

CONTOS DE FADAS INTIMISTAS: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE *Dublê de Anjo*, DO DIRETOR TARSEM SINGH

Fabiane Crys Barbiero¹
Gabriela de Oliveira Vieira
Liège Schilling Copstein

Resumo: Este estudo reflete sobre os elementos estéticos e estruturais dos contos de fadas tradicionais quando assimilados por linguagens contemporâneas. Nesse sentido, o artigo apresentará uma análise dos traços característicos destes contos, oriundos da tradição oral, identificando-os na narrativa do filme *Dublê de anjo*, produzido em 2006, pelo diretor Tarsem Singh. Objetivando realizar uma proposta de reflexão sobre o estabelecimento de um possível novo *status* dos contos de fadas, o estudo tomará como referência para a abordagem os seguintes pesquisadores: Diana Corso, Mário Corso, Alexandre Callari, estudiosos dos contos de fadas e de suas adaptações e releituras; Vera Teixeira Aguiar pesquisadora da linguagem verbal e não verbal que forneceu os subsídios para, nos limites deste trabalho, compreender a linguagem cinematográfica. Para melhor compreensão e organização da análise, estruturamos o *corpus* textual em três seções: contextualização dos contos de fadas; as releituras e adaptações dos contos e fadas na contemporaneidade; análise fílmica de *Dublê de anjo*, do diretor Tarsem Singh. Neste estudo, podemos inferir que a obra ficcional de Tarsen Singh oportuniza o questionamento sobre a aplicação intertextual do gênero conto de fadas para a construção de narrativas contemporâneas, reconfigurando a caracterização dos personagens, mas se valendo da mesma base narrativa.

Palavras-chave: Contos de fadas. *Dublê de anjo*. Linguagens contemporâneas.

Abstract: This study reflects about the structural and aesthetic elements of traditional fairy tales when assimilated by contemporary languages. In this sense, the article will present an analysis of the characteristics of these tales, derived from the oral tradition, identifying them in the narrative of the film *Dublê de Anjo*, produced in 2006, by director Tarsem Singh. Aiming to make a proposal for a reflection on the possible establishment of a new status of fairy tales, the study shall refer to address the following researchers: Diana Corso, Mário Corso, Alexandre Callari, scholars of fairy tales and their retellings and adaptations; Vera Teixeira Aguiar researcher of verbal and nonverbal provided subsidies for within the limits of this work, understand the language film. For better understanding and analysis of the organization, structure the textual corpus into three sections: Contextualization of fairy tales; the retellings and adaptations of fairy tales in the contemporary; film analysis of *Dublê de Anjo*, by director Tarsem Singh. In this study, we can infer that the fictional work of Tarsen Singh favors the questioning about the intertextual application of the fairy tale

¹ Mestrandas em Letras, área de concentração: Literatura Comparada. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Artigo apresentado como requisito de avaliação para a disciplina *Teoria Literária*, ministrada pela professora Silvia Helena Pinto Niederauer.

genre for building contemporary narratives, reconfiguring the characterization of the characters, but making use of the same basic narrative.

Keywords: Fairy Tales. *Dublê de anjo*. Contemporary languages.

Considerações iniciais

Nos últimos anos, tem-se percebido uma crescente demanda de curtas e longas-metragens que assimilam elementos das histórias provenientes da tradição oral, muitas já transcritas para a linguagem literária, tais como as filmografias da Walt Disney (*Branca de Neve e Cinderela* etc.), o seriado televisivo *Once Upon a Time* (que reúne vários personagens dos contos de fadas), entre outros. Neste contexto, os pesquisadores Diana Corso e Mário Corso (2011, p.168) suscitam os seguintes questionamentos: “Afim, qual é o destino dos contos de fadas tradicionais no século XXI? Como as crianças recebem hoje os contos de fadas? Histórias centenárias podem ser usadas ainda?”. Perguntas que se evidenciam na obra cinematográfica *Dublê de anjo*, do diretor Tarsem Singh e são acrescidas por outras, tais como: a obra em questão pode ser considerada uma releitura dos contos de fadas tradicionais? O que muda na constituição dos personagens? Seus dilemas constituem-se os mesmos de outrora? Como os elementos dos contos de fadas tradicionais são transpostos para outras linguagens na contemporaneidade?

Tendo, portanto, essas inquietações como norte para o estudo, o presente artigo utiliza, como *corpus* de pesquisa, a análise fílmica de *Dublê de anjo*, – originalmente, intitulado *The Fall* – de Tarsem Singh (2006). Desta maneira, a elaboração textual se concentrará na assimilação dos critérios estabelecidos para constituição de um conto de fadas na atualidade.

Tais ligações envolvem o modo como a linguagem cinematográfica é apresentada na narrativa fílmica de *Dublê de anjo*. Informações que servem de base para compreensão da transformação pelos quais passam os contos de fadas, visto que hoje, tanto a literatura quanto o cinema, veem-se às margens de um dilema: a expressão artística, hoje, para perpetuar-se no meio social, deve corresponder a anseios de diversas gerações. Como conseguir tal intento mediante a tantas influências, a tantos modos de pensar o que é digno de ser considerado como arte?

Para dar conta da proposta, o estudo foi estruturado, portanto, em três seções: no primeiro, apresentaremos a contextualização dos contos de fadas; no segundo, será elaborado um paralelo entre os contos de fadas e suas releituras; por último, traremos uma análise da obra fílmica de Tarsem Singh (2006), intitulada *Dublê de anjo*, explicitando seu tema e associações com as teorias da estruturação narrativa dos contos de fadas tradicionais.

1 Contextualização dos contos de fadas

Oriundos da tradição oral os contos de fadas encontram suas raízes no início do século XIV, com o italiano Giambattista Basile, que transcreveu os relatos de vida dos camponeses de Nápoles no momento em que percebeu a significância de tal para a dignidade literária ao dialeto napolitano. Vale salientarmos que as histórias de “Rapunzel” e “Cinderela” encontram suas origens, segundo Callari (2012, p. 22), no livro intitulado *Lo Cunto de li conti*, mais conhecido como “Il Pentamenore”.

Há época não havia uma divisão entre o mundo infantil e adulto. Por isso, era rotineiro aos menores de idade vivenciar a parte social e literária dos adultos. Desta forma, as crianças que não pertenciam à nobreza cresciam escutando relatos cheios de conflitos, aventuras e sexualismo explícito; já as que nasciam em berços abastados liam apenas os clássicos, não possuindo contato direto com os mitos de sua região.

Neste sentido, podemos inferir que a literatura infantil iniciou-se com a adaptação do folclore (apropriavam-se dos contos de fadas), das lendas e, posteriormente, dos próprios clássicos da literatura. Desta forma, a origem dos contos de fadas evidencia-se no meio campônio, na qual as fadas representavam a idealização do que seria uma mulher perfeita, linda e dotada de poderes sobrenaturais. À época, as bruxas também eram consideradas fadas, assim como todo ente sobrenatural. A transição pela qual os personagens passaram, a exemplo das bruxas, hoje, entidades maléficas e destituídas de beleza, refere-se unicamente ao contexto social e cultural de cada época. Era comum, nos relatos antigos, o não questionamento, a supremacia do bem em relação ao mal, pois à época esse binarismo ainda não era discutido. Questões sobre moralidade e a ética vêm a evidenciar-se nos contos dos Irmãos Grimm.

Em 1892, Joseph Jacobs transcreve outra versão de “A Branca de Neve” (intitulada “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada” – proveniente da Escócia), na qual também se

comprova a inclusão de elementos regionais para que a história ficasse mais verossimilhante à realidade escocesa. Nesta versão, de acordo com Callari (2012, p.29):

É interessante notar como o elemento mágico muda do espelho para a truta, um animal típico da região. Há também a presença de certos elementos geográficos próprios das terras altas escocesas, o que nos leva a crer que a história original foi se acomodando às condições locais e criando pontos de confluência, num processo lento e inconsciente executado por uma pletera de contadores.

A explanação acima ratifica um dos pressupostos salientados pelos estudiosos Diana Corso e Mário Corso (2012, p. 16) sobre os contos de fadas: “a multiplicidade dos sentidos que caracterizam o mito em todas as culturas e em todas as épocas, [. . .] através do qual a humanidade reconhece a si mesma”. E, podemos acrescentar outra reflexão, o papel da linguagem verbal neste processo, visto que a língua é um instrumento coletivo e, conseqüentemente, de significados. Segundo Aguiar (2004) a linguagem verbal é a responsável por nossa integração à sociedade, isto é, a maneira que dispomos para sermos compreendidos. Ao organizarmos ideias e palavras estamos interagindo com o meio a qual estamos inseridos. Desta forma, os próprios termos podem obter significados distintos em culturas e sociedades distintas a exemplo da cor vermelha – para algumas culturas simboliza a luxúria; para outras coisas sagradas. A simbologia do coração, ligada a várias culturas como a representação dos sentimentos benéficos, é atribuída à cor vermelha.

Aguiar (2004), neste contexto, faz mais uma correlação ao atrelar a linguagem verbal a não verbal (imagens, sentidos etc.), pois as palavras também conotam imagens, ou seja, a palavra truta na Escócia pode ter muito mais significado na região do que na América Latina. A imagem deste animal está tão arraigada à cultura que não é preciso nenhum esforço por parte de um escocês para que a projete em sua mente e a associe à sua cultura.

Desta forma, de acordo com o casal Corso (2012), a conectividade com elementos maravilhosos também propicia o entendimento dos motivos da longa trajetória dos contos de fadas até os dias atuais. E acrescenta:

Habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre os destinos possíveis e cotejá-los como o nosso. Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada (CORSO, CORSO, 2011, p.21).

No contexto atual, resta-nos efetuarmos a seguinte reflexão: os produtos culturais que possuímos hoje não são os mesmos de outrora, como se explica o atrativo que as versões de contos de fadas tradicionais ainda possuem sobre sociedades imersas em meio digital e tecnológico?

Vários estudos buscam a uma resposta para essa incógnita, mas traremos ao presente estudo a posição dos pesquisadores Diana Corso e Mário Corso (2012). Sobre tal inquietação, no prefácio da obra *Fadas no divã*, Kehl (apud CORSO, CORSO, 2012, p. 16) discorre sobre a posição dos psicanalistas:

Na linha inaugurada pelo psicanalista austríaco Bruno Bettelheim, afirmam que a capacidade de sobrevivência dos melhores contos de fadas, que continuam encantando crianças das gerações dos computadores, vídeo games e jogos de RPG, consiste em seu poder de simbolizar e ‘resolver’ os conflitos psíquicos inconscientes que ainda dizem respeito às crianças de hoje. A leitura da pesquisa detalhada e delicada do casal [. . .] nos faz ver que o atual império das imagens não retirou a força das narrativas orais.

As considerações desenvolvidas até aqui, objetivaram contextualizar o leitor dentro do universo dos contos de fadas e o que nos encanta nestas histórias que nunca deixam de ser atuais. Nas próximas seções focaremos as releituras destas narrativas maravilhosas, mas antes não poderíamos deixar de trazer para o presente estudo as contribuições de Hans Christian Andersen para a literatura infantil e infanto-juvenil.

Ao valorizar a infância e o desenvolvimento intelectual da criança, Andersen adentra a um novo período da literatura infantil e infanto-juvenil. Ao passo em que cria histórias originais, baseadas em sua infância sofrida, apresenta, igualmente em seus escritos, traços da oralidade, das aventuras camponesas, transmitidas por sua mãe. Nesta totalidade, podemos concluir que Andersen, assim como outros escritores futuros, não deixava de realizar uma releitura dos contos de fadas.

2 Contos de fadas e suas releituras

A simples transposição das histórias para outras linguagens já não satisfazem completamente o gosto do público. Buscando atender a este novo seguimento, as artes literárias, cinematográficas, teatrais entre outras, revestem as histórias dos contos de fadas clássicos com outras roupagens, mais atuais e que atendam às necessidades da modernidade.

Mas quais seriam essas necessidades? As artes estão de tal modo carecidas de criatividade e imaginação que necessitam buscar apoio em bases já consolidadas?

Para a referida pergunta, primariamente, devemos nos lembrar de que o encantamento por esses personagens folclóricos, mitológicos, advém de séculos de especulação sobre o sobrenatural e a mitologia regional. Assim, a separação existente entre o mundo fantástico e a realidade estreita-se nas releituras destas narrativas maravilhosas. Os contos de fadas tradicionais ainda chamam a atenção de crianças e adultos pela sua constituição, mas o molde de ocultação de elementos e moralismo extremo, não serve mais para atender as expectativas mirins.

A época dos irmãos Grimm, a clareza da história, assim como personagens bem delineados, sem rompantes de subjetividade, agradavam à população. Hoje, os recursos utilizados para promoverem o desenvolvimento interno são outros, e adaptam as problemáticas espirituais, éticas e existenciais da contemporaneidade às literaturas já consolidadas. Mais do que uma simples inspiração, os enredos desenvolvidos com base nos contos de fadas tradicionais mostram todo um sistema de criatividade para torná-los ainda apreciáveis pela população. Neste contexto, Diana Corso e Mário Corso (2011, p.169) afirmam: “[. . .] os contos de fadas, incluindo sua magia e seu incurável romantismo, não morrem, apenas se transformam”.

Desta forma, Mário Corso e Diana Corso, na obra intitulada *Psicanálise da Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia* chegam a uma denominação para este novo “gênero literário”: contos de fadas intimistas. Segundo os autores (2011, p.178):

Neste, sobre o esqueleto de um conto de fadas, é colocado um recheio contemporâneo, um acréscimo em relação ao conto tradicional, pois agora a vida interior – incluindo frustrações, traumas, medos e desejos, inclusive os inadmissíveis – das personagens encontra uma representação. Partindo da estrutura básica dos contos maravilhosos, essa modalidade se enriquece utilizando alguns elementos tomados da literatura moderna.

Por esse motivo, para análise, o casal busca em diversos gêneros, elementos que confirmem as relações existentes com os genuínos contos de fadas, para traçar um paralelo que busque mostrar ao leitor que há formas de correlacioná-los, a exemplo do já citado filme *Shrek*. Paródia, sem sombra de dúvidas, sobre os contos de fadas, *Shrek* “parte da

ridicularização de todos os clichês dos contos da tradição” (CORSO, CORSO, 2011, p.169). Para os pesquisadores, o diferencial mais evidente é a complexidade psicológica dos personagens, agora, a princesa passa a ser retratada como agente ativo na história. E, acrescentam que o fantástico de outrora, baseado no senso comum, em que não havia espaço para questionamentos por parte do ouvinte das histórias orais, defronta-se com o que é discutível, o senso crítico toma espaço e se fixa através do humor contido na história.

Entende-se que nos enredos de hoje, não há mais espaço para personagens planos e unidimensionais, há uma jornada de crescimento interno e externo destes personagens. A caracterização do príncipe das histórias tradicionais (bonito, respeitável, dotado de bons sentimentos), no filme, é parodiada como um ser inescrupuloso, vaidoso e pobre. A própria constituição da fada é descaracterizada; malévola, toma para si a representação das bruxas. Assim, a própria literatura sofre modificações, em que “as personagens deixaram de ser estereotipadas, e as aventuras passaram a incluir aspectos relativos a tensões subjetivas” (CORSO, CORSO, 2011, p.33).

Nesta conjuntura, o filme *Dublê de anjo*, dirigido por Tarsem Singh (2006), não se caracteriza, propriamente, como uma releitura dos contos de fadas², já que é clara a impossibilidade de identificação de personagens característicos das narrativas maravilhosas. Trata-se mais de uma inspiração do roteirista nestes contos, que torna a história, mesmo no século XXI, em uma possível historieta proveniente da tradição oral. Em meio à ficção e realidade, é possível acompanhar o progresso da trama de *Dublê de anjo* e analisarmos o que o filme apresenta de novo para a constituição dos contos de fadas neste século.

3 Análise do filme *Dublê de anjo*, do diretor Tarsem Singh

O primeiro ato cinematográfico de *Dublê de anjo*, do diretor Tarsem Singh (2006) remete-nos a ideia do cinema mudo acompanhado por trilhas sonoras clássicas de antigamente. Exibindo imagens em preto e branco, a lente transita, em câmera lenta, em um curto espaço de tempo, acompanhada pela sincronia de Ludwig van Beethoven, intitulada “Symphony No. 7 in A major, Op. 92, II. Allegretto”. A cena montada parece ser uma comoção para o resgate de um cavalo que caiu na água (mais tarde é desvendado ao

²Compreendemos por releitura dos contos de fadas tradicionais a permanência de todos ou alguns dos personagens que compõem os enredos mais antigos com adequações psicológicas ou físicas e que conservem elementos da história original.

telespectador que a cena também representa a queda do dublê Roy durante as filmagens no rio, ao tentar fazer uma cena inovadora para o cinema – pular da ponte com o cavalo). Em meio a tanta beleza imagética no filme, talvez, essa seja a mais bela e ambígua, deixando o telespectador arrebatado perante um episódio trágico (a retirada do cavalo d'água); a expressão de angústia dos personagens em contraste com a música ao fundo, serena, quase alegre.

Percebe-se, na narrativa fílmica, a habilidade do diretor em mesclar elementos e performances imagéticas. Cores fortes, vibrantes, estão em todas as cenas, principalmente, nas que remetem ao mundo da imaginação. O universo fabuloso toma forma no encontro de Roy e Alexandria. Ao criar um laço afetivo com a menina, utiliza a inocência dela para manipulá-la. Desiludido com a vida, magoado por um amor não correspondido, vê-se em desespero perante a paralisia nas pernas, provocada justamente pela queda durante as filmagens de um longa-metragem.

Desequilibrado emocionalmente, Roy começa a conviver com Alexandria, uma menina de cinco anos. Imerso em suas angústias, o personagem utiliza sua capacidade criativa para desenvolver um universo surreal que encanta a jovem e, nesse percurso, a cada pausa da narrativa, ludibria Alexandria para fazê-la trazer morfina. Trata-se da manipulação de uma criança em prol dos interesses do universo adulto.

As formas do conto épico de amor e vingança, ambientado na Índia, traçada por Roy e Alexandria englobam elementos do universo fantástico, dos contos de fadas e da realidade. Ao não fazer referência à temporalidade da narrativa, Roy encena umas das características dos contos de fadas: a atemporalidade; mas, diverge quando situa Alexandria da localidade em que se passará a história. Para Diana Corso e Mário Corso (2011, p.177) a omissão do tempo e lugar por parte do narrador permite que a imaginação do leitor ou do público preencha essas lacunas.

Ao misturarem episódios reais à narrativa, criam um enredo no limiar entre a fantasia e a realidade, apresentando personagens humanos, complexos em suas falhas e sentimentos. Tal como nos contos de fadas, os personagens criados, – Indiano, Escravo, Místico, Luigi, Charles Darwin, Bandido Mascarado – passam por uma travessia para chegar ao Governador Odioso, personagem maligno, que a todos trouxe dor e ressentimento.

Abordando uma temática existencial, representada nas “quedas”, literais e existências dos personagens, a exemplo da desistência de Roy quanto à vida, a perda do laço afetivo através do qual todos os personagens perecem, levam-nos a uma jornada em busca de vingança contra o Governador Odioso. Fator que nos remete a um dos elementos dos contos de fadas, pois entre as linhas comuns para denominar uma história como conto de fadas citadas pelo casal Corso (2011, p.177), está a jornada de crescimento na qual o herói geralmente é “levado a isso porque ocorre algo que desequilibra uma situação inicial em que tudo estava em ordem. É nessa desavença ou contratempo que a trama encontra seu ponto de partida [. . .]”.

Desta forma, entende-se que o enredo segue a estrutura dos contos de fadas proposta por Propp (apud COELHO, 2000). Coelho (2000, p.109, grifo do autor) das análises de Wladimir Propp (Morfologia dos contos), chega a cinco elementos que se repetem em todos os contos: “*aspiração* (ou desígnio), *viagem*, *obstáculos* (ou desafios), *mediação auxiliar e conquista do objetivo* (final feliz)”. Essas denominadas “invariantes” por Coelho (2000) são as bases para que possamos entender a obra de Singh (2006), pois está no desejo de vingança ao Governador Odioso, o motivo nuclear que levam aos heróis do épico a ação. No plano real o motivo é a redenção de Roy, a busca por um sentido na vida através do olhar infantil de Alexandria.

No agravamento da instabilidade psicológica de Roy, ele desenvolve uma fantasia baseada em fatos e figuras de seu dia a dia. Desejo de vingança, traição, amor não correspondido, são alguns de seus reais sentimentos que revigoram no enredo. A princesa da história trai o Bandido Mascarado para ficar com o Governador Odioso (que na vida real representam sua antiga namorada e o relacionamento que trava com um jovem galã despontando no cinema).

As mudanças de humor de Roy, por diversas vezes, tomam forma no enredo: ora alegre, percorre um caminho em conjunto com Alexandria que os leva a riquezas visuais, tais como a figura do Místico (elemento sobrenatural que vem para ajudá-los a encontrar o caminho até o Governador Odioso). A força e alma do Místico provêm de seus dentes (explicação dada por Roy à menina em relação à dentadura utilizada por um idoso, colega de quarto do personagem), e ele carrega em seu ventre a vida dos pássaros.

No plano real, um idoso; na imaginação de Roy, uma entidade sobrenatural que vem ajudá-lo a lidar com seus conflitos. Amigos, sua morte torna-se um agravante ao já estado de espírito do personagem e que se desestabiliza completamente quando Alexandria sofre um acidente por sua causa (cai de um armário ao tentar pegar mais morfina para Roy). O sentimento de culpa o corrói, e o diálogo travado, entre os personagens Roy e Alexandria, após a queda, torna-se decisivo para o final do conto.

Amargurado com a vida, quer colocar fim a tudo que construiu de belo, a começar pelos personagens criados, destituindo-os de suas vidas com a finalidade de também quebrar o elo afetivo que possui com Alexandria. Pegos pelo Governador Odioso, os heróis estão para morrer, quando Alexandria intervém criando outro personagem, a filha do Bandido Mascarado, que vem lhes socorrer. Os diálogos na vida real e no mundo fictício misturam-se, o desespero e angústia dos personagens na vida real e suas representações no mundo da fantasia se confundem. Seus sentimentos e emoções também se embaralham.

Falecido o pai de Alexandria, esta se vê em agonia quando Roy quer matar seu alter ego – o Bandido Mascarado. Ao perceber seu intento, a menina implora para que não o mate, a filha fictícia toma forma no mundo real, criando um das significância mais belas do enredo ao dizer “eu não quero que você morra” (DUBLÊ DE ANJO, 2006), sabendo que, ao matar o protagonista do conto, desfar-se-ia o último suporte de Roy à vida. Notemos que nesta interjeição, a menina sabe que Roy mistura elementos da vida real à fantasia, assim como, que o Bandido Mascarado toma as formas de Roy, seu amigo. Em uma das falas anterior chega a dizer que buscará mais pílulas: “Trarei mais pílulas se você quiser” (DUBLÊ DE ANJO, 2006). Mesmo em sua inocência, Alexandria tem o total domínio do que pertence ao mundo imaginário e realidade que a cerca. Nesta passagem do filme, podemos correlacionar com um dos pressupostos elencados pelo casal Diana e Mário Corso (2012) sobre os contos de fadas intimistas: há uma sapiência por parte do receptor da linha tênue entre realidade e fantasia, onde o fantástico pode ser discutível e que não há “a suspensão voluntária da descrença” (CORSO, CORSO, 2011, p.168) de outrora.

Mais do que a espera de um final feliz para a história, expectativa natural atribuída aos pequenos, Alexandria quer um final feliz para a sua própria vida, já que sua felicidade provém da felicidade de seus entes queridos, tal como Roy. O estado depressivo do personagem é percebido pela menina e esta passa a criar novas possibilidades a serem

inseridas na história contada por ele. A perspectiva infantil o leva a reflexão sobre os seus próprios conceitos de amor, amizade, morte e vida, embrutecidos ao longo de seu crescimento.

Tal como nos contos de fadas tradicionais, a história inventada termina em final feliz para o Bandido Mascarado e sua filha, no qual o amor sobressai à desesperança. A entidade que representa o mal, incorporado pelo Governador Odioso, acaba “pagando por seus atos vis”, morre não pelas mãos do Bandido Mascarado, mas por sua própria imprudência. “Por maior que seja a desordem da trama, em algum momento existe um reordenamento, em um patamar superior àquele em que a história começou” (CORSO, CORSO, 2011, p.177).

Elemento contemporâneo na narrativa é o final dado à figura da princesa: a solidão. Ardilosa, se faz de ingênua e donzela, mas por detrás da fachada, tramava com o Governador Odioso. Na história, ao molde das histórias antigas, para o mal sempre haverá algum tipo de castigo.

Além dessas características, o enredo também abre espaço para outras reflexões. Nos clássicos contos de fadas, os personagens sucessivamente são constituídos com características, que não abrem espaço para a complexidade do ser humano, ou seja, sempre são planos e unidimensionais. Sobre tal aspecto das narrativas clássicas Diana Corso e Mário Corso (2011, p.178) relatam:

Figuras ambíguas e sutilezas não são bem vindas nesse reino. Se uma personagem começa fazendo maldades, dela não se pode esperar outra coisa, já quem é bom, ficará assim até o final do conto. Praticamente ninguém possui nome próprio, quando muito um apelido. São figuras genéricas, como rei, rainha, princesa, madrasta, caçador, fada, bruxa, ogro, etc... Elas praticamente não têm vida interior, os conflitos são introduzidos pelo mundo externo, são reviravoltas na trama que alteram o destino das personagens centrais e costumam ser resolvidos na prática, com ações heróicas ou altruístas.

No filme *Dublê de anjo* (2006), essa questão torna-se intrincada. No mundo fictício criado por Roy, são apresentados, em um primeiro momento, personagens destituídos de subjetividade, ao molde das histórias orais da antiguidade. No momento em que a vida real mesclasse a ficção, alguns desses personagens tomam uma forma mais intimista, como é o caso do Bandido Mascarado e a princesa. Contradizendo a ordem estabelecida pelos contos de fadas tradicionais, a princesa é colocada como um ser ambíguo, pois no início da trama a

personagem não demonstra “vida interior” e a trama toma novos rumos quando é descoberta que sua bondade é apenas um subterfúgio para outros intentos.

Considerações finais

A candura de Alexandria assemelha-se aos personagens dos contos maravilhosos. No início do filme, ao ver uma pessoa entrar na sala de raios-X mascarada, causa certo medo bem perceptível nos olhos da mocinha. Sua figura lhe amedronta tanto que transpassa para a narrativa épica, na qual todos os servos do Governador Odioso vestem-se com uma roupa preta semelhante ao utilizado pelo radiologista. Os conflitos existenciais da personagem – como o medo – são invocados a partir de figuras que lhe são estranhas na vida real, a exemplo da vestimenta referida.

Nas histórias infantis, as crianças sempre encontram algo que lhes alentem na hora do medo. Toda vez que Alexandria sente-se amedrontada, ela recita o seguinte mantra: “googly, googly, googly”. Palavras ensinadas pelo idoso à menina. Já no enredo criado pelos personagens, toda vez que se aproxima o perigo, essas palavras são recitadas como uma música que acompanha o desenrolar dos episódios. A morte do Místico, do Escravo, de Darwin, Luigi e do Indiano são acompanhadas por tal expressão, como a frisar a chegada da morte (visado por Roy) e a esperança de que nada ruim irá acontecer (interferência de Alexandria).

A fragilidade do Místico (física e espiritual) a cada golpe que recebe dos servos do Governador Odioso transparece. Seu semblante não é mais de um homem vigoroso e jovem, seu corpo e face salientam as marcas da velhice e a vida interior (representada nos pássaros) esvai-se a cada agressão. O belo neste drama encontra-se na fusão entre a figura do Místico e a do idoso, no qual o segundo toma forma nos momentos finais de vida. A liberdade simboliza-se na evasão dos pássaros de dentro de sua barriga.

Impactante nesta cena é justamente a incorporação da fragilidade de um ser sobrenatural. Nas histórias tradicionais que conhecemos, tal entidade, invariavelmente, é representada como um ser intocável e forte, a qual o mal nunca o atinge. No relato cheio de ficção e beleza, cores e magia, a presença do Místico faz com que possamos relacionar este filme com os contos de fadas.

Embora o atrativo primário dos contos de fadas seja o universo fabuloso, está na significância de sua capacidade em trabalhar com os conflitos internos sua real inclinação para sua durabilidade. Na atualidade, uma das artimanhas utilizadas para a longevidade dos contos de fadas é a releitura destes clássicos, seja criando novas histórias a partir de elementos já consagrados, ou reinventando as histórias para adequar-se as necessidades modernas.

Ao molde de tantas histórias contemporâneas, na base da trama criada por Singh (2006) verificam-se elementos oriundos dos clássicos contos de fadas, tais como: o mundo maravilhoso, a travessia (incentivada pelo desejo de vingança ao Governador Odioso), o ser sobrenatural que vem a ajudar os heróis na jornada (o Místico), e a celebração ao final (valorização dos laços afetivos e familiares).

Assim, nossa hipótese é que a obra cinematográfica analisada neste artigo confirma a adequação da estrutura dos contos de fadas tradicionais a inserção de novas informações, mas não assegura sua inserção no gênero contos de fadas. Se fossemos determo-nos somente no mercado cinematográfico, teríamos inúmeros materiais a serem analisados que trabalham com conceitos de adaptações, releituras e inspirações, mas em todos encontraríamos um elemento recorrente: a complexidade psicológica dos personagens. As formas estruturais da família e da sociedade já não são mais as de antigamente. A criança e o jovem contemporâneo não aceitará um personagem que não questione o que está ocorrendo, como a forma clássica de Chapeuzinho Vermelho que conhecemos, não aceitará um personagem sem “vida interior”.

Denominar de “contos de fadas intimistas”, como sugerido pelo casal Diana e Mário Corso (2011), talvez seja uma forma de debatermos esses elementos que se distinguem das formas tradicionais, mais não abrange a todos os questionamentos que as adaptações, releituras e obras inspiradas despertam hoje. Justamente, por perceberem e lidarem com os contos de fadas sobre prismas distintos.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.

CALLARI, Alexandre. **Branca de neve: os contos originais**. São Paulo: Évora, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: ArtMed, 2012.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **A psicanálise na *Terra do Nunca***: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

DUBLE de anjo. Direção: Tarsem Singh. Roteiro de Dan Gilroy, Nico Soultanakis. Estados Unidos, 2006. 1 DVD-Rom, 117 min. color. son.