dual sobre sua persona, como combatente e líder corajosa *versus* esposa e mãe amorosa.



Figura 5: Na primeira cena, Branca de Neve como Mary Margaret, em Storybrooke. Na segunda, como guerreira ativa e solitária, na “Floresta Encantada”.

Já o “Príncipe Encantado”, par romântico de “Branca de Neve”, surge, na história inicial, no momento de clímax (Branca de Neve desacordada) e sem muitas explicações sobre seu passado. Trata-se, ali, de um jovem cegamente apaixonado e empenhado a fazer de tudo para ter o que quer. Afinal de contas, no conto clássico, ele vê Branca pela primeira vez em um caixão de vidro e se apaixona perdidamente, oferecendo o que os anões quisessem em troca da posse do jazigo.

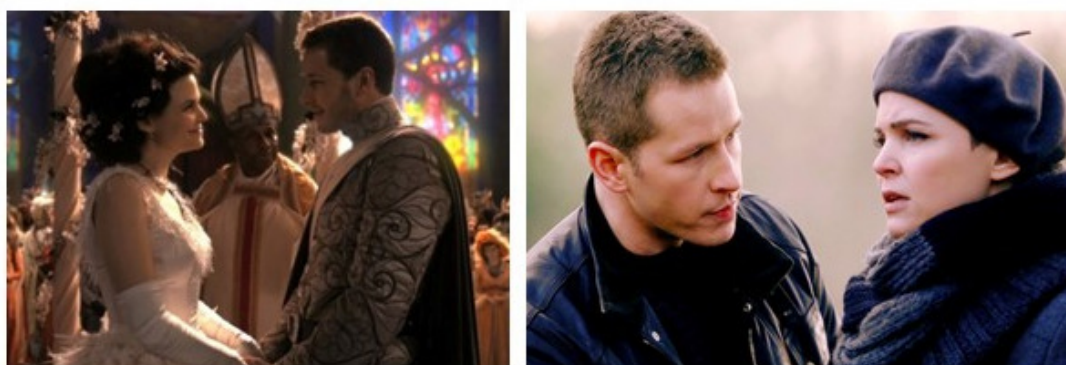


Figura 6: Na primeira cena, Branca de Neve casa-se com Príncipe Encantado (“Floresta Encantada”). Na segunda, apaixonam-se como Mary Margaret e David (Storybrooke).

Em OUAT, essa “cegueira amorosa” se reflete ao passo que o Príncipe foge de suas obrigações reais de casar com uma determinada princesa, em meio a um acordo entre reinos, para ir em busca de Branca, a quem já havia conhecido em momento anterior. Inclusive, na cidade fictícia de Storybrooke, há um arco narrativo menor que trata dessa questão de modo diferente: o Príncipe, então chamado de David, acorda de um coma desmemoriado e se apaixona por Mary Margaret (originalmente, Branca de Neve) antes de descobrir que é casado. Além disso, suas anterioridades são exploradas no Mundo dos Contos de Fada, conectando-o à história d’*O Príncipe e o Mendigo*, de Mark Twain, fora seu futuro após o casamento com Branca também ser trabalhado.

O personagem é desenvolvido enquanto líder de batalha, esposo, irmão e filho, lidando com complexidades que sua figura original nunca precisou se preocupar, principalmente a paternidade. Ele gera uma filha com Branca de Neve, chamada Emma, que é enviada bebê por um guarda-roupa encantado para um Mundo Sem Magia (mundo real) para se salvar da maldição da Rainha Má – que, posteriormente, mandou todos desmemoriados à cidade fictícia de Storybrooke.

Emma cresce nesse mundo novo, longe dos pais. Em dado momento de sua vida, tem um filho que entrega para adoção. Ela se torna uma solitária investigadora particular e, em seu 28º aniversário, um menino chamado Henry (*Jared Gilmore*) bate em sua porta e diz ser seu filho. A criança acredita que todos os contos de fada são, na verdade, histórias reais, e que precisa de Emma para quebrar a maldição que roubou a memória de seus personagens. Incrédula, ela o leva de volta para sua mãe adotiva, que vem a ser a prefeita da cidade de Storybrooke, Regina (Rainha Má). Suspeitando das condições em que ela cria Henry, Emma resolve se hospedar na Pensão da Vovó – a avó de Chapeuzinho Vermelho – e passar um tempo na cidade.

Nesse cenário de diversos entroncamentos entre personagens, acompanha-se o dia a dia de Emma em Storybrooke, em paralelo aos acontecimentos antes da maldição por meio de *flashbacks*. Na cidade, ela acaba se tornando xerife, e ajuda um casal de crianças órfãs, João e Maria (elementos centrais do famigerado conto tradicional), a reencontrarem seu pai. No fim da temporada, o grande desafio de Emma é acreditar na teoria de Henry.

O clímax da temporada se dá quando o menino acaba envenenado por engano ao comer uma torta de maçã de Regina e entra em coma. No hospital, com um beijo – tal qual nos contos de fada –, Emma desperta Henry, quebra acidentalmente a maldição e todos os moradores de Storybrooke recuperam suas memórias, criando um enorme gancho para o segundo arco da série.

Considerações Finais

De fato, esse desfecho arremata *Once Upon A Time* como um caso de transficcionalidade. O recurso narrativo é acionado quando a cada conto tradicional se alargam contextos que trazem novas informações sobre a natureza psíquica dos personagens ou novos elementos que justificam e contextualizam as histórias originais.

Nesse sentido, a efetividade da proposta narrativa só pode ser operada se solicitar do receptor/espectador mnemonicamente um duplo reconhecimento: (1) dos elementos essenciais que essas histórias guardam em si (para ser possível transpô-los em um novo universo narrativo) e compor os personagens redondos em oposição aos que são planos ; (2) um entendimento dos fatos narrados em episódios anteriores da própria série, ancorando uma sequencialidade, geradora de um entendimento global da história.



ISSN nº 2447-4266

Vol. 2, nº 3, Maio-Agosto. 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p138>

Referências Bibliográficas

ÁLVARES, Cristina. Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade. **Revista Guavira**, Programa de Pós-Graduação em Letras UFMS/Campus de Três Lagoas, n. 15. Mato Grosso do Sul: Guavira Letras, 2012.

BESSON, Anne. **À la croisée des mondes fictionnels**: cycle, littérature de jeunesse et sémiotique des mondes possibles chez Philip Pullman, n. 17, pp. 125-144. Arras: Cahiers Robinson, 2005.

DELIU, Ana-Maria. Metafiction, Transfictionality and Possible Worlds in Jorge Luis Borges' *The Immortal*. Cluj-Napoca: **Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory**, v. 1, n. 1, pp. 50-60, 2015.

BETTELHIEM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

COCA, Adriane Pierre & SANTOS, Alexandre Tadeu dos. Formatos de Ficção Seriada Televisual: Tradições e Perspectivas. Foz do Iguaçu: Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, 2013.

DENA, Christy. **Transmedia Practice**: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments, 2009. Thesis submitted in fulfilment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy (PhD). School of Letters, Art and Media Department of Media and Communications Digital Cultures Program University of Sydney Australia, 354 p.

FEUER, Jane. Genre Study and Television. In: **Channels of Discourse**, Reassembled: Television and contemporary criticism. 2. ed. Londres: Routledge, 1992.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1982.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**. Jorge Zahar Editor, 2005, 193 p.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LAURE-RYAN, M. Narrativa Transmídia e Transficcionalidade. In: **Revista Celeuma**, n. 3. São Paulo: 2013.



ISSN nº 2447-4266

Vol. 2, nº 3, Maio-Agosto. 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p138>

LEVY, Pierre. **As tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 2004, 13a. ed.

MACHADO, Arlindo. A Narrativa Seriada: categorias e modalidades. Rio de Janeiro: Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, **XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, 1999.

NÚÑEZ, Eloy Martos. Hipertexto, cultura midiática e literaturas populares: o auge das sagas fantásticas. In: **Questões de leitura no hipertexto**. Passo Fundo: UPF Editora, 2013.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. **Os Contos de Fadas: suas origens histórico-culturais e implicações pedagógicas para crianças em idade pré-escolar**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Avançados em Educação, Departamento de Psicologia em Educação, Fundação Getúlio Vargas, 1990.

PEREIRA, Vinícius Andrade. Práticas de Comunicação e Linguagens Publicitárias nos Meios Digitais: Explorando o Projeto Transficção. Brasília: Artigo submetido no NP Tecnologias da Informação e da Comunicação, **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, 2006.

SAINT-GÉLAIS, Richard. **Fiction transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux**. Paris: Seuil, 2011.

SANTOS, Luciane Alves. O conto de fadas: da oralidade à literatura infantil. **Anais do IV Enlize – Encontro Nacional de Literatura Infantil e Juvenil**. Campina Grande: Realize, 2012.

VILCHES, Lorenzo. **A migração digital**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003.

VOLOBUEF, Karin. **Um estudo do conto de fadas**. São Paulo: Revista de Letras, v. 33, pp. 99-114, 1993.