

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

LARISSA LAUFFER REINHARDT AZUBEL

**UMA SÉRIE DE CONTOS E OS CONTOS EM SÉRIE: O IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO
EM ONCE UPON A TIME**

Porto Alegre

2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

LARISSA LAUFFER REINHARDT AZUBEL

UMA SÉRIE DE CONTOS E OS CONTOS EM SÉRIE:
O IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO EM *ONCE UPON A TIME*

Porto Alegre
2017

LARISSA LAUFFER REINHARDT AZUBEL

UMA SÉRIE DE CONTOS E OS CONTOS EM SÉRIE:
O IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO EM *ONCE UPON A TIME*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Comunicação Social.

Orientador: Dr. Juremir Machado da Silva

Porto Alegre
2017

Ficha Catalográfica

A997s Azubel, Larissa Lauffer Reinhardt

Uma série de contos e os contos em série : O imaginário pós-moderno em Once Upon a Time / Larissa Lauffer Reinhardt Azubel . – 2017.

433 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Juremir Machado da Silva.

1. Comunicação. 2. Sociologia Compreensiva. 3. Imaginário. 4. Pós-modernidade. 5. Once Upon a Time. I. Silva, Juremir Machado da. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LARISSA LAUFFER REINHARDT AZUBEL

UMA SÉRIE DE CONTOS E OS CONTOS EM SÉRIE:
O IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO EM *ONCE UPON A TIME*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Comunicação Social.

Aprovada em: ____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva (PUCRS)
(Orientador)

Prof. Dr. Philippe Joron (UPVM)

Prof. Dr. Marcos Emílio Santuário (Feevale)

Profa. Dra. Mariângela Machado Toaldo (UFRGS)

Prof. Dr. Roberto Tietzmann (PUCRS)

PORTO ALEGRE
2017

Dedico esta tese ao amor verdadeiro...

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa concedida para a realização do doutorado.

À CAPES pela bolsa de doutorado sanduíche.

Ao PPGCOM/PUCRS pelo ensino de excelência.

Ao orientador, professor Dr. Juremir Machado da Silva,
pelos ensinamentos, confiança e liberdade.

Ao professor Dr. Philippe Joron, pela acolhida e pela generosidade nos nove meses de doutorado sanduíche na Université Paul-Valéry e por participar de minha defesa de tese.

Às professoras Dra. Mariângela Toaldo e Dra. Juliana Tonin pelas contribuições desde a qualificação deste projeto, e aos professores Dr. Marcos Emílio Santuário e Dr. Roberto Tietzmann por participarem de minha banca final.

Aos amigos do PPGCOM/PUCRS e, em especial, aos do Grupo de Pesquisa Imagem e Imaginários pelo apoio e parceria.

À Alice e ao Juliano, pela revisão atenta e cuidadosa.

Aos grupos “Casais que valem ouro” e “Crônica de quarta”, pelos sorrisos e aventuras que embalaram essa jornada.

À Márcia e Loiva, por cuidarem da minha casa, com tanto carinho.

Aos meus dindos, Soraya e Roberto, à minha sogra, Martha, meu cunhado, Gregory, e às amigas, Thaís, Inês e Isabel, pelas presenças afetuosas.

À Corina, pelos conselhos sempre precisos.

Às minhas filhas caninas, Pepê e Coca, pelos passeios, carinhos e lambidas, que fizeram tudo mais leve.

À Mabel, cuja amizade transcende explicações.

Ao meu pai e à minha irmã, pelo amor, apoio e por sempre acreditar em mim.

Ao Renard, meu amor verdadeiro... Por tudo.

“Toda a magia vem com um preço”.
Rumplestintskin

“É preciso ter um caos dentro de si para dar à luz uma estrela cintilante”.
Nietzsche

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender a manifestação do imaginário pós-moderno na narrativa feérica seriada *Once Upon a Time*. Movida por esse intuito, percorre o trajeto em que tramas e personagens passam por metamorfoses, para entender como o espírito do tempo se apresenta na primeira temporada da série. As noções-chave que a guiam são as de imaginário (e suas tecnologias) e de pós-modernidade. Mas conta também com o aporte teórico sobre contos de fadas e séries televisivas. Por meio delas, da Sociologia Compreensiva como método e da Análise Fílmica Compreensiva da Narrativa Seriada como técnica de pesquisa, lança-se à cartografia de *Once Upon a Time* no âmbito da Sociologia da Comunicação. Com essa base, teórica e metodológica, interpreta o micromuseu imaginário vivo da série, o qual revela-se metáfora (senão, caricatura) da socialidade contemporânea. Além disso, no trajeto antropológico desta pesquisa propõe-se, entre outros avanços teóricos, noções próprias de imaginário, regime das imagens contemporâneas, pós-modernidade, comunicação e contos de fadas. Sugere-se, ademais, uma nova forma de analisar séries televisivas.

Palavras-chave: Comunicação. Sociologia Compreensiva. Imaginário. Pós-modernidade. *Once Upon a Time*.

ABSTRACT

This research seeks to comprehend the manifestation of the postmodern imaginary in the feeric serial narrative *Once Upon a Time*. Moved by this purpose, it goes through a path in which plots and characters suffer metamorphoses, to understand how the spirit of time shows itself up in the first season of this series. The key notions that guide it are of imaginary (and its technologies) and of postmodernity. But it also counts on the theoretical contribution of the fairy tales and of the television series. Through them, the Comprehensive Sociology, as method, and the Comprehensive Film Analysis of Serialized Narrative, as research technique, it launches into the cartography of *Once Upon a Time* in the field of Sociology Communication. With this theoretical and methodological basis, it deciphers the living imaginary micromuseum of this series, which reveals itself as a metaphor (if not, a caricature) of contemporary sociality. In addition, in the anthropological path of this research, it is proposed, among other theoretical advances, its own notions of imaginary, regime of contemporary images, postmodernity, communication and fairy tales. It is also suggested a new way of analyzing television series.

Keywords: Communication. Comprehensive Sociology. Imaginary. Postmodernity. *Once Upon a time*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01:	Tópica Sociocultural de Gilbert Durand	29
Figura 02:	<i>Fanart</i> de árvore genealógica de <i>Once Upon a Time</i>	154
Figura 03:	Na Floresta Encantada, o beijo que desperta Branca Neve	194
Figura 04:	Branca de Neve enfrenta a Rainha (Regina)	197
Figura 05:	Emma faz um pedido ao apagar a vela do bolo de aniversário	201
Figura 06:	Henry convence Emma a levá-lo de volta para casa	202
Figura 07:	Branca de Neve e Príncipe Encantado visitam Rumpelstiltskin em sua prisão subterrânea	205
Figura 08:	Emma e Henry chegando ao centro de Storybrooke	207
Figura 09:	A reunião dos personagens na “Távola Redonda”	209
Figura 10:	O primeiro encontro de Emma e Regina	212
Figura 11:	Emma é presa por dirigir alcoolizada	214
Figura 12:	Emma e Mary Margaret conversam sobre Henry	216
Figura 13:	Branca de Neve em trabalho de parto	217
Figura 14:	Emma encontra Henry, em seu castelo de madeira, o leva de volta para casa	220
Figura 15:	Regina enfrenta Branca de Neve enquanto a maldição as envolve ..	221
Figura 16:	Confronto entre Regina e Emma	223
Figura 17:	Emma encontra Ruby e Granny logo após a discussão	225
Figura 18:	O príncipe derruba o fugitivo em perseguição	230
Figura 19:	O encontro frustrado de Mary Margaret	232
Figura 20:	Sr. Anônimo (saindo do coma) segura a mão de Mary que lhe conta a “verdadeira” história de Branca de Neve	235
Figura 21:	Príncipe Encantado chantageia Branca de Neve	238
Figura 22:	No hospital, todos estão preocupados com o desaparecimento do Anônimo	241
Figura 23:	Branca de Neve ludibria o Príncipe e joga-o no córrego	243
Figura 24:	Mary tenta relembrar Anônimo com massagem cardíaca	246
Figura 25:	Branca de Neve e o Príncipe são rendidos pelos Trolls	248
Figura 26:	No hospital, todos tentam entender o porquê de David ter despertado	250
Figura 27:	Emma chama Regina para confrontá-la	252
Figura 28:	Mary Margaret deprimida ao descobrir que David é casado	253

Figura 29:	Chapeuzinho prestes a se transformar em lobo	257
Figura 30:	Mary Margaret sendo fichada	259
Figura 31:	Branca de Neve discute com os sete anões e o Grilo Falante	262
Figura 32:	Mary Margaret é interrogada por Emma e Regina testemunha	265
Figura 33:	Branca de Neve encapuzada prestes a ferir o cavaleiro	267
Figura 34:	Henry e August conversam sobre o Livro na lancheria da Vovó	270
Figura 35:	David procura aconselhamento em Regina	273
Figura 36:	Mary presa não entende o que está acontecendo	276
Figura 37:	Branca de Neve e Zangado vão até o Palácio Sombrio, ela consegue com Rumpelstiltskin uma arma para matar a Rainha	278
Figura 38:	O embate e a negociação entre o Príncipe e Rumpelstiltskin	279
Figura 39:	Emma e Henry surpresos após a estranha chave abrir a porta	282
Figura 40:	Branca amarra o Príncipe a uma árvore e o confronta	283
Figura 41:	Após reencontro com Branca, o Príncipe é capturado pelo exército do Rei George	285
Figura 42:	Mary fica perplexa com a desconfiança de David	287
Figura 43:	Mary Margaret encontra uma estranha chave que pode abrir sua cela	289
Figura 44:	Emma vai ao antiquário de Sr. Gold em busca de uma aliança contra Regina	290
Figura 45:	A poção do amor verdadeiro, a mais poderosa em todo o mundo	291
Figura 46:	Sr. Gold vai até o escritório da Prefeita propor um acordo	297
Figura 47:	Cora utiliza magia para manipular Regina.....	298
Figura 48:	Regina vai até a delegacia para atormentar Mary Margaret	301
Figura 49:	Diálogo logo após Regina salvar a vida de Branca de Neve (ainda criança)	303
Figura 50:	O promotor interroga Mary Margaret na presença de seu advogado, Sr. Gold, sob os olhares de Emma e Regina	306
Figura 51:	Rei Leopoldo pede Regina em casamento	307
Figura 52:	Branca de Neve e Regina estabelecem um pacto emocional	309
Figura 53:	August aconselha Emma sobre a investigação	312
Figura 54:	Cora manipula Branca para que ela conte os planos de Regina	314
Figura 55:	Emma entra na garagem de Regina com um mandado	315
Figura 56:	Regina, ameaçadora, revela saber que acusação contra Mary não procede	317
Figura 57:	Cora finge boas intenções e se aproxima de Daniel para arrancar seu coração.....	319

Figura 58:	Regina é cínica com Branca de Neve ao saber que ela revelou seus planos à Cora	321
Figura 59:	Emma encontra Kathryn caída e desorientada em um beco	324
Figura 60:	Regina sonha que Emma vai matá-la, vingando o mal que ela fez ...	329
Figura 61:	Henry impede Emma de sair de Storybrooke e o carro vai parar fora da pista	332
Figura 62:	Regina negocia com Rei George, prometendo ouro e punição para o Príncipe	333
Figura 63:	Regina procura Sr. Gold para pedir ajuda e propor um acordo	335
Figura 64:	De volta, Emma é repreendida por Mary Margaret	337
Figura 65:	Branca e seus amigos planejam o resgate do Príncipe	339
Figura 66:	Regina chantageia Jefferson para conseguir sua ajuda	342
Figura 67:	Branca e o Príncipe se encontram através do espelho	344
Figura 68:	August se revela a Henry como Pinóquio e mostra que está voltando a ser de madeira	346
Figura 69:	Emma aconselha-se com Dr. Hopper	348
Figura 70:	Branca despede-se dos amigos antes de ir encontrar Regina	350
Figura 71:	Branca de Neve cai após experimentar a maçã envenenada	352
Figura 72:	Regina extasiada após conseguir trazer a maçã envenenada para Storybrooke	355
Figura 73:	Regina oferece à Emma “sua famosa torta de maçã”	357
Figura 74:	Regina vai ao antiquário de Gold para vangloriar-se de seu plano ..	359
Figura 75:	Henry entra em coma depois de provar a torta de maçã destinada à Emma	361
Figura 76:	O Príncipe é levado para decapitação pelos guardas da Rainha	367
Figura 77:	Emma percebe que a micronarrativa sustentada por Henry é verdadeira	369
Figura 78:	Emma confronta Regina sobre a maldição e o envenenamento de Henry	371
Figura 79:	Rumplestintskin rende o Príncipe Encantado	375
Figura 80:	Mary Margaret dispensa David	378
Figura 81:	Rumplestintskin propõe o acordo a David	379
Figura 82:	Sr. Gold mostra a Emma a espada de seu pai	382
Figura 83:	Jefferson e Regina discutem no leito de Henry	384
Figura 84:	Emma lamenta o destino de August	386
Figura 85:	Emma ameaça Regina antes de enfrentar Malévola para obter a poção	387

Figura 86:	David se esconde do dragão antes de traçar sua estratégia	389
Figura 87:	Emma escapa do sopro de fogo de Malévola	390
Figura 88:	Mary lê a história de Branca de Neve para Henry, em coma	392
Figura 89:	Jefferson liberta Bela	394
Figura 90:	Rumplestintskin entrega o anel encantado a David	395
Figura 91:	David pede Branca em casamento	396
Figura 92:	Emma e Regina atônitas com a notícia da morte de Henry	399
Figura 93:	Sr. Gold emocionado promete a Bela que vai protegê-la	400
Figura 94:	O beijo de amor verdadeiro libera uma onda de energia e quebra a maldição	402
Figura 95:	O reencontro de Mary/Branca e David/Príncipe ao recuperarem suas memórias	403
Figura 96:	Gold/Rumplestintskin/Fera e Bela quando ele usa a poção para trazer magia para Storybrooke	404
Figura 97:	Mary/Branca e David/Príncipe são envoltos pela névoa mágica	404

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Funções das tecnologias	44
Quadro 02: Esquema de representação da tensão entre o social e a socialidade	58
Quadro 03: Elementos do imaginário moderno e pós-moderno.....	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ERA UMA VEZ... COMO TUDO COMEÇOU E O QUE VEM A SER ESTA TESE.....	15
1 UM IMAGINÁRIO PARADOXAL E COERENTE	19
1.1 O IMAGINÁRIO: DINÂMICO TRAJETO ANTROPOLÓGICO	20
1.2 O IMAGINÁRIO: UMA ATMOSFERA FORMANTE	35
1.3 O IMAGINÁRIO (RESERVATÓRIO/MOTOR) E SUAS TECNOLOGIAS	40
2 DO MODERNO AO PÓS-MODERNO: CONSIDERAÇÕES ESTILÍSTICAS	47
2.1 A EPISTEMOLOGIA PÓS-MODERNA	50
2.2 A SOCIALIDADE CONSTITUTIVA DO PÓS-MODERNO: UMA PERSPECTIVA POLICÊNTRICA	55
2.3 A PARTE DO DIABO E OS CARACTERES ESSENCIAIS DO PÓS-MODERNO OU O LADO (NÃO TÃO) OBSCURO DA PÓS-MODERNIDADE...	77
3 UMA SÉRIE DE CONTOS E OS CONTOS EM SÉRIE	105
3.1 O CONTO DE FADAS: NOÇÕES, VERSÕES E INVERSÕES	106
3.2 A SÉRIE TELEVISIVA: FORMA FORMANTE DO “GRANDE CONTO” <i>ONCE UPON A TIME</i>	140
3.3 ERA UMA VEZ: A SÉRIE FEÉRICA <i>ONCE UPON A TIME</i>	159
4 METODOLOGIA: UM MODO DE OLHAR PARA O IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO EM <i>ONCE UPON A TIME</i>	166
4.1 O MÉTODO: A SOCIOLOGIA COMPREENSIVA	167
4.2 A TÉCNICA: A <i>ANÁLISE FÍLMICA COMPREENSIVA DA NARRATIVA SERIADA</i>	173
4.2.1 Decomposição – a seleção do <i>corpus</i>	176
4.2.2 Decomposição – descrições e transcrições	178
4.2.3 Recomposição – o caminho interpretativo	179
4.3 DESCRIÇÃO DOS EPISÓDIOS E APRESENTAÇÃO ARGUMENTADA DO <i>CORPUS</i>	183
5 ANÁLISES: A CARTOGRAFIA COMPREENSIVA DE <i>ONCE UPON A TIME</i>	192
5.1 <i>ONCE UPON A TIME</i> : MICROMUSEU DO IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO – ANÁLISE DE S01E01 – <i>PILOT</i> (PILOTO)	192
5.1.1 Síntese da análise do episódio <i>Pilot</i> (<i>Piloto</i>)	226
5.2 INGRESSANDO NA MICRONARRATIVA: HERÓIS IMPUROS, POTENCIAMENTO FEMININO E HARMONIAS CONFLITUAIS – ANÁLISE S01E03 – <i>SNOW FALLS</i> (<i>BRANCA CAI</i>)	229
5.2.1 Síntese da análise do episódio <i>Snow falls</i> (<i>Branca cai</i>)	254
5.3 A PARTE DO DIABO E O REGIME DO ARREBOL: A (RE) INTEGRAÇÃO DO MAL NO CÉU PINTADO DE VERMELHO – ANÁLISE S01E16 - <i>HEART OF DARKNESS</i> (<i>CORAÇÃO DAS TREVAS</i>)	256
5.3.1 Síntese da análise do episódio <i>Heart of darkness</i> (<i>Coração das trevas</i>)	292

5.4	O PARADOXO DA PERSONA PÓS-MODERNA E A GANGORRA TRÁGICA NO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO – ANÁLISE S01 E18 – <i>THE STABLE BOY</i> (O GAROTO DO ESTÁBULO)	296
5.4.1	Síntese da análise do episódio <i>The stable boy</i> (O garoto do estábulo)	324
5.5	A ESPIRAL, A PROGRESSIVIDADE E O TRIBALISMO: FORMAS DA TECNOLOGIA DO IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO – ANÁLISE S01 E21 – <i>AN APPLE RED AS BLOOD</i> (UMA MAÇÃ VERMELHA COMO O SANGUE)	328
5.5.1	Síntese da análise do episódio <i>An apple red as blood</i> (Uma maçã vermelha como o sangue)	363
5.6	A ACEITAÇÃO DO DESTINO, O REENCANTAMENTO DO MUNDO E O DESPERTAR PARA A PÓS-MODERNIDADE NASCENTE NO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO – ANÁLISE S01 E22 – <i>A LAND WITHOUT MAGIC</i> (UMA TERRA SEM MAGIA)	366
5.6.1	Síntese da análise do episódio <i>A land without magic</i> (Uma terra sem magia)	407
	O TRAJETO ANTROPOLÓGICO DA PESQUISA OU CONSIDERAÇÕES FINAIS	411
	REFERÊNCIAS	423
	ANEXO A – DADOS DE AUDIÊNCIA DA ESTRÉIA DA 4º TEMPORADA NOS EUA	429
	ANEXO B – DADOS DE AUDIÊNCIA DE <i>ONCE UPON A TIME</i> NO BRASIL – CANAL SONY	430
	ANEXO C - <i>ONCE UPON A TIME</i> ENTRE OS TÍTULOS MAIS POPULARES DA NETFLIX	433

INTRODUÇÃO: ERA UMA VEZ.. COMO TUDO COMEÇOU E O QUE VEM A SER ESTA TESE

Eis o que é a fantasia pós-moderna. Ela não é destacada da vida quotidiana, mas é, no mais alto ponto, o coração que bate. Filmes, livros, ciberculturas, videosfera, tudo isso traz uma marca profunda da eficácia do imaterial. Essa magia contemporânea, que encontra sua origem nos fairy tales dos diversos reinos das fadas, de todos os contos e lendas, exprime bem a volta do sentimento trágico da existência.

Michel Maffesoli

Era uma vez uma estudante de mestrado, cuja curiosidade em relação ao pós-moderno foi despertada pela professora Maria Beatriz Rhade na disciplina de *Imagem e Pós-Modernidade* em 2011. No ano seguinte, cursando *Sociologia da Comunicação*, com o professor Juremir Machado da Silva, ela conheceu o imaginário. E foi amor à primeira vista. Pouco antes de criar seu projeto para o doutorado, ela assistiu à série que viria a ser seu objeto de pesquisa. Foi-lhe apresentada pela irmã, que nem imaginava no que o *hobby* compartilhado iria se transformar. Mas *Once Upon a Time* a inquietava. A releitura dos contos em narrativa seriada era muito diferente de outras versões que costumava conhecer. Os temas foram se relacionando e, conforme o interesse crescia, foram surgindo questionamentos. A vontade de buscar compreendê-los foi aumentando.

Tomamos alguma liberdade poética, no primeiro parágrafo, para contarmos brevemente como tudo começou, como surgiu a ideia do projeto e como ele se transformou nesta tese. Logo, gostaríamos de expor tais perguntas, às quais nos referimos. Tais questões de pesquisa balizarão o trajeto antropológico deste trabalho. São elas: De que imaginário a série de televisão/narrativa feérica *Once Upon a Time* é tecnologia? Como se manifestam os diferentes contextos sociais (moderno e pós-moderno) na série? *Once Upon a Time* pode ser interpretada como uma manifestação do imaginário pós-moderno, ou, ainda, como metáfora (senão, caricatura) da sociedade contemporânea? Em suma: De que forma se configura a comunicação entre *Once Upon a Time* e a sociedade contemporânea, ou, que relações podemos estabelecer entre a narrativa seriada, o estilo do tempo e o imaginário da época?

Dessas indagações surgiram nossas metas, as quais também gostaríamos de apresentar. Nosso objetivo geral é compreender a manifestação do imaginário pós-moderno nos contos de fadas, a partir da série de televisão *Once Upon a Time*, percorrendo o trajeto em que tramas e personagens passam por metamorfoses, para

entender a manifestação do espírito do tempo nos enredos e nos personagens e a comunicação entre o objeto de estudo e a sociedade.

Especificamente, pretendemos analisar, sob um viés compreensivo, *Once Upon a Time* a partir das noções-chave de imaginário (compreendendo também suas tecnologias) e pós-modernidade (enquanto estilo do tempo, contrastante ao moderno), ensaiando a cartografia desse objeto midiático, no âmbito da Sociologia da Comunicação.

Buscando alcançar os objetivos, esboçaremos a estrutura proposta para a tese, com a organização em cinco capítulos, seguidos das considerações finais. No primeiro deles, denominado *Um imaginário paradoxal e coerente*, buscaremos compreender o imaginário e suas tecnologias pelo viés da escola francesa e teremos como referências os autores Gilbert Durand, Michel Maffesoli e Juremir Machado da Silva. Talvez a importância maior dessa parte do todo da tese resida em apresentarmos um ponto de vista no qual a comunicação (retroalimentação recursiva) entre real e imaginário é a fórmula inexata da socialidade contemporânea. Esse modo de olhar será um dos pilares que sustentará nossas reflexões vindouras.

O segundo capítulo, *Do moderno ao pós-moderno: considerações estilísticas*, vai tratar do contexto, ou melhor, do estilo do tempo, que consideramos, concomitantemente, causa e consequência de um imaginário vigente. Nele, optaremos por chamar a atmosfera contemporânea de pós-modernidade e caracterizaremos o moderno a partir dela. Sabemos que a noção de pós-modernidade não se exime de controvérsias e que há outras possibilidades de denominarmos o tempo presente. Mas, acreditamos que esse termo consiga dar conta do atual *Zietgeist* (ou espírito do tempo), de maneira consistente e lúcida. Além disso, esse ponto de vista se relacionará, coerentemente, com as intimações que nosso objeto, nossas demais referências e a metodologia adotada nos apresentam. De modo que nossos autores de referência, nesse capítulo, serão Jean-François Lyotard e Michel Maffesoli, além das contribuições de Philippe Joron e de Georges Bataille.

No capítulo terceiro, intitulado *Uma série de contos e os contos em série*, desbravaremos o campo transdisciplinar de nosso objeto de pesquisa, *Once Upon a Time*, uma narrativa feérica seriada. Abordaremos os contos de fadas, especialmente pelo viés da literatura, mas também pelo da Sociologia, da História e da Psicologia. E apresentaremos os dois elementos das histórias que, efetivamente, nos interessarão para fins de análise: o personagem e o enredo. No capítulo, destacaremos uma de nossas propostas teóricas: a de classificação estilístico-temporal das narrativas feéricas. Nessa

etapa, nos embasaremos, principalmente, em Vladimir Propp, Robert Darnton, Joseph Campbell, Christopher Vogler, Nelly Novaes Coelho e Cândida Vilares Gancho.

Em seguida, ainda no mesmo capítulo, vamos olhar para a forma formante de *Once Upon a Time*, a série televisiva. Para isso, contaremos com o conhecimento de François Jost, Jean-Pierre Esquenazi e Cássio Starling Carlos. Percorreremos, assim como faremos com os contos, o trajeto antropológico das séries e estudaremos sua evolução, para, então, chegarmos à apresentação de nosso objeto de estudo, cuja pertinência para pesquisa, a nosso ver, começa nos altos índices de audiência, na renovação sucessiva das temporadas, na distribuição mundial e na formação de grandes comunidades de fãs, sobre os quais trataremos, mais amplamente, no corpo do texto.

Para além disso, nossa opção pela série como objeto de estudo do imaginário contemporâneo/pós-moderno foi feita por se tratar de uma narrativa feérica que relê, de forma multifatorial e ambígua, os perfis psicológicos e as formas de socialidade dos personagens populares, matizando os maniqueísmos e as idealizações empreendidas pelas histórias célebres. Ademais, *OUAT* nos dá um panorama geral dos contos hodiernos, pois traz personagens de diferentes tramas para se relacionarem em um universo complexo, que tem início com o fim dos finais felizes. Sendo assim, apesar de ter classificação livre, é voltada ao público adulto, aquele que já conhece (ou pensou que conhecia) os seus personagens. A série desperta o *puer aeternus* (criança eterna) e o provoca a se divertir-se em seu mundo.

Por sua vez, o quarto capítulo, com o título *Metodologia: um modo de olhar para o imaginário pós-moderno em “Once Upon a Time”*, apresentará nossas escolhas e nossos caminhos metodológicos. A Sociologia Compreensiva maffesoliniana será o método que nos fornecerá as noções mestras de inteligibilidade e relações desta pesquisa. Por conseguinte, construiremos nossa própria técnica analítica, a partir das etapas da Análise Fílmica da Narrativa, de Francesco Casetti e Federico Di Chio. A ela, denominaremos *Análise Fílmica Compreensiva da Narrativa Seriada*, e, nesse capítulo, vamos expor seu *modus operandi* teórico para, posteriormente, testarmos sua aplicação em nossas análises.

No quinto capítulo, *Análises: a cartografia compreensiva de “Once Upon a Time”*, realizaremos a descrição, a transcrição e a interpretação dos episódios selecionados, à luz (e sombra) do referencial teórico e a partir da metodologia construída. Seis, dos 22 episódios da primeira temporada, serão analisados. Como argumento para trabalharmos apenas com a primeira temporada, apresentamos a

ideia de que os caracteres essenciais do imaginário e do estilo do tempo de que *OUAT* é formada e formante podem ser compreendidos através das tramas dessa temporada. Nas demais, apesar dos dorsos dramáticos serem diferentes, os papéis dos personagens e as funções que desempenham na narrativa se repetem.

À vista disso, optaremos por realizar uma análise intensiva e selecionaremos, além do primeiro e do último episódios, aqueles que atendam a duas premissas: o enredo deve avançar efetivamente, e os episódios se concentrarem no conflito entre Branca de Neve e Rainha Má. Dessa forma, chegaremos a um *corpus* final que renderá mais de 200 páginas de análises.

Por fim, traremos, sob a inscrição *O trajeto antropológico da pesquisa ou considerações finais*, a síntese possível do caminho percorrido, reflexões alcançadas, contribuições teóricas e revelações analíticas. Nesse momento, a ênfase deverá recair sobre os resultados. Entretanto, a pesquisadora já o sente como o primeiro passo em direção a uma nova caminhada.

Apresentados os primeiros “comos” e “porquês”, objeto de estudo e noções-chave, método e técnica guias, questionamentos e metas, podemos rumar ao início do trajeto antropológico desta pesquisa, que vos convidamos a ler, a assistir e a fruir, desejando que o tempo pare, o *puer aeternus* desperte e a razão sensível vos guie.

1 UM IMAGINÁRIO PARADOXAL E COERENTE

A razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas quotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens.

Gilbert Durand

Eis que ao começarmos a escrever nossa tese obviamente pensamos em inaugurá-la definindo as noções que nortearão nossa empreitada de pesquisa. Obviamente? Advérbio mal empregado. Perdão. Pois os eixos centrais deste estudo nada têm de óbvio em suas acepções. São polissêmicos, complexos. Não será possível, portanto, defini-los com obviedades. Nem os contos de fadas, nem a socialidade contemporânea (que compreendemos como pós-moderna), quiçá, menos ainda, **o imaginário e suas tecnologias**¹, cujo ensaio de compreensão constituirá nossas primeiras páginas (a despeito da ordem final em que sejam colocadas).

O imaginário pode ser muitas coisas, menos óbvio. Pode ser materializável, cognoscível, tangível; pode ser pensado, vivido, sentido; mas não é tediosamente definível. Pois ele nos abarca e nos transcende. Não conseguimos compreender, sem riscos, algo em que estamos mergulhados. Mas o desafio de entendimento mais honesto e profícuo, pensamos, leva em conta a reintrodução do sujeito (MORIN, 1991). Almejamos, dessa forma, apenas esboçar um entendimento a seu respeito, escolher um modo de vê-lo que nos pareça coerente e ousar cuidadosamente relacioná-lo com os demais termos da equação que pretendemos desenhar e aplicar em nosso objeto.

Creemos que a **retroalimentação recursiva entre real e imaginário** seja a fórmula inexata da socialidade contemporânea, de tudo o que ela produz, em nível intrapessoal, interpessoal, grupal, midiático, tecnológico. Sem exagero, sem limite. Seguimos a linha argumentativa de Silva (2012, p. 49), para quem "não se crê no imaginário, vive-se nele". Somos, assim, feitos de ossos e de sonhos. Carne e medo. Sangue e abstração. Não se pode estudar a **comunicação** social sem levar em conta a sua realidade, a realidade do imaginário, a materialidade do midiático, do espetáculo ou

¹ Para facilitar a leitura e a compreensão desta pesquisa, optamos por grifar as noções ou termos que, *a priori*, cremos essenciais em nosso percurso analítico. Ainda assim, as principais noções (mais ou menos equivalentes a categorias) que compõem a pesquisa, e, portanto, repetem-se com frequência, a saber "imaginário", "tecnologias do imaginário", "pós-modernidade" e "pós-moderno", serão grifados na primeira vez em que aparecerem nos capítulos e, eventualmente, em momentos que julgarmos imperativos, a fim de evitar a poluição visual da tese.

da **fantástica transcendental** ou das ficções no cotidiano. Outrossim, é (im)preciso pensar a dialógica possível entre os termos aqui expostos, por ora, desatados.

Impõe-se, dessa forma, sem demora, a questão inaugural: o que é, do que trata, como vive, qual a história do imaginário? A utilização do termo "imaginário" como substantivo é recente, apesar de seu uso enquanto adjetivo, segundo Legros et al. (2007, p. 257), ser conhecido em francês, desde o século XVI. A noção de imaginário, aliás, para Maffesoli (2001, p. 74), deve muito a um modo francês de pensar. O interesse pela temática cresceu exponencialmente nas últimas décadas, depois que as obras de Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Gilbert Durand opuseram-se às acepções negativas da tradição filosófica ocidental, que a tratavam como algo falso, ilusório, irracional ou mesmo inexistente (LEGROS et al, 2007, p. 10).

A escola francesa será, portanto, o eixo de nosso imaginário, a que diz respeito esta pesquisa. Considerá-lo-emos como **museu, bacia e trajeto** (Durand); **atmosfera e força** (Maffesoli); **reservatório e motor** (Silva). Mas, antes de trazermos propriamente esboços de definições, abordaremos brevemente sua história, o que o fez constituir-se (e o constituirmos) tal qual é (ou como o pensamos). Evocaremos, assim, especialmente, a obra *O imaginário*, de Durand, que traz seus principais movimentos de expansão e contração.

1.1 O IMAGINÁRIO: DINÂMICO TRAJETO ANTROPOLÓGICO

Gilbert Durand chega ao imaginário através do imagético e nos fala sobre a constituição da "civilização da imagem" como resultado de um oximoro, no qual o ocidente proporcionou ao mundo um progresso memorável dos meios técnicos de produção, transmissão e distribuição da imagem e, em um movimento paralelo, demonstrou uma desconfiança iconoclasta endêmica (DURAND, 1998, p. 05-7). Vejamos, portanto, esse avanço paradoxal, através dos momentos emblemáticos destacados pelo autor.

O primeiro momento do iconoclasmo está relacionado ao monoteísmo da Bíblia; pois, segundo Durand (1998, p. 09), "nossa herança ancestral mais antiga e incontestável" é a proibição da adoração de imagens pelo segundo mandamento da lei de Moisés. Mas, esse estágio também concerne à legitimidade da verdade socrática, que pressupõe uma lógica binária, em que há o verdadeiro e o falso. A imagem, alógica, desse ponto de vista,

pois incerta e ambígua, fica desvalorizada. O alógico do imaginário, enquanto repositório/museu dessas imagens, sofre o mesmo desprestígio.

Em contraposição, a primeira resistência do imaginário surge com Platão. O filósofo, defensor de uma doutrina mais matizada que a de seu antecessor e a de seu discípulo, sabe que "muitas verdades escapam à filtragem lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a antiguidade grega conhecia muito bem: o mito". A herança platônica se estende e anima, no século VIII, "a famosa querela dos iconoclastas vitoriosos". Na Igreja, o idealismo gera um movimento de "defesa das imagens contra uma teologia da abstração" (DURAND, 1998, p. 16-7).

O segundo momento de retração do imaginário diz respeito à construção da base sólida do iconoclasmo, a escolástica medieval. A verdade aristotélica está na ordem do dia, após a tradução das obras quase desaparecidas do autor. A revalorização de Aristóteles destaca-se no pensamento de São Tomás de Aquino, que tenta conciliar o racionalismo aristotélico e as verdades da fé, numa "suma" teológica. Ainda de acordo com Durand (1998, p.11-2), o sistema desse filósofo e teólogo cristão torna-se a filosofia oficial da Igreja Romana e influencia as universidades dos séculos XIII e XIV.

No mesmo período, em paralelo positivo à resistência bizantina à destruição da imagem, soma-se o êxito da mentalidade jovem e fraterna dos franciscanos, que sustenta que: "qualquer contemplação, qualquer visão da Criação, [...] é um 'vestígio' (*vestigium*) de Toda a Bondade do Criador. [...] é pela imagem (imago) que a alma humana representa com maior exatidão ainda as virtudes da santidade" (DURAND, 1998, p.19).

O terceiro momento negativo para o imaginário é marcado pelas figuras de Galileu e Descartes, que fundam as bases da física moderna e consideram a Razão a única via de acesso e legitimação da verdade. A partir do século XVII, o imaginário fica excluído dos processos intelectuais, e a imagem, "produto de uma 'casa de loucos', é abandonada em favor da arte da persuasão dos pregadores, poetas e pintores. [...] um universo mecânico no qual não há espaço para a abordagem poética" (DURAND, 1998, p.12-3).

Por sua vez, a terceira resistência está vinculada à Contrarreforma, que irá opor "aos excessos da Reforma, os excessos inversos da arte e da espiritualidade barrocas" (DURAND, 1998, p. 24). Se o imaginário protestante se fixa na literatura e na música, a Igreja Romana exagera no papel espiritual conferido ao culto aos santos, através de imagens. Após muitas guerras, o imaginário se autonomiza da religião. Mas há um preço, segundo Durand (1998, p. 27): "o neorracionalismo dos filósofos que, no século 18,

retomaram a estética de um ideal clássico. O neoclassicismo reintroduz o desequilíbrio iconoclasta entre os poderes da Razão e a parte devida à imaginação no século das Luzes". Assim, chegamos ao quarto grande recuo do imaginário:

O positivismo e as filosofias da História, às quais nossas pedagogias permanecem tributárias [...], serão frutos do casamento entre o factual dos empiristas e o rigor iconoclasta do racionalismo clássico. As duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora, são o cientificismo (doutrina que só reconhece a verdade por métodos científicos) e o historicismo (doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico). Qualquer "imagem" que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita (DURAND, 1998, p. 14-5).

Em contrapartida aos ataques maciços do positivismo e do racionalismo, vemos a estética pré-romântica e os movimentos românticos demarcando a quarta resistência do imaginário. Essa estética reconhece um "sexto sentido", que possui a faculdade de atingir o belo e cria, ao lado da Razão e da percepção, uma terceira via de conhecimento, que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe. Ainda de acordo com Durand (1998, p. 28), é fundamental o papel de Immanuel Kant nessa insurgência do imaginário, posto que ele "reabilita a imaginação como uma 'esquematisação', preparando, de certa forma, a integração da simples percepção nos processos da Razão". Romantismo, Simbolismo e Surrealismo são, dessa maneira, movimentos emblemáticos desse momento, posto que propõem uma reavaliação positiva do sonho, do onírico e, até mesmo, da alucinação (DURAND, 1998, p. 35).

Mas, segundo Durand, não passamos pelo quarto momento do iconoclasmo sem trauma. Nossa civilização da imagem, que vive o que ele chamou de a "revolução do vídeo", sofreria, em contraste, uma perda de imaginário. Nesse ponto, ousamos discordar do autor, pois pode ser que tenham diminuído as imagens capazes de mobilizar grandes coletivos, mas elas continuam prenhas, se pensarmos em seu uso pelas tribos de Maffesoli (2006), autor que segue os passos de Durand, mas avança, a nosso ver, em direção a uma visão mais integrada do presente. Durand, no final da vida, dá-se por vencido pela técnica. Pensamos que, no mínimo, há de existir uma terceira via entre a imagem técnica e a imagem simbólica, um tipo de imagem emblemática, para a qual urge uma hermenêutica complexa.

Ainda com relação aos momentos de contração e de expansão do imaginário, gostaríamos de chamar nosso objeto ao assunto, pois, possivelmente, os contos de fadas tenham sido relegados à esfera infantil em um movimento paralelo ao quarto

grande momento do iconoclasmo ocidental. Mas o resgate atual dessas narrativas, que as reintegra aos universos juvenil e adulto, motiva nosso olhar acadêmico. Pois, conforme a lei, a reação acontece. Parece-nos flagrante que a releitura dos contos, em narrativas mais consonantes com a contemporaneidade, tenha algo a dizer sobre o **espírito do tempo** ou o **imaginário hodierno**. Nesse sentido, compreendemos a série feérica *Once Upon a Time* como **micromuseu de imagens emblemáticas da contemporaneidade**, imagens ao mesmo tempo técnicas e motivadas, icônicas e simbólicas, metafóricas e metonímicas, paradoxais: como a **aura do presente oximorônico** que abordaremos como **pós-modernidade**.

Contada, em resumo (e desde já lamentamos a perda que o esforço de síntese exige), a história do imaginário, sob o olhar de Durand, acreditamos ter subsídio para começar a falar propriamente do pensamento do autor, em suas contribuições mais relevantes para nosso estudo. Abordaremos a constituição de sua hermenêutica, a partir de suas leituras, esboçaremos nosso entendimento de seu imaginário e traremos as noções de **trajeto antropológico, tópica sociocultural, bacia semântica e regimes da imagem**.

Ultrapassando a visão sartreana, que desvaloriza o imaginário, bem como a de seus predecessores associacionistas e bergsonianos, e, também, as teorias intelectualistas, Durand (2002, p. 28) as critica, denunciando que elas minimizam o papel da imaginação, seja pervertendo seu objeto ou depreciando uma imagem vulgarizada, na qual o sentido figurado é desprezado.

Para o autor, trata-se do oposto: “o sentido figurado é, afinal de contas, o único significativo, o chamado sentido próprio não passando de um caso particular e mesquinho da vasta corrente semântica que drena as etimologias” (DURAND, 2002, p. 29). Assim, a essa altura do pensamento do autor - que se modifica com o tempo, a ponto de se aproximar de uma visão apocalíptica do imaginário, na obra de 1998 - a imagem seria sempre análoga, motivada, simbólica. E é a esse imaginário durandiano que nos referimos. Não se trata, portanto, de um signo arbitrário.

Chegamos, assim, a dois pensadores que influenciaram notadamente a obra de Durand, Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard. A contribuição de Jung está em sua concepção dos arquétipos, imagens gerais da ordem dos esquemas ou potencialidades funcionais que determinam inconscientemente o pensamento (DURAND, 2002). O psiquiatra suíço também normaliza o papel da imagem, afirmando que ela é um indicador de boa saúde psíquica e pluraliza a libido (DURAND, 1998, p. 37).

Mas a influência de Bachelard nos parece ainda mais fundamental, pois Durand toma para si duas de suas intuições no que concerne à concepção geral do simbolismo imaginário: 1) a imaginação é um dinamismo organizador; 2) esse dinamismo constitui um fator de homogeneidade na representação. Ele explica:

Segundo o epistemólogo, muito longe de ser a faculdade de “formar” imagens, a imaginação é potência dinâmica que “deforma” as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador torna-se o fundamento de toda a vida psíquica, “porque as leis da representação são homogêneas”, a representação sendo metafórica a todos os seus níveis [...] (DURAND, 2002, p. 30).

Bachelard, em sua obra, toca na regra fundamental da motivação simbólica: a de que todo o elemento é ambivalente e liga, potencialmente, para além das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as segregações dos períodos da história e as compartimentações sociais (DURAND, 2002, p. 35-8). O **dinamismo das imagens**, segundo Durand (1988, p. 78), é o que “permite compreender as manifestações psicossociais da imaginação simbólica e sua variação no tempo”.

A partir dessa concepção, que desemboca na questão da predominância alternada entre os **regimes diurno e noturno da imagem**, as hermenêuticas redutoras (cujos principais expoentes seriam Sigmund Freud, Georges Dumézil e Claude Lévi-Strauss) são ultrapassadas pelo que Durand (1988) denomina de hermenêuticas instauradoras (de Ernst Cassirer, Kant, Jung e Bachelard), que abordam as imagens em sua multiplicidade. No entanto, o que o autor propõe para o estudo das imagens simbólicas é uma terceira via, em que sugere a convergência das hermenêuticas e o estudo dos níveis formadores das imagens simbólicas, na criação de sua “teoria geral do imaginário” (1988, p. 76).

A visão durandiana do imaginário busca se libertar da querela entre culturalistas e psicólogos, enveredando pela via da Antropologia, que congrega as ciências que estudam o homem, sem estranhar a uma ou a outra. Assim é que Durand opta por posicionar a sua acepção de imaginário no que ele chama de **trajeto antropológico**, quer dizer, nas incessantes trocas que existem “ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). Segundo o autor, o caminhar é reversível, retroalimentado. Trata-se de uma gênese recíproca que oscila entre o sujeito e o mundo (das ideias e das coisas).

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. [...] o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio, foi a esse produto que chamamos trajeto antropológico, porque a reversibilidade dos termos é característica tanto do produto como do trajeto (DURAND, 2002, p. 41).

Faz-se necessário, portanto, desdobrarmos a concepção durandiana de imaginário. Para o autor, “todo o pensamento humano é uma re-presentação, isto é, passa por articulações simbólicas” (DURAND, 1998, p. 41), e o imaginário é uma espécie de conector obrigatório através do qual são constituídas todas as representações humanas. Desse modo, sua formação acontece na sobreposição complexa de diversos elementos, tais como: ambiente geográfico, simbolismos parentais, jogos, aprendizagens, símbolos e alegorias, determinados pela sociedade para uma boa comunicação (DURAND, 1998, p. 91). Sob um prisma ainda mais amplo, o imaginário, para Durand, pode ser compreendido como um **museu**, quer dizer, como o repositório “de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas, e a serem produzidas” (1998, p. 6). Dessa maneira, segundo o autor, podemos dizer que todo imaginário humano se articula por meio de estruturas, jamais fixas, mas sempre plurais e irredutíveis e que podem ser “limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heroico), ‘incluir’ (místico) e ‘dramatizar’ (disseminador), ou pela distribuição das imagens em uma narrativa ao longo do tempo” (DURAND, 1998, p. 38).

Logo, percebemos a questão do dinamismo como intrínseca ao **trajeto antropológico**; pois, conforme a leitura de Georges Bertin (2013) da obra durandiana, a arquetipologia não fixa as coisas num dado momento e permite que compreendamos e situemos em que dinâmica estamos. E Durand descreve isso numa forma de trajetória, de trajetividade, isto é, de dinamismo e de uma evolução sem cessar entre *schèmes*². Assim, de acordo com Durand (1998, p. 77-8), **o imaginário é um dinamismo equilibrador**, que se apresenta como a força de tensão entre dois regimes, entre duas forças de coesão, cada uma delas relacionando imagens em dois universos antagonistas (complementares e concorrentes; pois, complexos), que se acomodam mais em um sistema de diástoles e sístoles do que numa síntese.

² Optamos por não traduzir a palavra *schème*, do francês, por falta de termo adequado na língua portuguesa para isso. Ela pode ser confundida com *schéma*, cuja tradução seria esquema. *Schème*, porém, se assemelha a *schéma*, mas permanece mais abstrato do que esse.

Cabe, neste momento, explicarmos como Durand concebe esses regimes dos quais se forma (e é formado) o imaginário. Tratemos, portanto, do que o autor entende por conjuntos simbólicos, “vastas constelações de imagens, constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes” (DURAND, 2002, p. 43). O autor explica que esse isomorfismo não é da ordem da analogia, mas da homologia, ou seja, uma equivalência mais morfológica ou estrutural do que funcional. Posto que os símbolos constelem por serem variações de um mesmo tema arquetipal, trata-se de um isomorfismo semântico. Os arquétipos são, assim, núcleos organizadores dos símbolos.

O próximo passo de Durand é tomar como hipótese de trabalho a existência de “uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (2002, p. 51). É, dessa forma, na Reflexologia, da Escola de Leningrado, que Durand (1998; 2002) se apoia para conceber a lógica tripartite do imaginário, que se desenvolve a partir da ideia de que há um gesto ou reflexo dominante que inibe todos os outros reflexos. Trata-se de matrizes sensório-motoras que vão ter seu prolongamento ou confirmação cultural no ambiente tecnológico humano. São elas as dominantes postural, digestiva e copulativa.

Diremos que cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio. É assim que o primeiro gesto, a dominante postural exige as matérias luminosas, visuais e técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade, a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual (DURAND, 2002, p. 54-5).

Durand também abarca os esquemas afetivos nessa lógica, de forma que as figuras parentais se integram ao arranjo. Respectivamente, pai, mãe e filho são arquétipos substantivos ligados aos três gestos acima referidos. Mas, além disso, há a questão do espaço: “polêmica e subida são de dominante postural, involução e noturno do oeste são de dominante digestiva, enfim, o centro parece dar bem a chave rítmica e dialética do equilíbrio dos contrários” (2002, p. 57).

Na convergência da Reflexologia com a Sociologia e a tecnologia, Durand organiza o imaginário sobre essa tripartição e a associa a uma bipartição, entre o que ele chama de os dois regimes do simbolismo: o **regime diurno** (postural) e o **regime noturno** (digestivo e cíclico). Os regimes são compreendidos por Durand como agrupamentos de estruturas vizinhas, quer dizer, símbolos ou imagens homólogos. Trata-se de formas dinâmicas, sujeitas a modificações, mas que constituem esquemas pedagógicos, não quantitativos, sintomáticos (2002, p. 63-4).

O **regime diurno das imagens** ou **regime heroico**, para Durand (2002, 1988)³, é aquele onde constelam estruturas esquizomórficas, que envolvem a idealização, o diairetismo, o geometrismo e a antítese. Seus fundamentos de explicação são da ordem da exclusão, da contradição e da identidade. O reflexo dominante a que se reporta é o postural e seu esquema verbal central é o distinguir. Os arquétipos que lhe concernem são o claro em oposição ao escuro, o alto obstado ao baixo, o puro *versus* o manchado, e dois de seus símbolos fundamentais são o cetro e o gládio (AZUBEL, 2014a, p. 11-2).

Por sua vez, de acordo com Durand (2002, 1988), o **regime noturno das imagens** comparte-se em dois. Primeiramente, abordaremos o **regime místico** com suas estruturas antifrásicas, de perseveração e redobramento, mas ainda de miniaturização, viscosidade, realismo sensorial e adesividade. Seus princípios lógicos concernem à similitude e à analogia; o reflexo dominante é o digestivo. Os esquemas verbais nos quais se funda são o confundir, o descer, o possuir e o penetrar. Seus atributos característicos são o profundo, o calmo, o quente, o íntimo e o escondido. O símbolo desse regime, por excelência, é a taça (AZUBEL, 2014a, p. 12).

Enfim, o **regime sintético** durandiano fica no cruzamento entre os dois de que falamos e é o lugar da dramatização. Suas estruturas relacionam-se à ***coincidentia oppositorum*** e à sistematização, à dialética dos antagonistas, ao progressismo parcial (cíclico) ou total, à historização. Seu argumento essencial de justificação é a causalidade, isto é, a representação diacrônica que liga as contradições através do tempo. A dominante postural que lhe diz respeito é a copulativa e os esquemas verbais a que faz alusão são da ordem do ligar, como o amadurecer, o progredir, o voltar e o recensear. Os arquétipos que lhe concernem

³ Não temos a pretensão de dar conta da complexidade dos regimes em poucas linhas, contudo vamos buscar representá-los suficientemente para fins de análise. Recomendamos, como leitura complementar, a obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), e, mais especificamente, o quadro, elaborado por Durand (2002, p. 243), de *Classificação isotópica das imagens*.

são, concomitantemente, o para frente (futuro) e para trás (passado), seus símbolos primeiros são o pau e o denário (AZUBEL, 2014a, p. 12).

Essa divisão, que ultrapassa o maniqueísmo, em um pluralismo tripartite, sinaliza o abandono à dualidade e “acrescenta dois outros valores às oposições exclusivas das proposições contraditórias: a disjunção e a conjunção que permitem à narrativa ‘se desenrolar’”, sendo que, dessa concepção, resulta, “além da identidade, uma lógica – ou melhor, uma alógica – do imaginário, seja ele o sonho, o onírico, o mito ou a narrativa da imaginação” (DURAND, 1998, p. 82). Percebemos, dessa forma, que ela é da ordem da coerência dos plurais em sua natureza sistêmica, a qual rompe com o ambivalente, para chegar ao princípio do “terceiro dado” (1998, p. 84). Isso quer dizer que o objeto imaginário é plural, e só pode ser compreendido através da redundância, por constelações de símbolos, por imagens que se aproximam ou **metáforas obsessivas**.

Outro ponto importante na obra durandiana é a questão da **tópica sociocultural**, que vai se relacionar com a dinâmica entre diurno e noturno, no contexto do trajeto antropológico e da bacia semântica. Em resumo, podemos dizer que a tópica explica a relação de poder entre um **imaginário atualizado** e um **imaginário potencial**. Ela levará em conta a sociedade e o momento histórico para compreender tensionamentos sociais relativos a instâncias equivalentes ao inconsciente, ao ego e ao superego. Durand nos propõe o desenho de um diagrama para melhor compreensão do seu conceito: se fizermos um círculo para representar o conjunto imaginário que cobre uma determinada sociedade, podemos dividi-lo em duas fatias na horizontal, “as quais correspondem, de baixo para cima, às três instâncias freudianas e que aqui serão aplicadas metaforicamente a uma sociedade” (1998, p. 93).

Segundo o autor, a fatia inferior é a mais profunda, correspondendo a um “isso” antropológico (1998, p. 93), ou ao que Jung (2011) denominaria de “inconsciente coletivo”, mas que ele prefere chamar de “inconsciente específico”. Nessa faixa, situam-se os esquemas que provocam as imagens arquetípicas. A segunda fatia horizontal corresponde, de acordo com Durand (1998, p. 94), ao “ego” freudiano, trata-se da zona das estratificações sociais onde “são modelados os diversos papéis conforme as classes, castas, faixas etárias, sexos e graus de parentesco ou em papéis valorizados e papéis marginalizados, de acordo com o corte vertical do círculo por um diâmetro”.

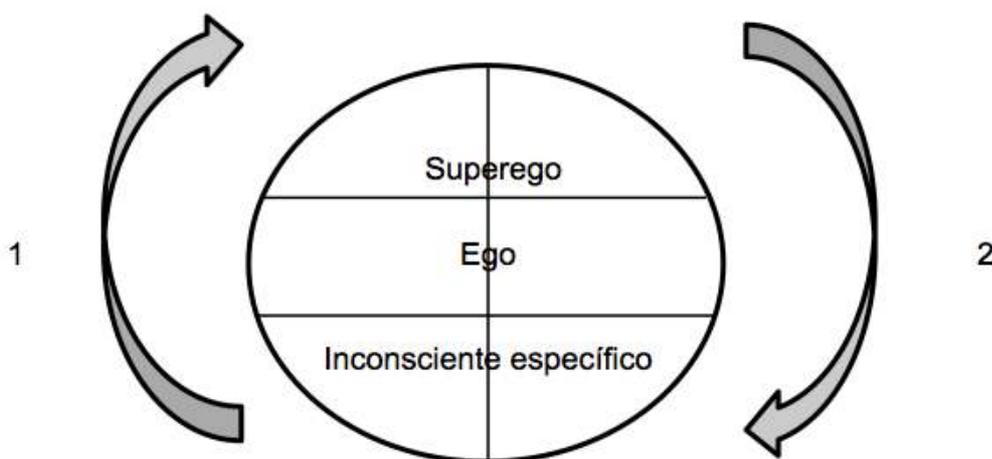
O corte vertical é essencial para compreendermos a questão da tópica, pois do lado esquerdo está o imaginário institucionalizado em um conjunto coerente de códigos e do lado direito está um imaginário marginalizado, mais disperso num fluxo

de baixa coerência, mas com potencial para ascender: “essas imagens de papéis marginalizados são os fermentos, bastante anárquicos, das mudanças sociais e do mito condutor” (DURAND, 1998, p. 94).

Já na fatia horizontal superior do diagrama está o superego social, responsável pela organização e pela racionalização do conteúdo das camadas inferiores, quer dizer, por sua objetivação ou materialização em códigos, pedagogias, planos, programas e ideologias. Temos, outrossim, em dado momento social, esse quinhão tanto no que concerne ao positivo quanto ao negativo.

A estas duas dimensões da tópica, a vertical que divide as duas metades “sistêmicas” do círculo, isto é, os dois hemisférios das contradições sociais que constituem uma sociedade, e a horizontal que reparte o imaginário sociocultural em três “fatias” de diversas qualidades, acrescentamos uma terceira dimensão, dessa vez temporal: partimos do polo inferior do nosso hexagrama, cujo eixo é o diâmetro vertical, percorremos a periferia do círculo, no sentido dos ponteiros do relógio e subimos pela esquerda ao longo do círculo (DURAND, 1998, p. 94).

Figura 01: Tópica sociocultural de Gilbert Durand



Fonte: Azubel (2017)

A Figura 01 representa nosso entendimento da imagem sugerida por Durand. Sendo que, apesar da proposta de que se parta do eixo vertical, da esquerda para a direita, compreendemos que os movimentos um e dois sejam distintos, porém concomitantes. As setas evidenciarão, dessa maneira, respectivamente, o imaginário oficial, codificado e manifesto, e o imaginário recalcado, selvagem e latente, colocados em uma dinâmica que explicita as tensões sistêmicas e explica as mudanças sociais.

Esboçamos, portanto, sua constituição: “os conteúdos imaginários (os sonhos, desejos, mitos, etc.) nascem durante um percurso temporal e um fluxo confuso, porém importante, para finalmente se racionalizarem numa ‘teatralização’ [...] de usos ‘legalizados’”; sendo que, no meio do diagrama/processo, estão os vários papéis desempenhados. Esses usos, positivos ou negativos, recebem suas estruturas e valores de várias confluências sociais (sejam elas políticas, sociais ou econômicas, etc.) e perdem, dessa forma, a “espontaneidade mitogênica em construções filosóficas, ideologias e codificações” (DURAND, 1998, p. 96). Ainda assim, esse trajeto acontece em consonância com os movimentos da **bacia semântica**.

A metáfora potamológica⁴, implícita na tópica sociocultural, propõe uma esquematização capaz de explicar as mudanças que se processam nas sociedades, uma vez que, segundo Durand (1998, p. 100), elas não se efetuam de modo anômico, pois, “entre os eventos instantâneos e os ‘tempos muito longos’ [...] há períodos médios e homogêneos quanto aos estilos, às modas e aos meios de expressão”. Ela propõe uma análise detalhada, perpassando os seis subconjuntos de uma era e de uma área do imaginário: “seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias, etc., numa mitoanálise generalizada, isto é, propondo uma ‘medida’ para justificar de modo mais pertinente do que o menos explícito ‘princípio de limites’” (1998, p. 103).

A primeira fase dessa dinâmica é a do escoamento. Em determinado momento, delimitado por movimentos gerais oficiais, começa a eflorescência de pequenas correntes desordenadas, comumente antagônicas aos códigos e às convenções vigentes nos conjuntos imaginários. Trata-se de ressurgências que se manifestam no setor marginalizado da tópica. Ocorre, a seguir, a “junção dos escoamentos que formam uma oposição mais ou menos acirrada contra os estados imaginários precedentes e outros escoamentos atuais. Essa é a fase propícia para a querela das escolas” (1998, p. 107). Assim, as confluências, no terceiro momento, podem desempenhar seu papel. A corrente está consolidada e demanda reconhecimento, através das instituições, das autoridades e das personalidades.

Na quarta fase, chega-se ao que Durand (1998, p. 111-2) denomina “nome do rio”. Trata-se do “‘nome do pai’ solidamente mitificado, esboça-se quando um

⁴ Esse termo se refere à bacia semântica, uma vez que, segundo Durand (1998, p. 103), a palavra rio vem do grego *potamos*. Complementarmente, no dicionário *Michaelis de Língua Portuguesa*, potamologia, significa estudo dos rios. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=potamologia>. Acesso em: 11 ago. 2014.

personagem real ou fictício caracteriza a bacia semântica como um todo”. No momento de organização dos rios, os fluxos imaginários atingem a consolidação teórica e algumas características da corrente são tomadas de maneira exagerada pelos seus segundos fundadores. Até que chegamos a última fase da bacia, a dos deltas e meandros. Ela ocorre quando “a corrente mitogênica – o ‘inventor’ dos mitos – que transportou o imaginário específico ao longo de todo o curso do rio se desgasta, atingindo [...] uma saturação ‘limite’” (DURAND, 1998, p. 114). Assim, uma nova bacia começará, pois a última fase será penetrada pela primeira.

Neste momento, impõe-se, a nosso ver, uma questão problemática: qual seria a duração da bacia semântica no momento em que a civilização da imagem, segundo Durand, vive a “explosão do vídeo”? O autor, no livro de 1998, propõe que o tempo pelo qual se desenvolve uma bacia não seja apenas o equivalente a uma mudança de geração, mas, mais abrangente do que isso, um período que compreenderia o passar de três a quatro gerações ou algo entre 150 e 180 anos. Levantamos a suspeita de que, tendo em vista a aceleração do tempo na contemporaneidade, o tempo da bacia semântica também possa ter encurtado. Porém, não nos propomos a levar a cabo essa discussão. Ao menos não neste momento.

Por conseguinte, não é apenas em relação à bacia que podemos ver a estrutura dinâmica do imaginário durandiano. O autor trata, outrossim, do papel do **imaginário como restaurador de equilíbrio**; capaz de fazer sentir seus benefícios pelo menos em quatro setores: **vital, psicossocial, antropológico e universal**. Isso acontece porque a imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada, da morte e do tempo (DURAND, 1988, p. 99).

O papel biológico da imaginação está fundamentalmente ligado à função fabuladora (Henri Bergson) e à função de **eufemização** (Durand). É preciso restabelecer o **equilíbrio vital** “comprometido pela noção de morte” (1988, p. 100). Assim é que a fabulação em sentido amplo, e – em nossa perspectiva – a série feérica, em sentido estrito, vão ajudar o ser humano na questão da adaptação ao mundo: “A fabulação vem se organizar do lado do instinto, da adaptabilidade vital diante da inteligência grosseira e estática dos sólidos, dos fatos e, por isso mesmo, da morte” (DURAND, 1988, p. 101).

Eufemizantes, os contos de fadas em *Once Upon a Time (OUAT)*, apesar de seu realismo, estão prenhes simbolicamente de vida e de magia, o que nos coloca diante de duas possíveis perspectivas: ou promove/simboliza uma eupemização na forma de reencantamento do mundo ou ajuda o ser humano desencantado a sobreviver às suas

vivências desmágicizadas. A descoberta de qual a alternativa mais pertinente à conjuntura hodierna é, para nós, um objetivo que decorre da problematização do tema.

Em segundo lugar, adiciona Durand, “a imaginação simbólica é um fator de **equilíbrio psicossocial**” (1988, p.103, grifo nosso). Assim, inventar, contar, ouvir e ver histórias, como *OUAT*, que trazem personagens célebres vivendo e resolvendo (ou não) os mesmos dramas que sujeitos comuns, pode contribuir como fator de **equilíbrio mental**. Uma vez que a chave para isso talvez não esteja escondida (apenas) no consultório dos psiquiatras e dos psicólogos contemporâneos. Acreditamos que, instintivamente, busquemos os contos, os personagens, as ficções, como ferramentas que nos ajudam a nos equilibrar, especialmente, diante de nossas psicopatias depressivas e manias esquizoides.

Ainda assim, o autor nos fala da **equilíbrio vital** para a sociedade, que dá conta, também, do problema das gerações culturais, implicadas na dialética do noturno e do diurno; pois, a cada 36 anos, uma pedagogia expulsa a outra. Logo, o **equilíbrio antropológico ou sócio-histórico** de uma sociedade seria uma “constante realização simbólica, e a vida de uma cultura seria feita dessas diástoles e sístoles” (1988, p. 105). Durand comenta ainda uma **sociatria**, como uma espécie de terapêutica para a sociedade desequilibrada no balançar desses movimentos:

Da mesma maneira que a psiquiatria aplica uma terapêutica de reequilíbrio simbólica, pode-se então conceber que a pedagogia – que gira deliberadamente em torno da dinâmica dos símbolos – se torne uma verdadeira *sociatria* que dosa com muita precisão, para uma determinada sociedade, as coleções e as estruturas de imagens que ela exige para seu dinamismo evolutivo (DURAND, 1988, p. 105).

Seguindo nossa linha de raciocínio, a de que a sociedade procura por imagens que a ajudem na **equilíbrio**, podemos compreender a proliferação de filmes, séries televisivas, histórias em quadrinhos e, até mesmo, livros eróticos, com a temática feérica – universo no qual *Once Upon a Time* está inserida com destaque, pela questão de apresentar em paralelo os personagens com suas aventuras tanto no “mundo real” como na Floresta Encantada. Parece-nos que a multiplicação dessas narrativas é sintomática de que o fantástico desempenha, na prática, o papel de “**encantamento eufemizante**” (DURAND, 2002, p. 418, grifo nosso), cuja função seria contrabalançar o desencantamento do mundo (WEBER, 2005), ou promover um reencantamento do tempo que retorna (MAFFESOLI, 2012).

Há, além disso, o **equilíbrio ecumênico ou universal**, que, diante do iconoclasmo denunciado por Durand (1988; 1998), possibilita paradoxalmente nossa civilização tecnocrática e um “gigantesco processo de remitização, em escala planetária” (1988, p. 105). Essa função harmonizadora é possível pelo que o autor chama de ***museu imaginário***:

O “museu imaginário”, generalizado conjunto de todos os departamentos de todas as culturas, é o supremo fator de reequilíbrio de toda a espécie humana. Para nós, ocidentais, o “recurso ao Oriente”, a aceitação de regimes e de enxames de imagens veiculadas [...] pela arte de civilizações diferentes da nossa, são um meio, um único meio de restabelecer um equilíbrio realmente ecumênico. A razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas quotidianas da espécie humana é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens. [...] A antologia generaliza o museu. E é então que a antropologia do imaginário pode se constituir, antropologia que não tem apenas a finalidade de ser uma coleção de imagens, de metáforas e de temas poéticos. Mas que também deve ter a ambição de montar o quadro compósito das esperanças e temores da espécie humana, a fim de que cada um nele se reconheça e se revigore (DURAND, 1988, p. 106).

Pensando nesse fator de equilibração, vemos *Once Upon a Time* como uma antologia, **micromuseu imaginário vivo**, em que diversos contos (de diferentes autores, reunidos ou escritos em variados países e em tempos diversos) dialogam de modo complexo, se fundem, se confundem, se modificam, podendo ser vistos como metáforas da sociedade, da socialidade contemporânea, oferecendo elementos para que as pessoas se identifiquem, se interroguem e se revitalizem.

Um micromuseu do imaginário vivo em que Rumpelstintskin interage com Chapeuzinho Vermelho, em que do País das Maravilhas podemos ir à Terra do Nunca; em que a vida acontece ao mesmo tempo na Floresta Encantada e no “mundo real”; um micromuseu imaginário contemporâneo que dá conta dos aspectos complementares, concorrentes e antagônicos que se desenrolam na narrativa feérica seriada do mesmo modo que na vida humana. Assim, a imaginação simbólica se confunde com o imaginário da época, na mesma medida em que o **fantástico torna-se metáfora do cotidiano**.

É imperativo, portanto, discorrer sobre a importância da **função fantástica do imaginário**, levando em conta as figuras da linguagem (imagética ou não, mas narrativa) através da qual ela se manifesta. De acordo com Durand (2002, p. 378), é preciso avançar da morfologia classificadora das estruturas para uma fisiologia da função da imaginação. Trata-se de esboçar aquilo que o autor chama de uma “fantástica transcendental”, ou seja,

uma filosofia do imaginário, que pressupõe de início um alargamento do domínio do imaginário, possível através do estudo antropológico. Ultrapassar a oposição real/imaginário, o recalçamento psicanalítico e a desconfiança semiológica.

Assim, a função fantástica não é abstrata ou fraudulenta, mas acompanha os empenhos concretos e a ação estética, sendo que o sentido figurado prima sobre o próprio e o simbolismo nos equilibra, constituindo nossos trajetos, mediando nossas intimações subjetivas com o que nos vêm da ambiência. É, assim, uma função de reconhecimento ontológico. E, se o imaginário é como "uma re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente" (DURAND, 1998, p. 117), a função fantástica:

Ora toda a cultura inculcada pela educação é um conjunto de estruturas fantásticas. [...] A prática de início é ensinada de maneira teórica extrema: sob a forma de apólogos, fábulas, exemplos, lugares seletos nas literaturas, no museu, na arqueologia ou na vida dos homens ilustres. E os jogos não passam de um primeiro ensaio dos mitos, lendas e contos. [...] Neste "mundo pleno" que é o mundo criado pelo homem, o útil e o imaginativo estão inextricavelmente misturados. [...] a alvorada de toda a criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica. [...] ela está na raiz de todos os processos da consciência, revela-se como a marca originária do Espírito (DURAND, 2002, p. 397).

A função fantástica (dos contos, das mídias) nos faz contar, premeditar e romancear; nos possibilita dominar o tempo e a memória; tem o poder de encantamento eufemizante, posto que a fabulação é salvaguarda essencial: "O sentido supremo da função fantástica, erguida contra o destino mortal, é assim o *eufemismo*" (2002, p. 404, grifo do autor). De modo que, em todas as manifestações do imaginário (religiosas e míticas, literárias e estéticas), vemos o poder metafísico de se colocar como força diante das faces da morte e do tempo. O mito se degrada em contos, lendas e fábulas que nos ajudam a conciliar os universos interior e exterior, assegurando a esperança.

Vimos, dessa forma, a concepção durandiana do imaginário, noção que, por vezes, se confunde com o que ele chama de fantástica transcendental. Mas, a nosso ver, o imaginário é, ao mesmo tempo, o fantástico e o cotidiano. E, se com Durand trabalhamos na primeira perspectiva, com Maffesoli aproximaremos a temática de nosso primeiro capítulo ao ordinário, ao banal e ao comum.

1.2 O IMAGINÁRIO: UMA ATMOSFERA FORMANTE

Herdeiro intelectual de Durand, Michel Maffesoli compreende o imaginário como uma **dimensão ambiental**, uma **força que é da ordem da aura** ou, ainda, uma **atmosfera**: algo que não vemos, mas que podemos sentir. Dessa forma, trata-o, necessariamente, como algo plural, que envolve e ultrapassa o indivíduo, impregnando o coletivo ou, ao menos, parte dele. “Pode-se falar em ‘meu’ ou ‘teu’ imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o ‘seu’ imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido” (2001, p. 76). Segundo Maffesoli (2012, p. 39), a primeira lição dada pela **ambiência ou clima** é a de que “estamos presos, em um bloco único, em uma constelação ambiental, que faz de cada um o que ele é, e da qual é muito difícil se desvencilhar”.

Maffesoli entende o imaginário como uma espécie de “**céu das ideias**”, que age de maneira um tanto misteriosa, garantindo a coesão do conjunto social. Ele acredita que o imaginário de tempo imemorial, ou seja, aquele dos contos, lendas e mitos ancestrais continua a ser vivido e partilhado, nos abastecendo de sentidos: refloresce nas diversas telas e aglomerações, sejam elas, esportivas, musicais, religiosas ou políticas (MAFFESOLI, 2012, p. 106). E *Once Upon a Time* pode exemplificar isso: Desde os celtas, as narrativas feéricas perpassaram séculos, culturas e regimes de imagens, adaptando-se em consonância com o **estilo do tempo**.

Por conseguinte, o termo interatividade é fundamental para compreendermos o imaginário; visto que “há processos interacionais que criam aura” (2001, p. 77), sendo o momento de **vibrar em comum** e de **partilhar sensações**, o que constitui um imaginário. Daí vem o entendimento do autor dessa noção como **cimento social**, elemento que liga, que une numa mesma ambiência; que promove uma espécie de transe, favorecendo a explosão de si mesmo e a participação nesse pequeno outro, que pode ser “um objeto, um guru, uma estrela, uma pintura, uma música, um ambiente, etc., e por isso mesmo cria-se esse Outro, que é a sociedade” (1995, p. 112). Acreditamos que os contos de fadas tenham esse papel de elo imaginário na contemporaneidade, tendo em vista a proliferação de filmes, séries televisivas, histórias em quadrinhos e, até mesmo, livros

eróticos, com a temática feérica, bem como o número expressivo de consumidores e fãs que esses produtos alcançam⁵.

Evidente que o imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular, cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia. Porém, quando se examina o problema com atenção, repito, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas, sobretudo, grupal, comunitário, tribal, partilhado. Na maior parte do tempo, o imaginário dito individual reflete, no plano sexual, musical, artístico, esportivo, o imaginário de um grupo. O imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional (MAFFESOLI, 2001, p. 80).

Para o autor, é difícil (e temerário) conceituar o imaginário: “a tentação do conceito levou vários intelectuais a noções rígidas de imaginário, quando a sua força consiste no oposto, na maleabilidade, numa certa imprecisão” (2001, p. 79). Assim, ele é formado por um componente racional ou razoável, mas, ao mesmo tempo, abarca a ductilidade do lúdico, do onírico, do fantástico, do imaginativo, do afetivo, do irracional, do não-racional, dos sonhos. Em suma, das construções mentais que potencializam as práticas; pois, “de algum modo o homem age porque sonha agir” (2001, p. 76).

O imaginário, vaporoso, escapa a noções estritas, mas podemos sim, esboçar entendimentos a seu respeito. Maffesoli o faz a partir de Durand e sugere que, caso queiramos uma definição, podemos recorrer à noção de trajeto antropológico, que trata, lembrando, da relação entre as intimações objetivas e a subjetividade.

Destarte, Maffesoli entende a cultura como um conjunto de elementos e fenômenos passíveis de descrição, enquanto o imaginário tem, além disso, algo oculto: “É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente

⁵ Para termos uma ideia, *Once Upon a Time* estreou nos Estados Unidos em outubro de 2011, com alto índice de audiência, para a rede de TV aberta: quase 13 milhões de espectadores. Foi considerada o novo drama mais assistido pelos norte-americanos e atingiu a média de 11,7 milhões de espectadores, por episódio, ao vivo, na primeira temporada, que esteve em oitavo lugar no *rating/share*, entre o público de 18 a 49 anos, dentre 93 séries. Informações disponíveis em: <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/as-10-series-de-maior-audiencia-da-temporada-2011-2012/>. Acesso em: 28 set. 2012. No Brasil, é veiculada pelo canal Sony em horário nobre. A estreia da trama, em 12 de abril de 2012, rendeu-lhe, segundo dados do Ibope, o primeiro lugar em audiência na TV paga brasileira, entre o público de 25 a 49 anos, das classes AB. Informações disponíveis em: <http://blogs.estadao.com.br/tv-e-lazer/2012/04/19/once-upon-a-time-deixa-sony-em-1-o-no-ibope-da-tv-paga/>. Acesso em: 02 out. 2012. Já a *fanpage* oficial de *OUAT* no Facebook, em 07 de novembro de 2016, possuía 6 milhões 518 mil e 295 curtidas. Disponível em: <https://www.facebook.com/OnceABC/?fref=ts>. E, ao digitarmos “Once Upon a Time serie” (em inglês), no Google, em 0,47 segundos o indexador apresenta 195 milhões de resultados. Disponível em: <https://www.google.com.br/#q=Once+Upon+a+Time+serie>. Acesso em: 07 nov. 2016.

racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração” (2001, p. 75, grifo nosso).

Em nossa interpretação do autor, parece predominar a ideia de que o imaginário é mais do que a cultura, uma aura que a transpõe e a nutre, embora, em alguns momentos, ele dê a entender que o processo não tenha uma via preferencial, perspectiva que preferimos e compreendemos como processo de retroalimentação recursiva: “evidentemente que a prática condiciona as construções do espírito, mas estas também influenciam a prática” (2001, p. 77).

Segundo Maffesoli (2012, p. 35), “os vapores também sobem da terra: dos terrenos, dos territórios, sejam eles ‘reais’ (os diversos localismos, bairros, cidades, lugares nobres) ou ‘irreais’ (lugares simbólicos, sites na internet)”. O imaginário (como os contos de fadas e as séries televisivas) está conectado tanto à história quanto ao que chamávamos de estória, quer dizer, à fabulação.

Se é (im)preciso pensar a relação complexa entre imaginário e cultura, também é produtivo olharmos para as conexões que ele estabelece com a ideologia. De acordo com o autor, o ideológico, a despeito das muitas definições possíveis, está comumente ligado ao político e seu desvelamento pode ser obtido através da racionalização. O imaginário, como vimos, envolve, além da razão, a sensibilidade. Mas a ligação entre os dois termos acontece, para Maffesoli (2001, p. 77), porque o imaginário é a aura da ideologia: “Em geral, quem adere a uma ideologia imagina fazê-lo por razões necessárias e suficientes, não percebendo o quanto entra na sua adesão [...] o desejo de estar-junto, o lúdico, o afetivo, o laço social”, enfim, os elementos próprios do imaginário da época.

Logo, o imaginário supera as dicotomias do pensamento moderno, o que lhe faz, mesmo movido por uma sensibilidade romântica, não poder ser vinculado a um pensamento de esquerda ou de direita, pois possui uma **complexidade transversal**: “atravessa todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente é inconciliável. Mesmo os campos mais racionais como as esferas política, ideológica e econômica, são recortados por imaginários. O imaginário tudo contamina” (2001, p. 78). O imaginário político funciona pela sedução, trabalhando seus argumentos por meio de mecanismos emocionais e simbólicos – como a publicidade, a televisão, o cinema e as demais **tecnologias do imaginário**, que logo serão estudadas –, ele une esses elementos ao racional para atrair e cativar.

Sobre a relação entre a imagem e o imaginário, o pensador argumenta, esclarecendo a noção de museu de seu mestre: “Não é a imagem que produz o

imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (2001, p. 76). Refere-se, assim, a todo o tipo de imagem, nos mais diversos meios, da pictórica à tecnológica. Desse modo, enfatizamos o argumento de que *OUAT* se comunica com o social.

O “mundo imaginal”, para o autor (1995, p. 95), trata-se de “uma matriz em que todos os elementos do dado mundano entram em interação, ecoam em concerto ou correspondem de várias maneiras e em uma constante reversibilidade”. Assim, a imagem seria uma espécie de mesocosmo entre a cultura e o imaginário, e nosso objeto produto e produtor da contemporaneidade: “A imagem empenha-se em espiritualizar a matéria” (1995, p. 121), acrescentamos, em materializar o espírito.

Maffesoli considera que o imaginário seja alimentado pelas tecnologias, vendo, assim, uma valorização da técnica na existência: “A técnica é um fator de estimulação imaginal. Não é por acaso que o termo imaginário encontra tanta repercussão neste momento histórico” (2001, p. 80). Ele sustenta (2012) que, em função do desenvolvimento tecnológico, podemos ver, na **pós-modernidade**⁶, o imaginário renascer com a feição de um realismo mágico. O que explica também o forte apelo da narrativa que estudamos.

Realismo, pois impregna todas as coisas da vida quotidiana; mágico, pois reveste essas mesmas coisas com uma aura imaterial, com um suplemento espiritual, com um brilho específico, contribuindo para fazê-las desempenhar o papel que tinha o totem para as tribos primitivas [...] Eis o que é a fantasia pós-moderna. Ela não é destacada da existência quotidiana, mas é, no ponto mais alto, o coração que bate. Filmes, livros, *ciberculturas*, *videoesfera*, tudo isso traz uma marca profunda de eficácia do imaterial. Essa magia contemporânea, que encontra sua origem nos *fairy tales* dos diversos reinos das fadas, de todos os contos e lendas, exprime bem a volta do sentimento trágico da existência (MAFFESOLI, 2012, p. 108).

Logo, percebemos que fica cada vez mais difícil a organização das noções a serem trabalhadas nesta tese em seus respectivos capítulos, especialmente quanto ao imaginário e à pós-modernidade, temas que se misturam em Maffesoli. Feita essa consideração, voltemos à postura do autor quanto ao papel das tecnologias da comunicação, que é, a nosso ver, concomitantemente, integrada e *trágica*. Maffesoli percebe o aspecto racional e utilitário da internet, por exemplo, mas o vê apenas como parte de um fenômeno em que o mais importante são as relações estabelecidas. A

⁶ Abordaremos essa noção de maneira mais profunda no segundo capítulo da tese, com base em Jean-François Lyotard e Michel Maffesoli.

mesma premissa vale também para os outros meios, em que o emocional e a técnica são articulados: “O **imaginário**, enquanto **comunhão**, é sempre **comunicação**” (2001, p. 80, grifos nossos).

A “metáfora eucarística” é, portanto, na opinião do autor, capaz de explicar a comunicação de massas. E isso vale para os meios tecnológicos de comunicação social e também para os lugares onde essa comunhão acontece ao vivo, como, por exemplo, shopping centers e parques. “Vai-se a eles para encontrar os amigos, os vizinhos, os conhecidos de trabalho, bom para criar vínculos, ou de reatar aqueles que estavam frouxos”. Mas, mais que isso: “Simplesmente ainda vai-se para ‘tocar o outro’, roçar desconhecidos, participar dessa conexão tátil pouco analisada, porque não-verbal, mas que existe para muitos nas aglomerações contemporâneas” (MAFFESOLI, 1995, p. 129).

Maffesoli defende o ponto de vista de que a imagem (dentro ou fora das telas) é religante e favorece a viscosidade. Essa é sua potência mágica. Opõe-se, dessa forma, ao pensamento dos que ele denomina de racionalistas de esquerda, que teriam medo porque a técnica produz algo que não é natural nem racional, ao multiplicar imagens. Coloca que a imagem, como artefato, sempre incomodou. Ela não é e nunca foi capaz de dar conta da oposição entre verdadeiro e falso. Não é boa ou má, todavia “um mundo concentrado, uma cristalização do cosmo. Sua onipresença contemporânea – televisual, publicitária, videosfera – é simplesmente uma maneira de dizer ‘sim’ a essa vida” (MAFFESOLI, 2012, p. 111), que é traduzida em séries como *OUAT*.

Para Maffesoli, a dificuldade está em tratar a imagem como conteúdo quando deveríamos valorizar a forma e pensar com as tripas: “uma visão esquemática, manipulatória, não dá conta do real, embora tenha uma parte de verdade. A genialidade implica a capacidade de estar em sintonia com o **espírito coletivo**” (2001, p. 81, grifo nosso); pois, ainda segundo o autor, o paradigma que está se afirmando, na pós-modernidade, é o da “**ética da estética**⁷”. E, nele, a imagem (forma do imaginário) tem a função sacramental de ligar todos aqueles que comungam dela, visto que é mecanismo de contaminação, o qual segue as leis da imitação.

Acontece também que essa colocação em forma reinveste, na maioria das vezes, temas arcaicos, referências míticas ou imagens dos bons e velhos tempos. Assim, como a arquitetura pós-modernista constrói seus imóveis a partir

⁷ No paradigma da ética da estética, o que fundamenta as condutas e os costumes é menos a racionalidade funcional e mais a experiência emocional, relacional e contingente (MAFFESOLI, 2004). Assim, a uma moral imposta sobrevém uma ética empática: “a sensibilidade coletiva originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética” (MAFFESOLI, 2006, p. 50).

de diversas “citações” emprestadas justamente das construções dos estilos antigos, o mundo imaginal que está sendo elaborado contemporaneamente, fundamenta-se em um substrato arquetípico. Repete, de maneira cíclica, o que se acreditava estar ultrapassado. É isso que permite falar de maravilhamento, de reencantamento. O imaginário, o simbólico, o onírico, o festivo, são alguns dos parâmetros que exprimem melhor um tal processo. Estão ali os arcaísmos que são reinvestidos e reutilizados pelos diversos meios do desenvolvimento tecnológico. Nesse sentido pode-se corrigir a perspectiva cíclica já indicada. É um movimento em espiral, onde o retorno ao mesmo sofre uma alteração de importância, que é trazida pela tecnologia de ponta (1995, p. 147).

Como forma capaz de tornar visível uma força invisível (o imaginário), “a imagem pode ser considerada como o símbolo de uma completude. Ela mostra (monstro) o que é pelo que isso é e não pelo que deveria ser” (2012, p. 112). O imaginário é também a **parte do diabo**⁸, teimosa em manifestar-se a despeito de todas as purificações racionalistas que sofremos no decorrer da história. E os contos retornam (como o tempo) ambíguos, complexos, relidos, em consonância com a atmosfera tecnológica e as possibilidades narrativas que ela oferece.

Se, com Maffesoli compreendemos o imaginário a partir da metáfora atmosférica, como dimensão ambiental ou céu das ideias, nosso terceiro autor de referência sobre o tema, Juremir Machado da Silva, pensa o imaginário como reservatório e motor, como uma instância do real, ou melhor, como o próprio real, como veremos a seguir.

1.3 O IMAGINÁRIO (RESERVATÓRIO/MOTOR) E SUAS TECNOLOGIAS

Juremir Machado da Silva afirma a **realidade do imaginário** e a **imaginariade do real**. O autor acredita que “o homem só existe na realidade imaginal” e que “o ser é movido pelos imaginários que engendra” (2012, p. 7). De acordo com Silva, “o real como projeto não passa de um ramo do imaginário, universalizável discursivamente” (1999, p. 133). Na esteira de seus predecessores, observa que o termo não significa apenas uma coleção de imagens e enfatiza seu aspecto coletivo, descrevendo-o como “uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (SILVA, 2012, p. 9).

Apesar de reconhecer a predominância da esfera coletiva, compreende o imaginário em duas dimensões (singular e plural): “Todo o imaginário é uma

⁸ A parte do diabo, segundo Maffesoli (2004), é um lado obscuro, natural e fundamental de tudo o que é vivo ou vívido. Vamos estudá-la mais profundamente no segundo capítulo da tese.

construção anárquica, *ego-ísta*, feita coletivamente, mas sempre irreduzível ao coletivo, assim como feita individualmente, mas jamais passível de redução ao indivíduo” (2007, p. 251). Percebemos, no olhar de Silva, uma forte influência do princípio hologramático de Morin (2008b, p. 113): a parte está no todo que está na parte. Não obstante, talvez, uma de suas concepções mais férteis do termo, esteja ligada à ideia do **imaginário como um reservatório/motor**:

Reservatório, agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. [...] Motor, o imaginário é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos. Funciona como catalizador, estimulador e estruturador dos limites e das práticas (SILVA, 2012, p. 11-2).

Sob esse prisma, *Once Upon a Time* seria um sonho do real que a sonha. O público parece seduzido por seu discurso. Vemos na ficção seriada feérica signos com os quais a sociedade se identifica. Personagens e tramas podem traduzir pulsões, ao mesmo tempo em que impulsionar. Os contos de fadas, em nosso olhar, têm potência para irrigar as bacias semânticas da contemporaneidade.

Assim, complementando a visão de Maffesoli sobre a diferença entre imaginário e cultura, Silva (2012, p. 16) coloca que a cultura é um dado objetivo enquanto o imaginário é a subjetividade compacta e inexorável, mas “a objetividade da cultura diluiu-se nas águas pesadas da atmosfera imaginal. O espiritual incide sobre o material. Confundem-se num movimento de atração/repulsão permanente”.

Também, sobre a relação entre imaginário e ideologia, o autor acrescenta que, enquanto a ideologia está ligada à explicação, o imaginário só pode ser pensado por meio da compreensão e da empatia: “A ideologia vincula-se ao aparelho da manipulação; o imaginário, às tecnologias da sedução” (2012, p. 20). Nele, “há autonomia dispersiva, aglutinação por coagênese, moldagens disjuntivas, apropriações inusitadas e elaborações estilísticas. Vale repetir: **o imaginário é um estilo**” (2012, p. 57, grifo nosso). E se alimenta de **oximoros**: “a rede imaginal funciona a partir da dialógica condicionamento/ruptura, permanência/mudança, influência/resistência, pressão/bloqueio, fluxo/engarramento” (2007, p. 252). Assim, o imaginário é aberto, inclusivo, espontâneo, barroco, saturado: “por força de seu caráter torrencial, os sentidos se alastram, ramificam, bifurcam, extraviam-se” (2012, p. 48). Mesmo estimulado por tecnologias, ele mantém “uma margem de independência, de

mistério, de irreducibilidade, de fictício, de inútil, nunca se reduzindo ao controle absoluto do agente tecnológico emissor” (2012, p. 57).

Destarte, antes de passarmos a questão da técnica envolvida nos processos do imaginário, podemos resumi-lo, na compreensão do autor, a partir dos pressupostos dialógicos que ele apresenta (2012, p. 89): todo imaginário é real e todo real é imaginário; todo imaginário é texto e hipertexto, os quais também são constituídos pelo imaginário; todo imaginário é narrativa e todo real, uma narrativa imaginal. A partir dessa perspectiva, acreditamos ter elementos relevantes para pensar as relações entre a narrativa seriada feérica *Once Upon a Time* e o imaginário da sociedade hodierna.

Em consequência disso, o autor coloca que toda narrativa de imaginários é fabulação e levantamento, constituindo, simultaneamente: uma inscrição no imaginário; um novo texto, que é parte da teia do hipertexto, um pretexto e um contexto; uma nova narrativa imaginal, obra fechada/aberta; e, uma construção “arbitrária” que comenta o texto do imaginário em foco (SILVA, 2012, p. 89).

Tendo sido compreendido, podemos começar a esboçar o entendimento das **tecnologias do imaginário**: se todo imaginário é rede, “toda tecnologia é um ponto da rede, um terminal de entrada no sistema, um nó de conexão” que funciona por input/output permanentes (SILVA, 2012, p. 97). O autor as descreve como “dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos além e aquém dela) de produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida” (2012, p. 22).

Assim, elas se manifestam em diferentes formas: “ora se apresentam como meios (rádio, televisão), ora como procedimentos, técnicas ou disciplinas (publicidade) ou, finalmente, como formas de expressão (literatura)” (SILVA, 2012, p. 69). Evidenciamos que, como produto midiático, *Once Upon a Time* reúne todas essas características. Ainda assim, as tecnologias do imaginário não funcionam por meio da imposição, posto que não se configuram sob o signo do poder e do controle. Operam, no entanto, por meio da adesão, do consentimento, comportando um interlocutor (ator/objeto) capaz de recusar-se ao jogo. São capazes de desviar ou assumir o controle, inscrevendo-se no território anárquico da potência. Constituem, pois, formas de materializar o etéreo e transformar a atmosfera de uma época em corrente de um tempo: operam cristalizando o patrimônio afetivo, imagético, simbólico. “São magmas estimuladores das ações e produtores de sentido. Dão significado e impulso, a partir do não racional, a práticas que se apresentam também racionalmente” (SILVA, 2012, p. 47).

Dessa maneira, as tecnologias do imaginário, em geral, e, particularmente, nosso objeto de pesquisa, são importantes fontes de informação sociológica, alinhadas com a **perspectiva compreensiva**⁹, que influencia muitos dos autores que trouxemos para esta pesquisa, mas, principalmente, a nós mesmos.

Assim, em um exercício de relativização do papel da técnica na comunicação hodierna, Silva (2012) abre espaço para a noção de tecnologias do imaginário. Acredita que, na esteira da revolução informática, com o surgimento da internet e a explosão das novas tecnologias da comunicação, seja necessário um olhar matizado sobre o tema:

Passa-se do tudo é controle ou do tudo é instrumento ao jogo complexo da apropriação/distorção. Reinventa-se o olhar. Em uma sociedade totalitária, indiscutivelmente os meios de comunicação são apropriados pelos donos do poder como tecnologias de controle. Ainda assim, restam brechas. Com as novas tecnologias, o controle torna-se potencialmente mais eficaz e mais difícil. Surgem fissuras por todos os lados. Nas sociedades democráticas, da mesma forma, o controle pode ser ampliado (câmeras por toda parte), mas prevalece o caleidoscópio. Por tudo isso, hoje é mais correto falar-se em tecnologias do imaginário, que não servem apenas à razão (intelecto, inteligência), mas também ao sensível (coração, lúdico, afetivo, onírico, fantasias) (SILVA, 2007, p. 248).

Para Silva (2007, p. 250), somos o que fazemos da técnica e também o que ela faz de nós – manipuladores e manipulados (ou melhor, manipuláveis). O poder da emissão é relativizado, levando em conta a potência da recepção na comunicação contemporânea. Não vivemos nem na hipnose completa nem na autonomia absoluta, há um meio termo para refletirmos sobre os produtos das diversas telas, ondas sonoras e páginas impressas. E essa análise pode ser realizada a partir da compreensão dos meios e das narrativas (e, neste trabalho, *Ouat*) como tecnologias do imaginário, capazes de traduzir o espírito do tempo.

Já houve, na era do rádio, com o nacional-socialismo, um espaço profícuo para se teorizar sobre as tecnologias do controle. Nos anos 1960, o marxismo estimulou a reflexão sobre as tecnologias da crença. A Teoria Crítica frankfurtiana pensou, décadas após, sobre as tecnologias do espírito/mente. Todas elas colocando a técnica (manipulatória) sob suspeita. No extremo oposto, atualmente, há autores que acreditam no poder de emancipação do homem por meio da tecnologia e o pecado dessa ponta

⁹ Nosso método de pesquisa, a Sociologia Compreensiva, será abordado, pormenorizadamente, no quarto capítulo da tese.

seria, segundo o autor, a ingenuidade de pensar que podemos ser os senhores da técnica (SILVA, 2007, p. 248). Nem frenesi caricato, nem pessimismo leviano.

Logo, a noção de tecnologias do imaginário pretende, ao mesmo tempo, “superar o reducionismo da noção de indústria cultural e englobá-la, permanecendo parte dela, mas enfatizando a margem, o ruído, em relação à manipulação, assim, como a ‘adesão’ em oposição à imposição” (SILVA, 2007, p. 250). Ademais, as tecnologias do imaginário funcionam em consonância com o princípio de auto-eco-organização do pensamento complexo, que prevê autonomia e dependência relativas (MORIN, 2000, p. 28). São tecnologias afetuais, “de assimilação consentida de valores e de práticas efêmeras”, cujo preço da adesão é o prazer imediato (SILVA, 2012, p. 25-7).

Isso posto, para visualizarmos de maneira mais nítida as diferenças e as aproximações entre as formas de olhar para a tecnologia, trazemos o quadro proposto por Silva (2012, p. 60):

Quadro 01: Funções das tecnologias

Crença	Espírito	Inteligência	Imaginário
Apassivadora	Apassivadora	Propulsora	Estimuladora
Manipuladora	Manipuladora	Cognitiva	Cognitiva
Valorativa	Judicativa	Intelectual	Afetiva
Catequizadora	Persuasiva	Indutora	Sedutora
Ideológica	Política	Racional	Cultural
Racionalizadora	Cientificista	Abstracionista	Concreta
Histórica	Universal	Planetária	Local
Verdade	Pragmática	Eficácia	Verossímil
Propaganda	Educação	Pesquisa	Publicidade

Fonte: Silva (2012, p. 60)

Didático e autoexplicativo, esse quadro nos permite uma comparação entre as diferentes tecnologias, em diversos aspectos. As transformações da comunicação solicitaram metamorfoses nos modos de ver e pensar os meios (formas pelas quais ela se processa). Por conseguinte, um olhar seminal para o campo depende de uma postura epistemológica que leve em conta, além do aspecto racional, a subjetividade dos processos próprios do contexto pós-moderno de mudança no estatuto dos saberes, conforme as reflexões de Lyotard (2011). Contudo, para uma contemplação profícua, não podemos prescindir de pensar nos possíveis efeitos irônicos das

tecnologias do imaginário, o lado obscuro para o qual também devemos atentar nos processos de pesquisa, em especial, no âmbito da comunicação:

A humanidade passou da inoculação à inspiração. O imaginário prefere o lúdico à catequese, mesmo se ambos produzem veneração. Assim, o lúdico consome o lúdico e a **razão atmosférica** sufoca a razão argumentativa. Mede-se a pressão do mundo com outros instrumentos. O império das tecnologias do imaginário não produz necessariamente um mundo melhor, emancipado, livre do lixo cultural, autônomo, rico (isso ainda é imaginário iluminista), nem o melhor dos mundos (utopia marxista e cristã), mas, em certo sentido, algo mais radical, extremo, incontornável: a submissão voluntária (adesão), subjugação consentida (audiência), dominação suave, limpa e regulada (consumo), convivência política e legítima (democracia formal). As tecnologias do controle nunca imaginaram tanta eficiência (SILVA, 2012, p. 71, grifo nosso).

Uma figura que pode ilustrar esse “algo mais radical” descrito pelo autor, é o fã de séries como *OUAT*. Com o avanço das narrativas transmídia¹⁰ (JENKINS, 2009), ele não é apenas um espectador inerte, mas um consumidor multiplataforma, um comentarista, que se reúne a outros, física ou virtualmente, para **vibrar em comum**, tanto no que concerne ao elogio quanto à crítica do objeto. Mais ainda, um criador que se apropria e distorce o universo ficcional, produzindo fanfics¹¹, *fanarts*¹², *fanvideos*¹³, *fanzines*¹⁴ e outras formas de manifestação e compartilhamento de um gosto. Ainda assim, as tecnologias do imaginário são melhores e piores do que aquelas que as precederam: melhores, porque não se baseiam na simulação, mas na transparência do jogo. Piores, na medida em que remetem à paixão, porque, conforme Silva (2012), uma vez vencida a resistência do outro, tudo se transmuta em avalanche, torrente e devastação.

Como **características da pós-modernidade**, vemos, portanto, que prestigiam o dionisíaco, o lúdico e o estético (em oposição aos valores modernos). Dão conta da vontade de fruição fluida que remete à ideia de “imperativo atmosférico” e estimulam “o êxtase pelo êxtase no extraordinário do ordinário” (2012, p. 65). São

¹⁰ Para Henry Jenkins (2009, p. 49), a narrativa transmidiática refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências dos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. “A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo”.

¹¹ *Fanfic* é uma abreviatura para *fan fiction*, termo que Jenkins (2009, p. 44) define como ficção de fã. A convergência de meios na contemporaneidade impacta a maneira como consumimos esses meios: “E fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar *fan fiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela Internet”.

¹² *Fanart* é um termo de língua inglesa que designa as artes gráficas criadas e compartilhadas por fãs.

¹³ Termo de língua inglesa que, por sua vez, designa vídeos produzidos e compartilhados por fãs.

¹⁴ Termo derivado da expressão inglesa *fanatic magazine*, designa publicações, sem fins comerciais, produzidas e compartilhadas por grupos de fãs.

movidas e moventes da sensação e da sensibilidade, inserindo-se num panorama “de assimilação consentida de valores e de práticas efêmeras” (2012, p. 25-7), cujo preço da adesão é o prazer imediato.

À vista disso, se as tecnologias do imaginário atuam, como argumenta Silva, “na fibrilação erótica do aparelho simbólico” dos indivíduos e das coletividades, “quem quiser tomar o poder simbólico, tomando de assalto a fortaleza imaginal”, deverá ser capaz de “excitar a membrana imaginária e de produzir sentidos novos na velha cápsula da fabulação social” (2007, p. 252). Parece-nos que os contadores de histórias, e, mais tarde, os produtores das narrativas cinematográficas e seriadas, souberam aproveitar-se dessa premissa. O passado é relido, a história é recontada. Alguns personagens nunca saem de moda, sofrendo apenas atualizações no “sistema operacional”, ao gosto do estilo do tempo.

2 DO MODERNO AO PÓS-MODERNO: CONSIDERAÇÕES ESTILÍSTICAS

*A tensão entre aquilo que se deve ser e aquilo que se é
permanecerá sempre igualmente forte.*

Jean-François Lyotard

*A “climatologia” da qual tento delinear os contornos, nos ensina
que a verdade das coisas, no caso a mudança climática, é
resultante de todos esses batimentos de asas de borboletas,
na essência inaudíveis, mas cujas consequências
estão longe de serem desprezíveis.*

Michel Maffesoli

Para falarmos dos contos em série precisamos entender os contextos, ou melhor, o **estilo do tempo** em que estão inseridos. E é a partir dessa noção que inauguramos nosso segundo capítulo. Pois, se o **imaginário** é uma **aura**, é a aura de um corpo incorpóreo, o corpo do tempo. Se é uma **atmosfera**, podemos compreendê-lo ao estudar o **clima social**. E, se é **cimento**, é porque une as tribos¹⁵ nessas dimensões. De acordo com Maffesoli (2005, p. 105), “nada escapa à ambiência de uma época, nem mesmo os que creem ser completamente independentes”.

Assim, mesmo as histórias mais fantasiosas dizem respeito, de um modo ou outro, ao momento em que estão inseridas. Compreendemos, portanto, *Once Upon a Time* como parte do todo do estilo do tempo; uma vez que, conforme Legros et al. (2007, p.147), os elementos imaginários das histórias de ficção são essenciais, ao evocarem as “angústias sociológicas da época e podem nos ajudar a compreender certos comportamentos e certas realidades sociais”.

Eis porque nos parece tão importante o aspecto social do imaginário. Ele se confunde com a **ambiência**, que, para Maffesoli (2005), é a condição *sine qua non* da vida em sociedade. O termo que o inspira é o **Zietgeist** ou, também, **espírito do tempo**, cuja pertinência está em sua associação com a ideia do ar que respiramos e dos vapores coletivos. O imaginário é o clima, e Maffesoli sustenta que a etimologia da palavra atmosfera já ilustra: “*atmos* designa o vapor que pode submergir, que é impossível de dominar e do qual é bem delicado abstrair-se” (2012, p. 29).

¹⁵ No decorrer deste capítulo, explicaremos mais pormenorizadamente o que entendemos por tribo/tribalismo.

O estilo é o caráter essencial de um sentimento coletivo. Ele é a sua marca específica. No sentido estrito do termo, torna-se uma forma englobante, uma “**forma formante**”, que dá origem a todas as maneiras de ser, costumes, representações, modas diversas pelas quais se exprime a vida em sociedade. Evidentemente, e lembro aqui o que já disse sobre as transições imperceptíveis, não é nítida a distinção entre estilos, embora se possa fixar limites precisos, que são pura convenção. Na realidade há contaminações, superposições (MAFFESOLI, 1995, p. 26, grifo nosso).

Se a configuração escreve e circunscreve a época, ela é formada de uma multiplicidade de “pequenas coisas” (MAFFESOLI, 2005, p. 106) ao lado das estruturas macroscópicas, de forma que a retroalimentação entre elas é o que determina a forma de viver individual, ao mesmo tempo em que cadencia o que o autor chama de respiração social. Assim, o *um* só é se for em relação ao *outro*.

Os **oximoros** parecem ser figuras válidas (senão a única alternativa) para compreendermos o tempo em curso, em nossa pretensão despreziosa de tocar essa atmosfera (objetiva e subjetiva). Justificamo-nos, através de Maffesoli (2005, p. 107), que, aderindo propositadamente à **ambiguidade** e ao **complexo**, argumenta que sua perspectiva “apresenta a vantagem de ultrapassar a ‘separação’ característica do pensamento ocidental que levou ao infinito as dicotomias”, ao mesmo tempo em que “ênfatisa que cada elemento tem o seu lugar na estruturação e na compreensão do real”.

Desse modo, também os **estilos são heterogêneos**, repousando, muitas vezes, sobre tendências contraditórias (1995, p. 27). O espírito do tempo acompanha os movimentos de uma **bacia semântica**, desde o escoamento à fase dos deltas e meandros. Um estilo nasce, cresce e satura, dando lugar a outro, de maneira que a sociedade possa se beneficiar, equilibrando-se nesse movimento. No decorrer da história, há uma alternância entre estilos sucedâneos, chamados, por Maffesoli (2012), de períodos de **dominância estática** e períodos de **dominância dinâmica**.

A rubrica dos primeiros é o **instituído**: “Instituições sociais estáveis, **Estados-Nações bem delimitados**, ideologias bem circunscritas no que [...] Lyotard chamou de **grandes narrativas de referência** e, do início ao fim, o **indivíduo** com identidade tipificada e intangível”. Por outro lado, há épocas em que prepondera o **instituinte**. Nelas, o **vir a ser** é fundamental: são tempos de **fragmentação** das instituições sociais, em que o Estado-Nação é afetado pelos diversos **localismos**, e temos o fim das narrativas de referência. “Há tantas tribos quantas forem as **pequenas ideologias**

portáteis e, transversalmente, o estilhaçamento do indivíduo em **pessoa plural** (MAFFESOLI, 2012, p. 72-3, itálico do autor e negrito nosso¹⁶).

Ao recente período de predomínio do instituído chamaremos de **modernidade**. Para denominar o estágio do momento presente, em que começa a prevalecer o instituinte, adotaremos a visão maffesoliniana e lyotardiana, de **pós-modernidade**¹⁷. No primeiro, conforme Maffesoli (2012), há uma dominância estática, ao passo que, no segundo, prevalece a **dinâmica**, o eterno **vir a ser**. Nas histórias humanas há um equilíbrio regular entre esses períodos, o que nos leva a retomar a noção de **tópica sociocultural**, abordada no capítulo anterior.

Admitindo-se uma tal hipótese, não é de espantar a retomada do **imaginário**. Este, em uma perspectiva holística, **restaura o equilíbrio perdido**, ao **reinvestir estruturas arcaicas** que se acreditava ultrapassadas e ao recriar as mitologias que irão servir de liame social. A explosão das imagens está aí para prová-lo. Graças a elas, as sociedades veem e assim recuperam uma parte de si mesmas, das quais tinham sido frustradas por uma modernidade essencialmente realista (1995, p. 42).

No livro *A contemplação do mundo*, Maffesoli sustenta que, “assim como se pode falar em um estilo teológico, na Idade Média, ou de um estilo econômico, durante a Modernidade, [...] está sendo elaborado, sob nossos olhos, um **estilo estético**” (1995, p. 18, grifo nosso). Em obra mais recente, *O tempo retorna*, o autor utiliza outros termos para abordar esse mesmo movimento: “o pré-moderno é mágico, o moderno é teológico-positivo, e **o pós-moderno é tecnomágico**” (2012, p. 108, itálico do autor e negrito nosso). Desde já, percebemos a concepção de que “o que se chama pós-moderno é, em parte, a retomada de elementos pré-modernos que são utilizados e vivenciados de maneira diferente” (1995, p. 78). Desenvolveremos reflexões acerca disso no decurso deste capítulo.

Sabemos que a noção de pós-modernidade não se exime de controvérsias e que há outras possibilidades de denominarmos o tempo presente. No entanto, acreditamos que esse termo, através dos pensadores supracitados, consegue dar conta do espírito do tempo hodierno de maneira consistente e lúcida. Além disso, seu

¹⁶ Salientamos que, em algumas expressões, o negrito vai se sobrepor a termos que já tinham sido grifados em itálico pelos autores originais.

¹⁷ A partir deste momento, neste capítulo, optamos por grifar em negrito apenas os termos-chave que se relacionam ao pós-moderno, a fim de não confundir o leitor.

ponto de vista se relaciona coerentemente com as intimações que nosso objeto, nossas referências e, também, a metodologia adotada nos apresentam.

Optamos, conseguintemente, por pensar o moderno a partir do pós-moderno, em comparação a ele. Parece-nos válido lembrar que a opção por essas noções se deve ao nosso entendimento de que as principais versões dos contos de fadas estão inseridas em um contexto, em outro ou numa transição entre eles. Entretanto, *contexto*, talvez não seja uma palavra capaz de dar conta da acepção do que seja o moderno e o pós-moderno, apesar de seu valor didático e referencial. Pois, menos do que a espaços temporais, essas noções dizem respeito à predominância de certos modos de pensar, de enunciar e de sentir, que nos dão a conhecer o “ar do tempo” (LYOTARD, 1993). Veremos a seguir a leitura lyotardiana dos ventos pós-modernos.

2.1 A EPISTEMOLOGIA PÓS-MODERNA

O que seria, então, o pós-moderno? Esse substantivo, capaz de adjetivar, para Jean-François Lyotard (2011, p. XV), “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes, a partir do final do século XIX”. Entretanto, apesar de situar o começo da **bacia semântica do pós-moderno** nesse momento, o autor coloca que a mudança cultural visível começa a se processar quando as sociedades ingressam na época **pós-industrial**, a partir do final dos anos 1950 do século XX.

A mudança não se processa por meio de uma revolução e nem acontece de uma hora para a outra, mas é gradual. Sendo que, os períodos, outrossim, não são puros, mas **contaminados** por germes provenientes da relação com o outro. “A tensão entre aquilo que se deve ser e aquilo que se é permanecerá sempre igualmente forte” (LYOTARD, 1993, p. 63). E a questão tecnológica é determinante para o processo. Assim, de acordo com o autor (2011, p. 04), é razoável considerar que a multiplicação de máquinas informacionais afeta, e continuará a afetar, a circulação dos conhecimentos, da mesma forma como o fez o desenvolvimento dos meios de transportes e o da mídia tradicional.

Afetação essa que não nos permite mais equiparar o desenvolvimento com o progresso, que nos **desestabiliza**, apesar das grandes possibilidades que oferece (e justamente por isso), trazendo à tona a questão obscura da **complexificação**, que pode ser percebida, por exemplo, nas relações complementares, concorrentes e

antagônicas entre nosso desejo e nosso dever. “Estamos no mundo tecnocientífico como se fôssemos Gulliver, umas vezes demasiado grandes, outras demasiado pequenos, nunca numa escala apropriada” (LYOTARD, 1993, p. 96).

Prosseguindo, abordemos a importância da técnica no emergir do pós-moderno, lembrando, por exemplo, que o termo provém das mudanças no campo da arquitetura, que rompem com o modernismo ao revogarem a hegemonia da geometria euclidiana, dando espaço ao que o autor chama de poética plástica. O elemento da **bricolagem** tonaliza o pós-modernismo com uma **abundância de citações** de “elementos roubados a estilos ou períodos anteriores, clássicos ou modernos” (1993, p. 93-4). Assim é que, para o autor (1993, p. 97), “a questão da pós-modernidade é, também, ou antes de mais nada, a das expressões do pensamento: arte, literatura, filosofia, política”. As vanguardas, nesse momento, são emblemas de uma modernidade ultrapassada.

De acordo com Lyotard (1993; 2011), os caracteres fundamentais e desencadeadores das metamorfoses são a **crise da verdade** e a **decadência das grandes narrativas** (científicas, históricas, etc.). Na modernidade, o saber esteve muito ligado às ideias de sentido, verdade, desenvolvimento, legitimidade, prescrição, consenso, entre outras. Porém, precisamos ponderar que, ao falarmos de saber, não nos restringimos à ciência, mas levamos em conta os saberes narrativos, relatos que veiculam histórias sobre saber-viver, saber-sentir, saber-fazer. Assim, Lyotard coloca que narrativas, como mitos, contos e lendas, são formas de saber, por excelência, e possuem um caráter pragmático:

Primeiro, essas histórias populares contam o que se pode chamar de formações (*Bildungen*) positivas ou negativas, isto é, os sucessos ou os fracassos que coroam as tentativas dos heróis; e estes sucessos ou fracassos dão sua legitimidade às instituições da sociedade (função dos mitos), ou representam modelos positivos ou negativos (heróis felizes ou infelizes) de integração às instituições estabelecidas (lendas, contos). Esses relatos permitem, então, por um lado, definir os critérios de competência que são os da sociedade nas quais eles são contados, e, por outro lado, avaliar, graças a estes critérios, as performances que aí se realizam ou podem se realizar (LYOTARD, 2011, p. 37-8).

Por conseguinte, o termo pós-moderno, na perspectiva lyotardiana, diz respeito ao **descrédito de conceitos caros ao homem moderno**, tais como progresso, razão, totalidade, sujeito, ordem, entre outros. Sendo utilizado, nesse sentido, para designar uma **relativização dos saberes**. O pós-moderno desloca a ênfase do consenso para o **dissentimento**, para a “atividade diversificante, ou de

imaginação, ou de paralogia, na pragmática científica atual” (LYOTARD, 2011, p. 117), e, assim, entram em cena o **pequeno relato**, a **micronarrativa**. Enunciados, ideias, histórias mais consonantes com o **estilo de um tempo não-linear**.

Desse modo, segundo Tonin e Azubel (2015, p. 215), se na modernidade as histórias contam formações polarizadas dicotomicamente, “na pós-modernidade, os relatos (histórias, contos e lendas) parecem corresponder, concomitantemente, ao positivo e ao negativo, ou seja, ao **complexo**, à esfera do **oximoro**”. Sendo que, podemos endossar esse ponto de vista através de Lyotard:

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., cada um veiculando consigo validades **pragmáticas *sui generis*** [...]. Assim nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem (2011, p. XVI, itálicos do autor, negrito nosso).

Trata-se, destarte, de uma sociedade atomizada, em cujo *modus operandi* o autor assinala como emblemáticos: a **heterogeneidade dos elementos**, a **incredulidade**, a **ambiguidade**, os **pequenos relatos**, as **pragmáticas particulares**, a **predominância do local** e a **dissolução dos laços tradicionais**. De forma que, “o saber pós-moderno aguça nossa **sensibilidade para as diferenças** e reforça nossa **capacidade de suportar o incomensurável**”. Sua razão de ser não está, pois, na homologia dos *experts*, senão na paralogia dos inventores (LYOTARD, 2011, p. XVII).

Em *O pós-moderno explicado às crianças* (1993), Lyotard sustenta que, talvez, o principal aspecto do fracasso moderno seja a impossibilidade de pensar na humanidade como conjunto homogêneo, uma vez que nos dividiríamos em, ao menos, duas partes: “Uma defronta o desafio da complexidade, a outra o antigo, terrível, desafio da sua sobrevivência” (1993, p. 97). Nessa obra, outrossim, apresenta, de modo condensado, as metanarrativas, às quais se refere em *A condição pós-moderna* (2011), como marcas da modernidade, a saber:

Emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, se considerando o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crística do amor mártir. A filosofia de Hegel totaliza todas estas narrativas, e neste sentido concentra em si a modernidade especulativa (LYOTARD, 1993, p. 31).

O autor prossegue elucidando que essas não são mitos – nem mesmo a narrativa cristã –, uma vez que os mitos fundamentam sua legitimação em um ato original fundador, ao passo que essas metanarrativas procuram a legitimidade no porvir, em um futuro que deverá se efetuar, em uma ideia ou projeto universal, capaz de orientar todas as realidades humanas. Logo, essas narrativas mostram-se inválidas no transcurso da pós-modernidade. “O meu argumento é o de que o projeto moderno (da realização da universalidade) não foi abandonado e esquecido, mas destruído, ‘liquidado’”, depois de toda a degradação causada por ele. “Há diversas formas de destruição, diversos nomes que a simbolizam. ‘Auschwitz’ pode ser considerado como um nome paradigmático para o inacabamento *trágico* da modernidade” (LYOTARD, 1993, p. 32).

Assim, fica maculado o ideal iluminista, elaborado no final do século XVIII, que governa o pensamento e a ação por cerca de 200 anos. Não mais cremos que “o progresso das ciências, das técnicas, das artes e das liberdades políticas” será capaz de emancipar a humanidade inteira “da ignorância, da pobreza, da incultura e do despotismo” (1993, p. 101), a favor de uma sociedade de homens felizes e cidadãos independentes e esclarecidos. Um novo cenário vai se instalando. “Como poderiam as grandes narrativas de legitimação permanecer credíveis nestas condições?” (1993, p. 33).

Em contrapartida, pondera que a decadência dos grandes relatos não significa que não existam narrativas credíveis, uma vez que isso não impede que as histórias (pequenas ou nem tanto) permaneçam a tecer a vida quotidiana. Por hora, o autor coloca que “a defesa das razões opera através de ‘**micrologias**’” (1993, p. 79, grifo nosso).

Voltemos à questão da atomização social. Quando o poder deixa de ser o partido para chamar-se capital, argumenta Lyotard (1993, p. 19), o **eclétismo** torna-se o grau zero da cultura geral hodierna: “ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se McDonald [sic] ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio, e roupa retrô em Hong Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos”, em suma, somos ecléticos apaixonados, que nos comparamos com a **diversidade**, na **experiência efêmera**. “O mercado mundial não faz uma história universal no sentido da modernidade. As diferenças são além do mais encorajadas como mercadorias turísticas e culturais, a todos os níveis da gama” (1993, p. 49).

A noção de sociedade se dissocia da ideia moderna de todo homogêneo, de unidade ou mesmo de maniqueísmo marxista, pois o pensamento por oposição não é adequado ao **paradigma pós-moderno** (que opera mais pelo viés do **complexo** e do **paradoxal**). Ademais, nesse contexto, “os antigos polos de atração formados pelos

Estados-Nações, os partidos, os profissionais, as instituições e as tradições históricas perdem seu atrativo” (LYOTARD, 2011, p. 28). Com a decomposição dos grandes relatos, **a finalidade da vida ganha uma conotação mais pessoal**. A pós-modernidade impõe uma severa **reavaliação** “ao pensamento das luzes, à ideia de um fim unitário da história e a de um sujeito” (LYOTARD, 1993, p. 15).

Assim, poderíamos pensar que o ser está isolado. Para o autor, não se trata disso, senão que está envolvido em uma **trama de relações mais móvel e complexa** do que nunca. Os valores desse sujeito que “parece dissolver-se” (2011, p. 73) mudam, em consonância com os saberes, obedecendo ao princípio da **otimização das performances**: “aumento do *output* (informações ou modificações obtidas) diminuição do *input* (energia dispendida para obtê-las). São estes, pois, os jogos cuja pertinência não é nem o verdadeiro, nem o justo, nem o belo, etc., mas o eficiente” (LYOTARD, 2011, p. 80). Se algo é bom, o é por ser bem-sucedido ou porque despende menos energia. O que está em questão é o **desempenho** (nas ciências, nas empresas, nos lazeres, etc.).

Philippe Joron (2013, p. 63) acrescenta que o ar “carregado” do tempo requer que “se consagre um mínimo de energia e ética a um máximo de intensidade e potência”. Ainda assim, para Lyotard (2011, p. 94, itálico do autor e negritos nossos):

[...] é permitido representar o mundo do saber pós-moderno como regido por um jogo de informação completa, no sentido de que os dados são em princípio acessíveis a todos os *experts*: não existe segredo científico. O aumento de eficiência, de competência igual, na produção do saber, e não mais em sua aquisição, depende então finalmente desta “**imaginação**”, que permite seja realizar um novo lance, seja **mudar as regras do jogo**.

No modelo moderno de saber, Lyotard explica que cada ciência ocupa um lugar determinado, e “a invasão de uma ciência no campo de outra não pode causar senão confusões, ‘ruídos’ no sistema”. Por outro lado, a ideia de interdisciplinaridade ou de transdisciplinaridade e a **valorização do trabalho em conjunto** pertencem a um **imaginário pós-moderno** em um tempo em que prevalece o critério do desempenho no saber (LYOTARD, 2011, p. 94-5). Complexificando o ponto de vista, o autor acredita que:

Interessando-se pelos indecidíveis, nos limites da precisão e do controle, pelos quanta, pelos conflitos de informação não completa, pelos “*fracta*”, pelos **paradoxos paradigmáticos**, a ciência pós-moderna torna a teoria de sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. Muda o sentido da palavra saber e diz como essa mudança pode se fazer. Produz não o conhecido, mas o desconhecido. E sugere um modelo de legitimação que não é de modo algum o da melhor *performance*, mas o da diferença compreendida como paralogia (2011, p. 108).

Segundo o autor, precisamos de um movimento de desestabilização das capacidades explicativas e de proposição de **novas formas de pensar**, que minimizem a redução das **complexidades** dos objetos, uma vez que o consenso “tornou-se um valor ultrapassado, e suspeito” (2011, p. 112). Lyotard chama a “preservar as consciências da dúvida”, uma vez que, quando se multiplicam os efeitos de realidade, se multiplicam os fantasmas do realismo (1993, p. 17).

Se vimos, com Lyotard, o pós-moderno um tanto ponderado e discreto, como postura complementar, veremos em Maffesoli uma pós-modernidade mais exibida e vigorosa. cremos que os dois autores dialogam, complementando-se, o que não impede alguns entendimentos conflituais, como, por exemplo, no que concerne ao **reencantamento do mundo**¹⁸. Mas, se o pós-moderno em si é paradoxal, como poderia sua compreensão escapar a essa condição? Uma noção como essa não poderia prescindir de uma **epistemologia compreensiva**.

2.2 A SOCIALIDADE CONSTITUTIVA DO PÓS-MODERNO: UMA PERSPECTIVA POLICÊNTRICA

Vimos, com Maffesoli (1995; 2012), que a sociedade pode ser compreendida através dos ciclos da história, pois cada grande época tem seu espírito, seu princípio, seu fundamento, seu estilo, seu clima... Enfim, seu imaginário, que pode ser percebido no ordinário, na arte, na moda, na mídia ou em quaisquer esferas continentes do agir e pensar humano, visto que **a aura se cristaliza nas formas do cotidiano**.

Nesse sentido, precisamos abrir um parêntese explicativo para dizer que não estamos aqui opondo deliberadamente o moderno ao pós-moderno, de modo maniqueísta. Se recorremos a quaisquer dicotomias é porque, talvez, a **caricatura** seja, no momento, a possibilidade mais viável de expressão. Como sustenta o autor (2006, p. 01), “é preciso, às vezes, ‘filosofar com o martelo’. A caricatura é útil na medida em que nos torna atentos a essas evidências evidentes demais para que tomemos consciência delas”.

Entretanto, e buscaremos frisar isso ao longo de nossa reflexão, nosso mundo não é preto ou branco, e, sim, preto e branco, e cinza, e, também, multicolorido. Não é inútil, desse modo, “participar desse verdadeiro trabalho inventivo com o qual cada

¹⁸ Noção apresentada por Maffesoli, que veremos em seguida neste capítulo.

época é confrontada: *encontrar as palavras menos falsas possíveis que se aplicam a dizer o que ela é*” (MAFFESOLI, 2006, p. 03, grifo do autor), e não o que deveria ser. Isso nos leva a frisar, outrossim, que não se trata, aqui, de fazer apologia ao pós-moderno, mas, sim, de aceitar **o que é** e o que não é mais, reconhecendo em cada paradigma sua contribuição e seus limites.

Isso posto, o autor acredita (2012) que vivemos um processo de **saturação da modernidade** – se pensarmos no cansaço político que o ideal democrático imprimiu. De modo que o social atrelado ao racional e ao mecânico não está mais na ordem do dia: “A razão instrumental, a onipotência da técnica e o ‘todo econômico’ não mais suscitam a adesão de antanho, eles não funcionam mais como mitos fundadores ou como metas a serem atingidas” (MAFFESOLI, 1995, p. 23).

Para o autor (2005, p. 115), “a transfiguração do político completa-se quando a **ambiência emocional** toma o lugar da argumentação ou quando o **sentimento** substitui a convicção”. Não obstante, os valores modernos são remanescentes – segundo a astrofísica, podemos ver por muito tempo a luz de uma estrela que morreu –, mas perderam sua dimensão atrativa. Nas palavras de Maffesoli (1995, p. 42-3):

Os diversos elementos constitutivos da modernidade não são “ultrapassados”, no sentido dialético do termo, não são tampouco acabados, como é demasiado costumeiro dizer. De fato, não se pode negar que eles continuam representando um papel na vida social, mas imperceptivelmente, adquirem outro timbre, sua tonalidade não é mais a mesma. De uma maneira alquímica sofreram uma espécie de transmutação e, ainda que continuem sendo o que são, vão constituir outra configuração.

O desenvolvimento tecnológico e científico, por exemplo, não somente continua a existir, mas também a se desenvolver. Contudo, sua significação não é mais a mesma. Podemos dizer, assim, que os valores modernos operam, ainda fortemente, na sociedade oficial (legal), aquela que dá conta do universo institucionalizado da contemporaneidade.

No entanto, a **sociedade oficiosa (real)**, aquela do **quotidiano**, se desenvolve em outras bases, que ensaiamos ler, a partir da perspectiva maffesoliniana, como aspectos de uma **pós-modernidade nascente**. Para o autor, há um fosso entre elas. De maneira que, o que ele chama de “peças mestras da arquitetônica ocidental” (2012, p. 5), a saber, o indivíduo, a razão, a economia e o

progresso, estão saturadas. Será preciso, para compreender o presente, olhar para a sociedade em termos de **tribalismo**, **empatia**, **dispêndio** e **circularidade**.

Como já dissemos anteriormente, a saturação da modernidade parece situar-se nos anos 1950, com a emergência do pós-modernismo arquitetônico. A **ambiguidade** e a **complexidade** vão contrapor o funcionalismo, e, a partir daí, esses elementos de **harmonia conflituosa** voltam a ser pensados como fundadores da natureza humana: “Necessidade da **parte da sombra**, importância da **irregularidade barroca**, **gosto pelo patético**, **conjunção de coisas opostas**, **mestiçagem**, **diversidade**, **patchwork**, **profundidade da superfície [...]**” (2012, p. 06, itálico do autor, negritos nossos).

Vemos, em sintonia com Maffesoli (2006, p. 193, grifo nosso), a pós-modernidade “como mistura inextricável de **elementos contraditórios**”. Sua **heterogeneidade** constitutiva a coloca na perspectiva de um **regime sintético do imaginário**, uma vez que “filosofia da vida e **coincidentia oppositorum** são os fundamentos de uma vitalidade que não tolera que lhe amputem sequer um de seus elementos” (2003, p. 137, itálico do autor, negrito nosso). Assim, vemos retornar o **regime noturno** (tendo em mente que a pré-modernidade foi, predominantemente, mística), após o período luminoso e dramático que marcou uma modernidade caducante.

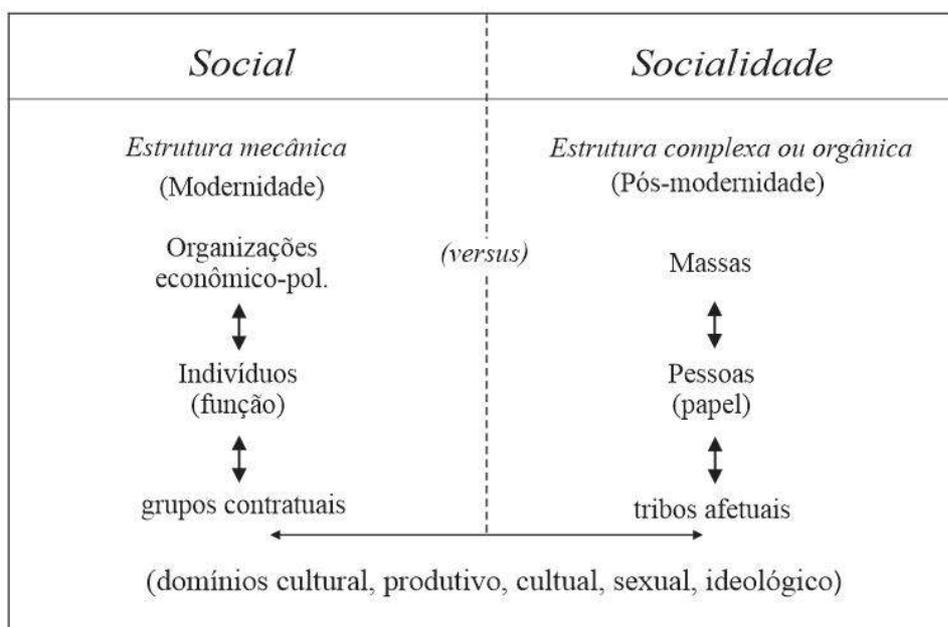
Logo, para compreendermos a metamorfose do social, em termos de vínculo, evocaremos a metáfora maffesoliniana de **tribo** – forma de participação pré-moderna que retorna. O **tribalismo**, segundo o autor, é uma reação social ao individualismo racionalista moderno, que teria levado a uma “anemia existencial”. Para Maffesoli (2006, p. 31), a tensão fundadora que caracteriza a socialidade contemporânea está ligada a um vaivém constante que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento de microgrupos ou tribos.

O autor propõe três grandes características para o fenômeno tribal: “supremacia sobre o **território** onde se situa, compartilhamento de um **gosto**, volta da figura da **criança eterna**. Tudo o que parece paradigmático do **sentimento de pertencimento** que é sua causa e efeito” (2012, p. 48, itálico do autor, negritos nossos), como veremos, melhor, adiante. Com essa noção, Maffesoli evidencia (2006, p. 11) a urgência de uma **socialidade empática**, fundamentada na **partilha dos afetos**, na **busca do qualitativo**, no **enlace trágico** dos que vivem uma vida sem qualidade, a qual **não tem um sentido a priori**, mas é plena em si, na intensidade dos **instantes eternos** em que estamos juntos.

A vida talvez não valha nada, mas já sabemos nada vale a vida. O trágico nos obriga a pensar esse paradoxo. Paradoxo intransponível, para além das ideologias tranquilizadoras sobre a perfectibilidade do homem e da sociedade, para além das múltiplas ilusões de todo gênero que formaram o progressismo ocidental, apela a uma **lucidez fortificante**, incitando a viver sua morte todos os dias, o que, depois de tudo, é uma boa maneira de viver a vida que nos tocou. **Integrar homeopaticamente a morte** é o melhor meio de se proteger ou, ao menos, de tirar proveito (2003, p. 22)

Vivemos apesar de. Apesar da alienação, da exploração econômica; da imposição moral, simbólica e ideológica. Pulsamos num **querer-viver teimoso**, a despeito de tudo isso. Ainda que pese, seguimos numa **vontade de fazer da vida uma obra de arte**. Essa vontade, essa **potência**, opondo-se ao poder, segundo o autor (2012, p. 17), é irreprimível, “expressando-se na **duplicidade**, na **teatralidade quotidiana**, no **sentimento trágico da existência**, no **fantástico experimentado no dia a dia**, em suma, nesse **vivido**, nessa **proxemia**, ao mesmo tempo insignificante e estruturante”. Colocamo-nos, logo, diante da problemática que envolve a mudança do social em direção à socialidade. Para visualizarmos melhor a transmutação paradigmática, amparamo-nos em um quadro construído pelo autor:

Quadro 02: Esquema de representação da tensão entre o social e a socialidade



Fonte: Maffesoli (2006, p. 31)

Nessa representação gráfica, Maffesoli coloca que, “em resumo, e dando a esses termos sua acepção mais restrita, pode-se dizer que assistimos tendencialmente a substituição de um social racionalizado por uma **socialidade com dominante empática**”

(2006, p. 39, grifo nosso). Na perspectiva pós-moderna, o fundamento essencial da vida é o **sentimento de pertencimento**, seja a um grupo ou a um lugar.

Logo, é do caráter social um indivíduo com uma função na sociedade, funcionando no âmbito de um grupo estável, seja ele um partido, uma associação, etc. Já a faceta da **socialidade** recai sobre uma pessoa (**persona**), que representa **papéis nas diversas tribos** das quais participa (trabalho, família, *hobby*). “Mudando seu figurino, ela vai, de acordo com seus **gostos** (sexuais, culturais, religiosos, amicais), assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (2006, p. 133). A esse respeito, Maffesoli expõe o papel do espetáculo em nossa sociedade, o de vetor de **comunhão**, uma vez que circo e círculo têm a mesma origem etimológica.

Ainda assim, o autor fala de uma pessoa (**persona**) pontual, que representa um papel tributário do conjunto, que pode oscilar conforme a ocasião e assumir outra figura. “O **presenteísmo** é sua temporalidade. Em função dele a **aparência é acentuada**. O paroxismo é, certamente, o disfarce dos grandes momentos festivos ou, o que não está muito distante, dos diversos rituais de alta-costura” (2003, p. 118, grifos nossos). No cotidiano, valorizamos a dieta, a moda, a cosmética; “a **exacerbação do próprio corpo se perde no coletivo**, assim como, na lógica da moda, se passa do particular – aquilo que me distingue – ao geral – aquilo que me torna parecido com os outros” (2003, p. 119, grifo nosso). Mas esse geral é **transitório** e amanhã pode haver outro em seu lugar.

Nesse sentido, a **aparência** não é individualista, uma vez que se constrói visando o outro e remete ao simbolismo. É por isso que Maffesoli fala de uma mitologia da máscara: “o jogo das aparências, ou ainda, dando a essa expressão toda a sua força teórica, a **mitologia das máscaras**, expressa-se regularmente nas histórias humanas, quando a morte, sob suas diversas modulações se faz onipresente” (2003, p. 120, grifo nosso). Ao jogarmos com ela, dela zombamos, e, desse modo, purgamos a angústia do tempo que passa. Assim, Maffesoli (2003, p. 120, grifo nosso) dá um sentido medular para o termo **socialidade**, que descreve como “um ser conjunto primordial, **arquetípico**, que põe em cena **todos os parâmetros do humano**, inclusive os mais frívolos, os que são reputados como tais, a fim de **celebrar a vida**, ainda que seja **teatralizando a morte**”. O jogo das aparências quer ludibriar a morte.

Constituem-se, isso posto, **comunidades emocionais**, cujas grandes características são a **composição flutuante**, o **aspecto efêmero**, a **estrutura quotidiana**, o **registro local** e a **ausência de uma organização**. Assim, “pouco lhes importa o objetivo a ser atingido, o projeto econômico, político, social a ser realizado”

(2006, p. 07). Essas aglomerações têm uma **pulsão nômade**, em contraponto à identidade (individual e fixa) da vida moderna. O nomadismo arcaico é, dessa maneira, uma forte expressão do que o autor chama de **enraizamento dinâmico** ou de **sinceridades/identificações sucessivas pós-modernas**.

O pensador argumenta que, “com a ajuda do desenvolvimento (por exemplo, a *navegação* pela internet), esse **arcaísmo**, quer dizer, esse **arquétipo**, é um elemento cada vez mais importante na vida social” (2012, p. 77, itálico do autor, negritos nossos). Parece-nos relevante, neste momento, retomarmos a acepção do termo arcaico, que, ao contrário do uso habitual, nos remete ao que “é antigo, primeiro, fundamental. Não pereceu de forma alguma, mas está lá no fundamento do viver junto” (2012, p. 84). Em outra oportunidade, Maffesoli (1995, p. 25) ainda amplia esse entendimento, aproximando o arcaísmo do resíduo, de que fala Vilfredo Pareto, que preside, “quer se queira ou não” a atração de que é feita o vínculo social.

Vemos uma inversão de polaridade do moderno ao pós-moderno. A lógica do progresso é subvertida em uma coerência por meio do **regresso** (ao pré-moderno) ou mesmo do **ingresso** (integração do eu no outro e das faces do eu nele mesmo). É a isso que o autor chama de **invaginação do sentido**, “isto é, não mais se deixar levar pelo fluxo incessante do progresso e de sua ideologia, o *progressismo*, mas harmonizar-se com os ritmos, quase fisiológicos da existência” (2012, p. 59, grifo do autor), na direção da **progressividade**.

A expressão **invaginação**, bem como a de **corporeísmo pós-moderno**, rememora que o ser humano carece ser pensado e pensar-se não apenas em termos de cérebro, mas também e, talvez, principalmente, no sentido do corpo, da pele que toca, da víscera que sente. Assim é que “elas [as tribos] preferem ‘entrar no’ prazer de **estar junto**¹⁹, ‘entrar na’ **intensidade do momento**, ‘entrar no’ gozo deste **mundo tal como ele é**” (MAFFESOLI, 2006, p. 07, grifo nosso), numa atitude que favorece uma nova **revivescência social**.

Como frequentemente tenho mostrado, pode-se localizar esse **vitalismo** nas efervescências musicais, mas pode-se igualmente observá-lo na criatividade publicitária, na anomia sexual, no retorno à natureza, no ecologismo ambiente, na exacerbação do pelo, da pele, dos humores e dos odores, em

¹⁹ Em suas obras, Maffesoli emprega o termo “estar junto” – e também algumas derivações como “viver junto” – ora com hífen, ora sem hífen, conforme sua intensão expressiva. Manteremos as citações conforme os originais, mas em nosso texto padronizaremos a utilização do termo sem o emprego do hífen.

suma, em tudo o que lembra o **animal humano**. A vida se torna selvagem! Eis o **paradoxo essencial da pós-modernidade**, mostrando a origem, a fonte, o primitivo e o bárbaro. E, assim, redinamizando, de maneira nem sempre consciente, um corpo social um pouco decadente, a fidelidade às fontes é garantia de futuro. Nesse sentido, o **tribalismo** é a expressão de um **enraizamento dinâmico** (MAFFESOLI, 2006, p. 08, grifos nossos).

Esse **vitalismo** de que fala o autor é resultado de uma ressaca; pois, de tempos em tempos, há nas histórias humanas “retornos violentos de coisas que se acreditava estarem definitivamente superadas” (2012, p. 03). De forma que coincide com o que ele chama de **potência**, um **querer-viver** que irriga o corpo social, apesar das limitações (ou graças a elas). “A **socialidade** e o **tribalismo** que a constitui são essencialmente **trágicos**: os temas da aparência, do afetivo, do orgiástico indicam, todos, a finitude e a precariedade” (2006, p. 136, grifos nossos).

Assim, Maffesoli aponta na direção da saturação do poder (político) ligado ao projeto, ao futuro, à polaridade, à distância. Em seu lugar, a **potência imediatista, táctil, proxêmica, múltipla (ambígua)**. O **renascimento nascente** é, destarte, efervescente, desordenado, caótico até, mas, como vimos, toda a **bacia semântica** o é em seu início. Ele (res)surge, segundo o autor, por uma revolução da vida quotidiana, que, “para além e aquém de uma *civilização* abstrata, puramente conceitual, e um pouco desencarnada”, promove a reconsideração de “uma **cultura** feita de **elementos simples** e servindo de **cimento ao estar junto**, ao viver junto” (2012, p. 18, itálicos do autor, negritos nossos).

Se há, por um lado, a queda dos valores ordenadores, declínio das estruturas institucionais e ativistas, como, por exemplo, os partidos políticos (como mediadores necessários) e o proletariado (enquanto sujeito histórico), por outro, desenvolvem-se aquilo que o autor chama de comunidades de base, que pulsam em uma **realidade proxêmica**. Trata-se de um tempo de **comunhão**, sendo a **religião** aquilo que liga.

Conforme Joron (2013, p. 136), a **comunhão** promove a interpenetração das existências, o deslizar em um conjunto mais vasto: “Comungar é, antes de qualquer outra coisa, estar em comunhão de espíritos, de sentimentos, de alegrias e tristezas, etc. É também participar a uma semelhança feita de diferenças, que derreiam e fortificam ao mesmo tempo” (2013, p. 136).

Por conseguinte, para Maffesoli, nos entendemos melhor na relação com a **natureza** do que na explicação histórica: “Desse modo, em oposição à extensão da história, que se apoia em conjuntos vastos e cada vez mais impessoais, a natureza

favorece a ‘in-tensão’ (*in-tendere*), com o investimento, o entusiasmo, o calor que tal coisa pressupõe” (2006, p. 74). O autor insiste na ambiência intensa do pós-moderno.

As numerosas questões que dizem respeito à saturação do político, à mudança de valores, ao fracasso do mito progressista, ao **ressurgimento do qualitativo**, à importância conferida ao **hedonismo**, à perdurância do **sentimento religioso**, à **pregnância da imagem**, que se acreditava totalmente afastada e que invade cada vez mais a nossa vida **quotidiana** (publicidade, televisão) têm todas elas como pano de fundo aquilo que se pode chamar de **potência irreprimível**. Trata-se de uma força bem difícil de explicar, mas da qual se podem constatar os efeitos nas diversas manifestações da socialidade: a **astúcia**, a **autorreferência**, o **ceticismo**, a **ironia**, o **humor negro**, dentro de um mundo que é considerado em crise. Já que a crise é a crise dos poderes naquilo que eles têm de formal [...] (2006, p. 69, itálico do autor, negritos nossos).

Maffesoli (2003, p. 92) recorda que essa “crise” que estamos vivenciando diz respeito ao fato de a sociedade não se reconhecer mais nos valores que a constituíram, não confiar mais nos princípios que a trouxeram ao momento atual. O autor (2012, p. 26) propõe a hipótese de que a crise econômica seja a forma última da saturação da ideia de salvação individual (no futuro) e de que ela aponte para a **volta do ideal comunitário** (partilha com os outros dos bens desta terra).

O **tribalismo** também não deixa de ser a **expressão da juvenilidade** de uma sociedade que não quer envelhecer, que sente a presença da morte, e que é regida, dessa maneira, pelo **mito do puer aeternus**: “De fato, brincar nos lugares, os lugares urbanos importantes, aí viver suas paixões, não é, sem que este termo seja pejorativo, a expressão de uma surpreendente criancice?” (2012, p. 50).

A **criança eterna** pode ser observada em fenômenos como a exacerbação dos cuidados com o corpo, a imitação da linguagem do jovem e da moda, entre diversas outras formas de histeria social, amplamente partilhadas, em níveis variáveis, independentemente da idade, localização ou classe social. Ser jovem, de acordo com Maffesoli (2003, p. 12), “é um novo imperativo categórico que não deixa nada nem ninguém incólume”. Assim, num processo de saturação, a figura apolínea (prometeica) cede espaço para a **dionisíaca** do adolescente perpétuo (2012, p. 51).

Destarte, ao adulto moderno (uno), indivíduo heroico, senhor de si e da natureza, sobrevém a **pessoa pós-moderna (plural)**, **participante inativa**, **um pouco anômica** e **voltada ao lúdico**. É importante ressaltar que essa **aura estética/tribal** está aí “para o melhor e para o pior”, uma vez que se expressa pelo signo da **intensidade**: “se a tribo é

o pendor da solidariedade, é também a possibilidade de controle, e ela pode ser, também, a fonte do racismo e do ostracismo aldeão” (2006, p. 166).

De todo modo, nos unimos para enfrentar, em conjunto, o medo, a presença da morte, de maneira instintiva, dando vazão ao animal humano. Por isso, provocamos o ruído permanente. Há uma espécie de “*horror vacui*, que se manifesta, por exemplo nas músicas *non-stop*, nas praias, nas lojas, em inúmeras ruas de pedestres” (2006, p. 169). A face do fim, “a história, a política e a moral, *superam-na no drama (dramein)*, que evolui em função dos problemas que se colocam e os resolve, ou tenta fazê-lo. O **destino**, a **estética** e a **ética**, pelo contrário, esgotam-na num trágico” (2006, p. 48, grifo nosso), que se abraça ao **instante eterno** e se ampara na **solidariedade**, que dele aflora.

Logo, se a velocidade, em suas diversas modulações, marcou o drama moderno, hoje desponta um **elogio do presente, da lentidão e do ócio**. “Através de um **saber incorporado**, animal, não consciente, sabemos que o próprio de cada um, e de cada coisa, é devir e perecer, o que explicaria o desejo de praticar a suspensão, de deter o tempo que corre”, a fim de **gozar dele, ao máximo, agora** (2003, p. 47, grifo nosso). Uma forma ostensiva de suspender o tempo é o rito, que, em um quadro coletivo, (re)enobrece a lentidão, a **repetição**, o **redobramento**:

Repetição nas discussões de “café”, repetição nas trocas sem fim sobre o tempo que passou, que passa, que passará, repetição na vida familiar, no *corpus* dos ditos espirituosos; a lista dessas repetições fundadoras do ser-conjunto é infinita. Repetir faz entrar num tempo mítico ou, como observou Gilbert Durand, em um “não tempo” mítico. Acrescentarei que o redobramento é a marca simbólica do plural. Por isso, cada um torna-se um outro. Comunga com o outro e com a alteridade em geral (MAFFESOLI, 2003, p. 65).

Dessa maneira, vivemos, no cotidiano, de modo mais global, dando **importância ao frívolo**, ao **supérfluo**, ao **detalhe**, ao **anedótico**, que constituem os laços sociais. Exemplificando dentro do âmbito desta pesquisa, através da mídia, das séries de televisão, dos contos de fadas, que permanecem gerando identificação e vínculo, acontece o que o autor chama de “**eucaristia metafórica**”, ou seja, a integração de cada um num corpo místico geral. A lógica do perder ou do perder-nos para ganhar está em questão no que concerne ao vínculo, à reapropriação do sagrado (BATAILLE, 2013).

Outrossim, não esperamos mais que um Estado patriarcal resolva os problemas próximos e visíveis. A lei do pai, característica do homem moderno, perde força para a **solidariedade fraterna** na pós-modernidade. A **irmanação** (MAFFESOLI, 2012) é causa e efeito do que Maffesoli (2006) chama de “**erótica**

social”, da (des)ordem da “proxemia”. Assim, o “copertencimento, enquanto comunicação não se dobra às habituais injunções da hierarquia vertical que foi progressivamente fundada na razão [...]” (2012, p. 19).

Retomemos a questão do retorno à infância. Ela remete a outro tipo de relação com a alteridade, um pouco amoral, às vezes imoral, baseada mais na ética da situação, da experiência, o que o autor chama de **imoralismo ético ou ética da estética**: “A uma moral, imposta e abstrata, pretendo opor uma ética que se origina num grupo determinado, que é, fundamentalmente, **empática**” (2006, p. 44, grifo nosso). Ainda assim, existe a lei do meio, quando “a sensibilidade coletiva originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética” (2006, p. 50). O *ethos* da comunidade é uma aura que a envolve, é o imaginário que a circunda, de forma que a estética não se restringe ao que chamamos de *belas-artes*, “[...] ela as engloba, mas também se estende ao conjunto da vida social. A **vida como obra de arte**, de algum tipo, ou ainda, **a estética como maneira de sentir e de experimentar em comum**” (1995, p. 53, grifos nossos).

Se **o tempo retorna**, traz consigo **Dionísio**, para ressaltar o **aspecto jocoso, anômico, pagão da existência**, para perder-se no outro, para existir em grupo, para **viver a vida em sua inesgotável riqueza**, sem finalidade nem uso. No exercício do que Georges Bataille chama de diversas formas de consumação, que permitam ao homem ser mais do que uma coisa, “ser soberanamente” (2013, p. 124). Maffesoli toma Dionísio como figura emblemática da **fragmentação das identidades** na pós-modernidade, uma vez que ele é “um *deus de cem nomes*, múltiplo, mutável, sempre em outro lugar diferente daquele onde se acreditava tê-lo colocado” (2012, p. 47).

Porque a verdadeira vida, que está em toda a parte (exceto nas instituições), “é feita de ensaios-erros, da vitalidade, no que ela tem de aventureira” (2003, p. 14). Logo, essa tendência, segundo Maffesoli (2006), não é apenas individual, mas se inscreve na cultura. À modernidade da Razão e da assepsia, que banuiu o risco, advém a **pós-modernidade das paixões, dos humores e dos ímpetos**. A modernidade promoveu a “pasteurização” do mundo, a pós-modernidade prefere a **contaminação**, de forma que “à domesticação dos costumes, à civilização das paixões que prevaleceram ao longo de toda a modernidade, está sucedendo uma forma de **‘reenselvajamento do mundo’**” (MAFFESOLI, 2012, p. 55, grifo nosso). Logo, se não há nada de novo debaixo do sol, o que acreditávamos ultrapassado (**pré-moderno**), **regressa** dando lugar ao que estava marginalizado (2003, p. 71). **Reintegração do bárbaro, relativização da moral, (des)ordem fusional**.

A orgia não esqueçamos é colocar em comum as paixões. É igualmente, a celebração dos mistérios. Paixões e mistérios podem ser da ordem do festivo, do descomedimento, do hedonismo, todas coisas coletivas. Mas as paixões e os mistérios podem, também, suscitar a preocupação com o outro, a generosidade que é própria das ações de caridade. [...] É assim que convém compreender a “**atração apaixonada**” que se expressa nas múltiplas agitações da vida social (2003, p. 189, grifo nosso).

Assim, é face às circunstâncias, à ambiência, “porque existe proximidade (promiscuidade), porque existe a partilha de um mesmo território (seja ele real ou simbólico), que vemos nascer a **ideia comunitária** e a ética que é o seu corolário” (2006, p. 46). A vida é vívida, vivida com avidez. Sua lógica é, além e aquém do consumo, a consumação. “Essa consumação inútil é o que me convém, tão logo seja suprimida a preocupação com o amanhã” (BATAILLE, 2013, p. 72). Logo, compreendemos que o “sentido do **fatum** [destino] subjacente a tudo isso traduz bem uma maneira de viver, um **ars vivendi** que **concorda com o mundo como é**, já que é o único que temos, o único onde podemos viver” (MAFFESOLI, 2003, p. 23).

A pós-modernidade do **arcaísmo juvenil** é também a do **ideal comunitário**, da **pulsão gregária**: múltiplas histerias coletivas (religiosas, musicais, esportivas, consumistas, etc.). Dessa forma, as redes de solidariedade, camaradagem e influência vão se constituir em torno dos gostos, das opções sexuais, das filosofias de vida, das preferências estéticas, das relações de amizade, das escolhas profissionais, e a lista não finda aqui. Sobre a pujança da paixão comunitária, Maffesoli (2006, p. 15) argumenta: “Podemos nos defender dela, ofender-nos com ela, negá-la, proteger-nos dela, pouco importa, a tendência que nos empurra em direção ao outro, que nos incita a imitá-lo, está presente”.

O autor sustenta, isso posto, “uma **ambiência estética** na qual somente importa a dimensão **transindividual**, coletiva, até mesmo, cósmica” (2006, p. 153). De modo que, “o estilo estético ao se tornar atento à globalidade das coisas, à reversibilidade dos diversos elementos dessa globalidade, à **conjunção do material com o imaterial**, tende a favorecer um estar-junto” (1995, p. 54, grifo nosso). O que remete à noção maffesoliniana de **narcisismo de grupo**, ponto nodal da filosofia do **neotribalismo**, caracterizado pela **fluidez**, pelos **ajuntamentos momentâneos** e pela **dispersão**.

Tudo isso só é possível graças a uma multiplicidade de estilos, de modos de vida, um **multiculturalismo** que se acomoda no que o autor chama de **harmonia conflitual**. Os grupos, **complexos**, são complementares, concorrentes e antagônicos. Destarte, “a pós-modernidade tende a favorecer, nas megalópoles

contemporâneas, ao mesmo tempo o recolhimento no próprio grupo e um aprofundamento das relações no interior desses grupos” (2006, p. 153). Trata-se de um “**egoísmo de grupo**”, que favorece a autoconservação.

Por conseguinte, a matriz de todo esse movimento é o **quotidiano** (próximo, doméstico). Ele é o substrato onde se cristalizam as representações. O ordinário, o banal, a vida de todos os dias, o **costume** (no sentido de usos comuns) nos permitem conhecer uma sociedade pelo que ela é, pelo que ela apresenta (mesmo que represente algo um tanto diferente): “o costume, nesse sentido é o não-dito, o ‘resíduo’ que fundamenta o estar-junto. Propus chamar isto de **centralidade subterrânea** ou ‘**potência**’ social, em oposição ao poder” (2006, p. 54, itálicos do autor, negritos nossos). Com essas expressões, o autor enfatiza que boa parte da existência social não pode ser explicada pela racionalidade instrumental ou pela lógica simplória da dominação.

A **duplicidade**, o **ardil**, o **querer-viver** se exprimem por meio de uma multiplicidade de rituais, de situações, de gestuais, de experiências, que delimitam um espaço de liberdade. Por notar demais a vida alienada, por querer demais uma existência perfeita ou autêntica, costuma-se esquecer, de maneira obstinada, que a **quotidianidade** se fundamenta em uma série de **liberdades intersticiais e relativas**. Da mesma maneira como se reconheceu para a economia, pode-se concordar com o fato de que existe **uma sociedade em negativo**, da qual é fácil seguir as pegadas nas suas diversas e minúsculas manifestações (2006, p. 54-5, grifos nossos).

O autor privilegia o aspecto **sagrado das relações sociais**, considerando como uma expressão do divino social todo o conjunto, desde o microgrupo até a estruturação estatal. Maffesoli (2006) acredita que eles possuem uma **transcendência** específica, ainda que essa seja **imanente**. Nesse sentido, os costumes operam – numa **religião civil** (à maneira dos rituais na esfera religiosa) –, como formas de cativar o sagrado; pois o mistério é assustador e inquietante, e precisamos negociar com ele. Assim, “identificar-se a um grupo, a uma comunidade, a um povo, é também compartilhar a trama angustiante de seu imaginário, nas suas acepções mais brumosas como nas mais nítidas” (JORON, 2013, p. 78). Em todo o caso, o grupo, a tribo, está junto, ri junto, suporta junto, e torna-se o espaço de uma relativa estabilidade que permite lidar com o caos que se exprime.

Se as práticas litúrgicas tornam visível a Igreja, o costume faz com que a comunidade exista como tal, servindo de cimento, de liga para os membros. E, conseqüentemente, de instrumento religioso (promotor de uma religião) em nível social. Há uma sacralização das relações (sejam elas diretas ou mediadas pela tecnologia), que

pode ser percebida em aspectos como a **inscrição local**, a **sensibilidade comum**, a **reunião em torno de um herói epônimo** e o **papel central da imagem**. “Se as trocas são ‘reais’ ou são trocas simbólicas isso tem pouca importância; na verdade, a comunicação, no seu sentido mais amplo, utiliza os caminhos mais diversos” (2006, p. 56). O **retorno da imagem e do sensível** remete a uma **ânsia de tocar**.

Ainda assim, Maffesoli coloca que existe uma estreita conexão “entre as grandes obras da cultura e aquela ‘cultura’ vivida no dia a dia”, lembrando a noção de **trajeto antropológico**, que discutimos anteriormente. “Essa ‘cultura’, causa de grande admiração para muitos, é feita do conjunto desses pequenos ‘nadas’, que por sedimentação constituem um sistema significante”. Esses “nadas” podem ser exemplificados (sem a pretensão de fazer uma lista exaustiva), indo, por exemplo, “do fato culinário ao imaginário do eletrodoméstico, sem esquecer a publicidade, o turismo de massa e a multiplicação das ocasiões festivas”, todos dando conta de uma sensibilidade coletiva, que emana do imaginário em que estamos imersos e nos remete à **proxemia** (2006, p. 57-8). **O cotidiano mostra a sociedade**. Contudo, ele não dita o que deve ser, quer dizer, como é conveniente se comportar, o que fazer ou não. Seu modo de operação é mais sutil, furtivo até, “contentando-se em **favorecer**, ou mesmo em **tolerar o uso dos prazeres**, sejam eles quais forem, **dos mais anódinos aos mais perversos**, como possibilidade de um estar-junto equilibrado” (1995, p. 71, grifo nosso).

Cabe ressaltar que, para o autor, o **encadeamento proxêmico** não tem uma intenção pré-definida, acontece por si, pelo **prazer** da relação, o que não quer dizer que as redes de relacionamentos não tenham efeitos secundários, como o da **ajuda mútua**, resultado de uma **sabedoria incorporada**, que chega, novamente, a ideia de **sacralidade das relações sociais**:

Basta lembrar que o costume, como expressão da sensibilidade coletiva, permite *strictu sensu*, um *ex-tase*, no cotidiano. Beber junto, jogar conversa fora, falar dos assuntos banais que pontuam a vida de todo o dia, provocam o “sair de si”, e, por intermédio disso, criam a *aura* específica que serve de **cimento para o tribalismo**. Como se vê, não é necessário reduzir o êxtase a algumas situações extremas particularmente tipificadas. O dionisíaco remete, seguramente, à promiscuidade sexual e a outras **efervescências** afetuais ou festivas, mas também permite compreender a elaboração das opiniões comuns, das crenças coletivas ou da *doxa* comum (2006, p. 61, itálicos do autor, negritos nossos).

Entretanto, “não é menos verdade que essas reuniões e a interdependência por elas induzida são uma mistura estreita de comunicação e de conflito” (2006, p. 185).

É nesse sentido, pois, que o autor emprega a expressão **harmonia conflitual**, uma vez que “o equilíbrio é mais difícil de atingir quando a paixão prevalece sobre a razão. O que, atualmente, é muito visível, tanto na vida quotidiana quanto na vida pública” (2006, p. 189). Assim é que podemos compreender a importância da **negociação** para a **predominância fraterna**.

A pós-modernidade focaliza nos prazeres diários ao invés dos grandes sucessos, o que nos reporta à **intensidade e à importância do corriqueiro, do vivido, do conhecimento sensível**, que nos permite nascer junto, no sentido de significar coletivamente a existência. Logo, percebemos, outrossim, nas mídias contemporâneas, a tendência de não visualizar apenas as grandes obras da cultura, mas imaginar e re(a)presentar a vida de todos os dias. E a programação televisiva é um exemplo disso. Maffesoli propõe que a mídia representa o papel destinado às diversas formas da palavra pública: o de assegurar, por meio do mito, a coesão de um conjunto social dado.

Esse mito, como sabemos, pode existir de diversas maneiras. Eu considero que existe uma função mítica que percorre transversalmente o conjunto da vida social. Um acontecimento político ou um fato corriqueiro, a vida de uma atriz, bem como a de um guru local podem, em um dado momento, assumir uma dimensão mítica. Interrogando-se, justamente, sobre os meios de comunicação de massa, F. Dumont não deixa de sublinhar, com matizes, que estes, qualquer que seja seu conteúdo, servem principalmente para “alimentar, como nos tempos antigos, mexericos e conversações correntes... e o que antigamente se dizia do cura ou do notário diz-se hoje de tal ou tal vedete do cinema ou da política”. O aspecto judicioso dessa observação não pode deixar de nos impressionar, por menos que saibamos escutar as conversas de escritório, de fábrica, de escola ou ainda essas famosas conversas de botequim, de pátio de colégio tão instrutivas para o observador social. Eu teria mesmo uma certa tendência a ser um pouco mais radical, dizendo que está na lógica da mídia ser um simples pretexto para a **comunicação**, como podem ter sido a diatribe filosófica na Antiguidade, o sermão religioso na Idade Média ou o discurso político na Era Moderna (2006, p. 63).

À vista disso, o termo **comunicação** adquire seu sentido mais forte, o **erótico**, no sentido daquilo que **encarna**, que **estrutura a realidade social**. **O estilo do tempo é comunicacional/fusional**. O conteúdo em si, ainda conforme o autor, é, efetivamente, importante para poucos. Para a maioria, sua relevância é a de confirmar o sentimento de pertença ao grupo, possibilitar a saída de si.

Trata-se daquilo que “permite a expressão de uma emoção comum, daquilo que faz com que nos reconheçamos em comunhão com os outros” (2006, p. 63). Permite-nos **vibrar junto**, num jogo de futebol ou **sofrer junto** com a escalada da violência, possibilita **existir junto** na relação com o outro, em toda a gama de

sentimentos que o homem pode expressar. “O fenômeno de fãs [...] não é mais do que forma paroxística dessas múltiplas adesões vividas sem sequer prestar atenção. Assim é como **participamos magicamente** [...]. Participação que gera uma comunhão quase mística” (2003, p. 33, grifo nosso).

A retórica das mídias também adaptou-se ao estilo do tempo, utilizando-se do afetual e do banal para cativar. “A aglutinação diante da ‘tevé’ deve ser analisada em termos de **participação mágica** [...]. À maneira do ‘mana’ para as tribos primitivas, emana do objeto televisão uma força imaterial” (1995, p. 83). Os ritos televisuais centrados no insignificante, do ponto de vista político, no entanto, são **vetores de uma eucaristia concreta**: “O *fait divers* é a nova mística! Nada há nisso de frívolo. Mas a tradução da força viva do sentimento. A *glutinum mundi* [...]” (2005, p. 122). Assim, para o autor, é que acontece um **reencantamento do mundo** (que sucede o desencantamento evidenciado por Max Weber), cujo cimento é a emoção ou a sensibilidade vivida em comum.

Weber refletiu sobre a estreita relação entre o racionalismo, enquanto exacerbação ou sistematização da racionalidade, e o desenvolvimento científico/tecnológico. Weber (2011) fala de uma racionalização generalizada da vida, a qual, na interpretação de Maffesoli (2012, p. 85, grifo do autor), resulta no desencantamento do mundo, causa e efeito de uma existência “em que toda a irregularidade teria sido banida, onde o natural terá, definitivamente, deixado lugar ao artifício, em suma, uma vida social completamente asseptizada pela *violência totalitária* de uma tecnocracia puramente racional”. Assim, a marcha progressista vai abandonar uma série de elementos humanos, considerados, àquela época, como “bagagem, inútil”: o lúdico, o onírico, o festivo; enfim, todos os “entraves” à performance da civilização ocidental.

Para o autor, esse paradigma representa de onde viemos, nos ajudando a compreender o outro momento em que estamos, a pós-modernidade, em que, ao contrário, **a tecnologia colabora para um reencantamento do mundo**, sinalizado por uma **reintegração do homem com a natureza e o outro**, a partir, principalmente, da partilha da emoção.

Existe, na verdade, surrealismo vivido na utilização cotidiana dos meios de comunicação interativa. O virtual tendo, ao mesmo tempo, uma *eficácia* real, permitindo uma forma de gozo real, e elaborando um laço, estabelecendo uma liga, isto é, em seu sentido pleno, fazendo sociedade. É isso a partir de duas características essenciais de nossa espécie animal: a capacidade de imaginar e, a partir disso, de entrar em comunhão com o outro (2012, p. 87-8, grifo do autor).

O que está em jogo, atualmente, é o **retorno das esferas do sonho, do prazer, da celebração, que o progresso havia “isolado no quarto das crianças”** (2012, p. 87, grifo nosso). A razão, a funcionalidade e o utilitarismo não estão ausentes, mas não são mais forças hegemônicas, lhes atribuímos a parte que achamos conveniente. “De mestres, tornam-se serviçais” (2012, p. 90). O que agora percebemos é que a infância está por todo o lado, somos **crianças eternas**. “Estaremos então preparados para indicar essa reapropriação da existência plena para a qual convergem nossas sociedades tanto para o melhor quanto para o pior”, acrescenta Joron (2013, p. 18), em sintonia com Maffesoli.

Na pós-modernidade, **a imagem é reabilitada como vetor do trajeto antropológico**, de que nos falava Durand. Agregamos, **vetor do trajeto sociológico**. “Apesar de virtual, existe um rumor cultural, existencial, social na *tela*”, diz Maffesoli (2012, p. 95). E isso vai gerar o que ele chama de utilização mágica da tecnologia ou **tecnomagia** dos ecrãs contemporâneos: “esse imaginário de antiga memória, o imaginário dos contos e lendas, o dos mitos ancestrais, é vivido nos videogames, nas várias aglomerações esportivas, musicais ou religiosas” (MAFFESOLI, 2012, p. 106).

Agregamos, voltando-nos ao nosso objeto: a tecnomagia dos contos em série está nos grandes e pequenos ecrãs, das telas de cinema às narrativas televisivas, e, mais recentemente, populariza-se na internet, através de sites em que se pode realizar downloads ou mesmo assistir on-line. Vemos, por conseguinte, um **retorno das figuras arcaicas, reencantando o mundo**. A partilha dos mitos une os iniciados, que se identificam com as histórias e se (con)fundem nos grupos formados a partir disso.

Desse modo, para Maffesoli (1995, 2006, 2012), a **sociedade oficiosa**, enquanto sociedade real, é **movida pelo mágico**, e o **reencantamento pós-moderno é acionado pela imagem**, pelo **mito** e pela **alegoria**, em suas funções agregadoras. “Donde a ênfase nas noções como as de magia, encanto, visão, aparição, que caracterizam o estilo contemporâneo, e são causa e efeito dessa ‘religação’ [...]” (1995, p. 76). Com tal característica, sustentamos a hipótese de que a pós-modernidade também reabilite o papel dos contos de fadas na vida das crianças de fato e das **crianças eternas**.

Em entrevista ao Grupo de Pesquisa Imagem e Imaginários da PUCRS, Maffesoli pensa a temática dos contos de fadas destacando sua importância, no sentido de que “eles traduzem bem o que é, o que nós podemos chamar de **imaginário arquetipal**; que, no fundo, é o **enraizamento do laço social** (da vida em sociedade)” (AZUBEL et al., 2016, p. 142, grifo nosso). O autor expõe que, por muito

tempo, essa relevância foi negligenciada, mas que, na pós-modernidade, vamos descobrir que podemos e devemos usar o imaginário como fonte e objeto de pesquisa (numa perspectiva compreensiva).

Maffesoli ainda argumenta que, contemporaneamente, os contos são destinados a todos os públicos, uma vez que há nos adultos o que ele chama de **criança eterna**: “O característico dos contos de fadas é que, finalmente, eles revelam a importância dos mitos, e os mitos não são algo que se pode delimitar em uma classe etária, eles são transversais” (AZUBEL et al., 2016, p. 144). Logo, completa:

Nossa época é diferente da modernidade, ela reencontra as características da pré-modernidade, por exemplo. O que eu vejo na Europa é que nós estamos no caminho de encontrar os arquétipos, que são os mesmos que estão nos contos e nas lendas da Idade Média. Pelo outro lado, fez-se um parêntese [temporal]. E por quê? Porque a partir do século XVIII se deu destaque para o racionalismo. Max Weber diz bem, ao tratar do desencantamento do mundo dentro da Igreja Protestante, que o que vai dominar é uma concepção puramente racional, dos relatos sociais, de tudo o que diz respeito à vida social. Eu creio que esse desencantamento do mundo é o que fez com que os contos e lendas tenham sido reservados às crianças. E essa racionalização se espalhou por todo mundo. E penso que estamos redescobrimo, depois do parêntese moderno, essa perspectiva dos contos. É sobre o que esse livro [...] [*O tempo retorna*] trata: o **reencantamento do mundo** (AZUBEL et al., 2016, p. 144, grifo nosso).

Quando indagado sobre a pregnância hodierna do realismo no feérico, ele argumenta que **contos e lendas são muito realistas**, pois **dizem respeito à realidade e este é o realismo verdadeiro**. Não aquele que evacuou a dimensão dessas narrativas na modernidade, como mostrou Weber. O autor ainda exemplifica seu ponto de vista com a história do Pequeno Polegar: “Seus pais não tinham dinheiro para alimentá-lo, e vão perdê-lo na floresta. [...] É muito realista, é um conto sobre a miséria, os pais não podem garantir sua existência. Fala da fome e mostra que os pais são, às vezes, muito maus” (AZUBEL et al., 2016, 144-5). Desse modo, Maffesoli sugere que os lançamentos audiovisuais com essa temática sejam objetos emblemáticos da **pós-modernidade**, no que concerne à sua característica fundamental de **sinergia entre o arcaico e o tecnológico**:

Essa é uma das minhas hipóteses, que se pode ver nos videogames, nas séries televisivas ou mesmo nos romances. Tratam de **um real que integra o realismo, o sonho, os fantasmas e a fantasia**. Há uma diferença quanto ao princípio de realidade, puramente econômico, puramente racional. Falo do **real que é completado pelo irreal**. E é isso que dizia Weber, ele mostra a igreja protestante, dentro do espírito do capitalismo. A religião é o irreal, mas, mesmo assim, ela completa o real. A pré-modernidade, assim como a pós-modernidade, vão colocar seu foco no real. E a modernidade vai focar na realidade (AZUBEL et al., 2016, p. 145, grifos nossos).

Ainda assim, o autor lembra que toda a forma de busca pela memória é sintomática desse **reencantamento do mundo**, o que seria uma **procura pelas raízes**, pela radicalidade, e isso se pode ver na moda, na arte, no consumo crescente de antiguidades e de objetos nostálgicos, etc.

Desse reencantamento, podemos participar mais ou menos. No entanto, ele é sinalizado por uma **reintegração concreta** (*cum crescere*), aquela com a qual podemos crescer. “E então não é mais o universal o que importa, mas o **particular**, pelo que tem de **carnal, afetual**, de **essencialmente simbólico**” (2003, p. 55, grifos nossos). E entendemos aqui o símbolo como aquilo que permite, ainda conforme o autor, o conhecimento de si e o reconhecimento da alteridade.

Retomamos, destarte, as formas de participação mágica, com o mundo, com o outro, com a natureza, numa espécie de **orientalização do mundo**, que nos remete a algo pré-individual, a uma existência no inconsciente coletivo de que fala Jung (2011). O **divino agora é social** (difuso) e a **religião civil recupera a fibra pagã** apagada do mundo (jamais desaparecida). “Exuberância pagã que se aproxima dos gozos do presente, levando a uma vida audaz, intrépida, a uma vida atravessada pela **frescura do instante**, no que este tem de provisório, de precário, e, portanto, de intenso” (2003, p. 27, grifo nosso).

Na sociedade da consumação, cada tribo possui e é possuída por seu **totem**. O **ordinário torna-se objeto de veneração**: “O santo patrono venerado e celebrado será substituído pelo guru, pela celebridade local, pela equipe de futebol ou pela seita de modestas dimensões” (2006, p. 85), ou, ainda, pelo personagem favorito da série de contos de fadas (e, muitas vezes, pelo (a) ator/atriz interpretante). É a **transcendência imanente**, que já assinalamos, a qual permite explicar a perduração das sociedades no curso da história. “Fazemos sacrifícios a ‘deuses’ locais (amor, comércio, violência, território, festa, atividades industriais, alimentação, beleza, etc.)” (2006, p. 89). Eles podem ter mudado de nome desde a Antiguidade greco-romana, mas sua carga emblemática permanece.

Maffesoli nota que, em um movimento pendular, que procede por saturação, “quando a massa não apresenta mais interação com os governantes, ou ainda, quando a potência se dissocia completamente do poder, assistimos à morte do universo político e à entrada na ordem da **socialidade**” (2006, p. 91, grifo nosso). Nessa mudança de acento da vida pública para a privada (e podemos pensar nesse termo tanto no sentido de esfera particular, quanto no de lugar que recebe os dejetos humanos), também deslocamos o assento da economia para o gasto.

Há uma **mudança no *pathos***: “Aquilo que predomina, maciçamente, na atitude grupal é o **dispêndio**, o **acaso**, a **desindividuação**, o que não permite ver na comunidade emocional uma etapa nova da patética e linear marcha histórica da humanidade” (2006, p. 40). Na concepção da economia geral de Bataille (2013), o dispêndio ou a “consumação” das riquezas é objeto primeiro em relação à produção. Pois é a energia excedente, produzida na **efervescência da vida**, que nos permite o gasto improdutivo e seria através dele que a vida adquiriria seu verdadeiro sentido, segundo o autor.

O sacrifício e a perda, a paixão e o dispêndio, o jogo e o risco, a sedução e o simbólico tornam o consumo (de si, do mundo, de posses) **sagrado**, fazem dele poético. Em consonância com o **equilíbrio vital**, tratado por Durand (2012), é o gasto de energia e de riqueza (BATAILLE, 2013) que nos ajuda a escapar da angústia da morte e do tempo que passa e prosseguir na busca da intimidade perdida. Essa prodigalidade constitui a **atmosfera do presente**. Conseqüentemente, “a pregnância da ‘ambiência’ na pós-modernidade, em seu aspecto vaporoso, é o indício mais certo desse **primado do espiritual** ou desse **humanismo integral**, que o racionalismo moderno tinha desprezado bastante” (MAFFESOLI, 2012, p. 34, grifo nosso). Logo, para o autor:

Quer o chamemos assim, quer tenhamos medo ou não, está havendo uma volta desse **misticismo**. É ele que delimita a ambiência pós-moderna. Segundo uma gradação bem conhecida nas histórias humanas, o que era *secreto* no século XIX, por exemplo, o fantástico do romantismo, se tornou depois *discreto* no entre-guerras, assim como o surrealismo, para se exibir cada vez mais nos anos 50 do século XX. *Secreto, discreto, exibido* (MAFFESOLI, 2012, p. 37).

Retomando a noção de **vitalismo**, cabe acrescentar que sua reativação favorece a preservação e a conservação do ser e provém de uma espécie de **sabedoria diabólica** intrínseca ao corpo social: “É essa figura demoníaca que se encontra em todos os mitos e em todas as religiões, o Satã da tradição bíblica, que diz não à submissão” (2006, p. 94). Assim, compreendemos, por meio do autor, que o **pluralismo vital** é a muralha mais sólida das “massas” frente às diversas dominações, é o que impede a sua “domesticação”.

Desse modo, conseguimos expressar nossa **perversidade** (capacidade de ir por um caminho do desvio), já que o enfrentamento direto pode não ser viável (via transitável). Antes de “lutar contra a alienação por meios alienados’ (burocracia, partidos,

militância, atraso dos pagamentos), pratica-se a zombaria, a ironia, o riso, todas essas coisas que de maneira subterrânea se contrapõem à normalização” (2006, p. 99).

Prosseguindo, o autor considera que o riso e a ironia sejam explosões de vida, ainda que – e especialmente quando – ela seja explorada e dominada. A brincadeira, o gracejo, o sarcasmo, a sátira, destacam que, mesmo nas condições mais árduas, podemos, em oposição ou à margem dos responsáveis por elas, reapropriar-nos de nossa existência e tentar, de maneira relativa, dela usufruir. “Perspectiva trágica que pretende menos mudar o mundo do que acomodar-se a ele ou ajeitá-lo” (2006, p. 99).

O **trágico** tem uma **fibra saudosista**. Diante disso, Maffesoli questiona se o ato de recorrer à história, por meio do folclore, da recuperação das festas populares, do recrudescimento da sociabilidade, da fascinação pelas histórias locais, “não é uma forma de escapar à ditadura da história acabada, progressista, e, dessa maneira, de viver no presente?” (2006, p. 113).

Identificamo-nos com lugares, totens, pedras, personagens etc., porque eles nos integram, segundo o autor, na linhagem de nossos antepassados, e isso induz a uma **fusão (simbólica e afetiva)**. Assim é que existe um liame íntimo entre a **memória coletiva** (mesmo o inconsciente coletivo) e o território. “A **proxemia** simbólica e espacial privilegia o cuidado de deixar seus rastros, quer dizer, de testemunhar sua perenidade” (2006, p. 220, grifo nosso). De forma que os diversos emblemas locais crescem em importância.

Com efeito, a ênfase espacial não é um fim em si. Se voltamos a dar sentido ao bairro, às práticas de vizinhança e ao afetual que tudo isso libera é porque, sobretudo, isso permite redes de relações. A **proxemia** remete, essencialmente, ao surgimento de **uma sucessão de “nós” que constituem a própria substância de toda socialidade**. Continuando, gostaria de fazer notar que a constituição dos microgrupos, das tribos que pontuam **a espacialidade se faz a partir do sentimento de *pertença*, em função de uma *ética* específica e no quadro de uma *rede de comunicação* [...] Ainda que seja apenas uma metáfora, podemos resumir essas três noções falando de uma multidão de aldeias, que se entrecruzam, se opõem, se entreadjudam, ao mesmo tempo que permanecem elas mesmas [...] O objeto cidade é uma sucessão de territórios onde as pessoas, de maneira mais ou menos efêmera se enraízam, se retraem, buscam abrigo e segurança. Emprego o termo “aldeia” mas deixo claro que se trata de uma metáfora. Com efeito, aquilo que delimita pode, na verdade, ser um espaço concreto, mas também pode ser uma *cosa mentale*, pode ser um território simbólico, qualquer que seja a sua ordem, mas nem por isso é menos real (2006, p. 224).**

Porque **o real é integrado pelo irreal** ou por aquilo que o positivismo tende a considerar irreal; é **enriquecido pelo imaginário, pelo lúdico, pelo onírico**, sem

os quais não poderia existir. Nesse sentido, **as ficções são ferramentas preciosas para se sentir a corrente de ar do tempo**, uma vez que, para Maffesoli (1995, p. 19), inspirado por Weber, “o irreal [...] é o melhor meio de compreender o real, isto é, aquilo que se dá a viver na eflorescência do trágico cotidiano”.

Ao considerar que o **trágico** privilegia o espacial e suas modulações territoriais, o autor chama a atenção para a importância do **genius loci** ou o gênio do lugar, entendido como um sentimento coletivo que configura o espaço, o qual retroalimenta esse sentimento. Segundo Maffesoli, passamos de uma concepção de mundo egocentrada à outra **locuscentrada**, quer dizer, da primazia do indivíduo para a das **neotribos** (2003, p. 08).

O lugar se torna laço, cimentando a religião civil. Outra vez, está em questão a **transcendência imanente** ou a **espiritualidade materialista**. Maffesoli pontua que o não-racional (no sentido moderno do termo) não é irracional e que **o simbólico, o afetual são parâmetros que podem ter uma racionalidade própria**, menos estrita, mais generosa; pois, do mesmo modo como “o não-lógico não é o ilógico, podemos reconhecer que a busca de experiências partilhadas, a reunião em torno de **heróis epônimos**, a comunicação não-verbal e o gestual se apoiam em uma racionalidade que não deixa de ser eficaz”, porque é mais ampla (2006, p. 232).

Em vista disso, **o imaginário do presente é policêntrico** e expressa, concomitantemente, a tolerância e a segregação, o que nos remete, outra vez, à metáfora dionisíaca da confusão via proxemia. “[...] As coisas, as pessoas, as representações se propagam por um mecanismo de proximidade. Assim, é por contaminações sucessivas que se cria aquilo que é chamado de realidade social” (2006, p. 236).

Podemos evidenciar a **pregnância desse não-racional** da atualidade, por meio do desenvolvimento dos diversos sincretismos filosóficos, das formas de misticismo, pelas múltiplas manifestações de religiosidade. Como consequência lógica, “não é mais o *contrato* racional que está na base do viver junto, mas o **pacto emocional** que tem suas próprias razões” (2012, p. 22-3, itálicos do autor, negritos nossos). Logo, a rede das redes, que é a sociedade, nos remete a um espaço auto-eco-organizado em seu caos. Trata-se de uma **socialidade barroca** (luxuriante), que sobrevém a um social clássico:

E como o classicismo é linear, visual, fechado, analítico, e passível de análises claras, sabemos que o **barroco** está em **mudança**, é **denso, aberto, sintético** e remete a uma **obscuridade relativa** ou, ao menos, a uma abordagem que se apoia no claro-escuro. [...] A **socialidade barroca** que acaba de nascer requer que saibamos decodificar qual é a lógica de seu

desdobramento interno. Pois, repito, há uma ordem específica da socialidade subterrânea. Uma ordem interior que pontualmente aflora em momentos de fratura, de perturbação ou de efervescência; estando entendido que estes podem ser perfeitamente silenciosos [...] (2006, p. 251).

A efervescência pode ser silenciosa. A proximidade pode conter solidão. **Oximoronicamente, a pós-modernidade se constitui.** Pois, não estamos falando de uma união plena (uma união do projeto), “a solidariedade nascente origina-se de uma falta, no vazio; comunhão de solidões que [...] vivem o trágico da fusão, onde, de maneira orgânica, a pequena morte e a vitalidade são vividas no dia a dia” (2005, p. 212).

Este é o tempo de um **viver** e de um **saber orgânicos**, em que não devemos mais superar as contradições na síntese. Trata-se de uma **lógica da conjunção (e)**, que supera a disjunção (ou). **Coerência interna** do tempo complexo e contraditorial, ligada, igualmente, à ciência e ao mito, ao arcaísmo e à tecnologia.

A propósito, **a sinergia do arcaico com o desenvolvimento tecnológico** permite dar conta da pós-modernidade, na visão do autor. Ele sustenta esse argumento ao dizer que, “o imaginário, a fantasia, o desejo de comunhão, as formas de solidariedade, as diversas ações de caridade, encontram, na internet e no ‘ciberespaço’, em geral, vetores particularmente eficientes” (2003, p. 154). Assim, atualmente, tanto a melancolia quanto a felicidade parecem só existir, de fato, no momento do compartilhamento. O que leva a ponderar:

A felicidade, essa “ideia nova”, tornou-se algo eminentemente suspeito. E com razão, tanto é verdade que a modernidade burguesa a restringe a um espaço limitado, o do privado, o da pequena esfera individual, que tem um odor de ranço. Porém pode haver uma outra concepção de felicidade, aquela que a considera uma **força social**, o que significa que **a felicidade individual só adquire dignidade quando alcançada no quadro da felicidade coletiva.** Uma tal perspectiva, enfatiza o aspecto orgânico das coisas, isto é, o fato de que **o íntimo, o vivido, adquire mais importância do que aquilo que é reputado nobre ou sério** (por exemplo, a economia e a política), na constituição da vida social. De fato, retomando a célebre expressão de Stendhal, “a caça à felicidade” também pode ser vivida no cotidiano, e, portanto, como tudo o que leva a essa marca, ter uma dimensão essencialmente coletiva (MAFFESOLI, 1995, p. 63, grifos nossos).

Nesse sentido, como nos contos de fadas idealizados, exemplificados pelas versões clássicas da Disney, ainda estamos atrelados (ou aparentamos estar) à lógica do felizes para sempre em cada instante eterno vivido nas redes sociais. E experimentamos por procuração a felicidade do outro. Entretanto, parece-nos que há um movimento recente e crescente (como a pós-modernidade) do **compartilhar**

também de seu oposto, **das tragédias da existência**, o que estaria em **consonância com as versões hodiernas do feérico**, como *Once Upon a Time*. “Pode-se, até mesmo, falar de um ambiente afetoso, onde as penas e os prazeres são experimentados em comum” (1995, p. 76). Sobre isso, o autor ainda refere-se, especificamente, à produção televisiva, que “permite vibrar em comum. Chora-se, ri-se, sapateia-se em unísono, cria-se uma espécie de comunhão” (1995, p. 77), em torno do que há de luminoso, mas também do que há de obscuro.

2.3 A PARTE DO DIABO E OS CARACTERES ESSENCIAIS DO PÓS-MODERNO OU O LADO (NÃO TÃO) OBSCURO DA PÓS-MODERNIDADE

Não apenas os heróis e os anti-heróis, mas também os vilões são produtos e produtores de uma sociedade que, ao mesmo tempo, os engendra e os consome. **Comunga** através deles. **Consoma-se** neles. O **sagrado** pode estar na tela; uma série, abastecer de sentidos; um conto de fadas, ser a expressão privilegiada dessa relação ambígua, ou melhor, plural, entre real e imaginário.

A identificação e a paixão não são suscitadas apenas por figuras angelicais e imaculadas. **O complexo, o obscuro, o defeituoso e até o monstruoso atraem**, porque “a oscilação entre o bem e o mal, o escuro e o claro, o céu e a terra, acentua, em sua dinâmica própria, aquilo que caracteriza o que é vivo” (MAFFESOLI, 2004, p. 120); o que nos faz sentir vivos; o que é verossímil; aquilo em que nos reconhecemos e com o que **vibramos em comum**. E é nesta gangorra trágica, nesse vaivém (po)ético, que brinca a criança eterna, a qual participa magicamente da celebração vitalista na praça pós-moderna. O mito do *puer aeternus*, para Maffesoli (2004, p. 17, grifo nosso), se relaciona com a pós-modernidade no que ela tem de “**ruidosa, cruel, generosa, não-conformista**”. Não se trata, portanto, de uma questão de idade, mas de atitude, de estado de espírito, de um “‘situacionismo’ que se generaliza aos poucos no conjunto das gerações”.

No transcurso da modernidade renegamos as trevas. Somente o que era capaz de iluminar as mentes e os espíritos era digno de ser pensado. Portanto, apenas a luz podia ser vivida, sob pena de termos de “pagar os pecados” se escapássemos à lógica moralista da época. O “bem”, consagrado como valor absoluto, foi a justificação derradeira da modernidade econômico-judaico-cristã. “As teorias da emancipação e o universalismo modernos, que constituem suas mais

recentes manifestações”, se escoraram nesse princípio básico, por exemplo, para a legitimação de “todos os colonialismos, dos etnocídios culturais que constituíram a marca da ocidentalização do mundo a partir do fim do século XIX” (2004, p. 12).

Contudo, antes dessa aclamação “bendita” vigorava o **arcaico politeísmo de valores**, que funcionava por um efeito de **composição entre bem e mal, vida e morte, natureza e cultura**. “Periodicamente verifica-se um ‘(re)nascimento’ deste mundo composto. Nascermos novamente para um real plural. É um período de muda baseado na relativização” (2004, p. 13). Ora, no instante eterno da pós-modernidade, **esses indícios do trágico voltam à ordem do dia**, segundo Maffesoli (2003), como um “não dito ensurdecador”, empiricamente vivido no cotidiano:

Para ficarmos na esfera do exemplo cinematográfico, podemos evocar a estranha fascinação que nunca deixam de exercer as inúmeras versões de Zorro, Robin Hood ou Batman, para só falar deles. Sucesso que não se deve pura e simplesmente a modismos, mas que, tal como acontece com as narrativas míticas, é redundante, apresentando várias “lições” e “réplicas”. Esses filmes são construídos, precisamente, sobre a ambivalência do bem e do mal, sobre o aspecto fundador de cada uma dessas entidades. Entidades que podem alternadamente comover e provocar fascínio ou repulsa. Dessa forma é que os sentidos são solicitados [...]. **A teatralidade cinematográfica é causa e efeito da teatralidade quotidiana** (2004, p. 48-9, grifo nosso).

Não apenas a **relativização**, mas a **mobilidade** também parece ser uma palavra-chave para compreendermos o ar desse tempo. Circulam notícias, bens, ideias, corpos, amores, que amanhã já não são mais. “Aí estão o **excesso**, o **demonismo** e as variadas **efervescências** de diferentes ordens, afirmando que **Dionísio é efetivamente o ‘rei clandestino’ da época**” (2004, p. 16).

O **eterno instante**, uma das marcas do **trágico**, com suas faces (elogiosas ou nem tanto) diversas de **desperdício**, de **lentidão** e de **ociosidade**, é o **momento dionisíaco (demoníaco)**. Se o tempo não se imobiliza, ao menos se retarda, em contraponto a um ritmo moderno de aceleração produtiva: “O trabalho, vale lembrar, era o instrumento privilegiado da ação sobre si mesmo e sobre o mundo, e isto para alcançar o “bem”, a perfeição futura. [...] era causa e efeito do *homo oeconomicus*” (2004, p. 15).

Na ideologia deste indivíduo autossuficiente foi postulada a superação do imperfeito. Mas, à velocidade dramática/dialética do trabalho moderno vem se contrapor a **desaceleração trágico/complexa do pós-moderno**, reafirmando a **pessoa plural, em um mundo policultural**, que “tende a **integrar o mal como um**

elemento entre outros". Assim, ele pode ser vivido no prazer e no ócio, de modo homeopático, o que o torna "mais ou menos inofensivo" (2004, p. 15, grifo nosso).

Se quisermos resumir, segundo Joron (2014), a modernidade funcionou a partir do princípio de separação, de distinção, de corte, justamente para rejeitar algo. Já no que chamamos de pós-modernidade, esse momento de crise, com certeza, mas também de transformações diversas, está a propensão a **integrar a parte maldita**²⁰. Há uma tendência de assimilação dessa parte, dessa dimensão que foi considerada como maldita (porque o maldito não é imperativamente mal ou ligado a ele). Não necessariamente uma aceitação, mas um reconhecimento dos **elementos heterogêneos**; uma incorporação dessa parte maldita na sociedade, na vida, de uma forma geral (JORON, 2014).

Para Maffesoli, o que está em jogo nas metamorfoses hodiernas é "**reconhecer 'o que cabe ao diabo'**, saber dar-lhe bom uso, para que não sufoque o corpo social" (2004, p. 16). Por outro lado, se, "sem dúvida, é difícil viver. [...] Essa **aspereza é o sal da vida intensa**" (2003, p. 15, grifos nossos). Como diz a sabedoria popular, "**mente vazia: oficina do diabo**". E **o trabalho do diabo é esquentar as coisas, logrando a cada contato, gozando da vida a despeito do céu**.

A morte. A ela, vivemos na **perda**, no **mal**, na **sombra** do cotidiano. Por meios aparentemente insignificantes (a sensibilidade ecológica, a exuberância da moda, as fantasias musicais, as ficções de sucesso, a disposição à festa, a influência oriental, etc.). Segundo Maffesoli (2003; 2004), integramos a morte homeopaticamente e isso nos traz um **sentimento de precariedade e de brevidade, expressão de um vitalismo** mais ou menos (in)consciente, mas de dimensão coletiva.

Dessa forma, a vida não é apenas vivida no consumo, porém, e, talvez, principalmente, na **consumação ávida, imediata e efêmera**, que podemos ver bem nas diversas práticas juvenis, mas que contaminam todo o corpo social. Se não há

²⁰ De forma um tanto caricatural, mas necessária como ferramenta metodológica para melhor compreendermos a questão, segundo Joron (2014), se fosse possível encontrar diferenças entre o mal e o *maldito*, o mal seria um princípio moral presente nas sociedades. O *maldito*, por sua vez, corresponderia mais a uma dimensão do social, evidentemente, alimentada pelo que consideramos como sendo "o mal". O *maldito* funciona por um princípio de aplicação. Ele pode ser imputado a objetos ou podemos falar de um autor *maldito*, uma obra *maldita*. O *maldito*, logo, é o rejeitado pela comunidade, pelo grupo. Mas ele não é necessariamente mal ou relacionado a ele. Uma obra considerada como *maldita*, por exemplo, não é feita ou projetada, necessariamente, com um sentimento ou uma vontade maldosa (JORON, 2014). Compreendemos, dessa forma, que se trata de algo que pode ter sido *maldito* – dito como mal ou difamado –, *malvisto* – visto como mal ou desacreditado –, ou *mal-compreendido* – compreendido como mal ou mal-entendido. E isso por causas que transitam entre a ignorância, a incapacidade e a intencionalidade.

mais projeto, não faz sentido adiar o gozo. A história, em descrédito, perde espaço para o **destino (fatum)**. No trágico, sentimos as coisas como inelutáveis, e a proliferação do recurso aos diversos tipos de vidência mostra essa percepção de que tudo segue um curso, no qual não seria possível, efetivamente, intervir. Os misticismos e os temas astrais situam “o destino individual em um conjunto de estrelas. Está escrito em uma determinada constelação” (2003, p. 74).

As diversas formas de comungar, a religiosidade (re-ligação) ambiente (consigo, o outro, o meio, o mundo), a busca das predições, “tudo isso é o sinal de uma espécie de **aceitação da fatalidade**, um indício de **substituição da História** [...]. O grande mito do progresso infinito da humanidade é seriamente posto em dúvida” (2003, p. 24, grifos nossos).

Assim é que **a cultura do prazer, do excesso, do frívolo e do supérfluo concorre (no sentido de correr junto) com um imaginário trágico** pregnante no pós-moderno. Relacionam-se não mais com a moral, cujo magistério decretou o que (e como) devia ser vivido, pensado e sentido (MAFFESOLI, 2004). Mas, sim, com a ética, uma **ética da estética** que, como vimos anteriormente, diz respeito à emoção, ao momento, ao afeto, à experiência, enfim, ao relativo (relacional e contingente).

Isso, segundo Maffesoli, é sintomático do **retorno eflorescente de um paganismo exuberante**. Trata-se do **presenteísmo**, manifesto pela **transcendência imanente**, a qual “gera uma exaltação específica, que **não distingue o bem do mal e se mostra indiferente a semelhante divisão**” (2004, p. 156, grifo nosso). Vemos tal postura nos misticismos, nas tradições e, mesmo, no cotidiano.

Enquanto a modernidade disse “não” à imperfeição – e mostrou exemplos de civilizações que, tendo pretendido esquivar-se à dor, expulsaram a sombra²¹ e, por isso mesmo, viram proliferar carnificinas e genocídios, ao mesmo tempo em que eram tomadas por uma falta de intensidade existencial (2004, p. 128) –, **a pós-modernidade diz “sim”, numa perspectiva vitalista nietzschiana, não mais íntegra, contudo, mais inteira**. Nesse sentido, Maffesoli lembra que, “ao lado da lei de ferro da economiazinha

²¹ Foi negando essa natureza que, na modernidade, como vimos, impôs-se uma obsessão pela assepsia e pela purificação (JORON, 2013). Mas o que a heterologia nos mostra, no atual horizonte da reintegração da parte maldita, é que a vida utilitária – ou seja, o mundo homogêneo – necessita de certos momentos recreativos, ou mesmo de algumas exações lúdicas – essas últimas compreendendo também elementos trágicos – a fim de voltar a dar um sentido aos seus diversos pontos de vista. Em suma, da mesma maneira que o singular alimenta-se dos vários, o homogêneo não saberia existir sem alguns componentes heterogêneos que participam da sua colocação em corpo, do seu funcionamento e, portanto, da sua unidade vital (2013, p. 132).

moderna existe uma lei não menos impositiva da ‘economia geral’ que integra, como bem viu G. Bataille, o gasto, a perda e a morte” (2004, p. 129).

Logo, o autor interpreta **o trágico como uma constante antropológica**, que, hodiernamente, apresenta as modulações de uma raiva calma do presente, de um desejo de viver sem se preocupar tanto com o porvir. **Imanentismo pagão**: “o que será feito amanhã pouco importa, posto que podemos gozar aqui e agora, o que se apresenta: um belo acontecimento, uma paixão amorosa, uma exaltação religiosa ou a serenidade do tempo que passa” (2003, p. 47). Regozija-se **o diabo** (figura ctônica por excelência) **em nós**.

Tendo em vista **o lado bom do mal**, precisamos reconhecer nossa **parte demoníaca**, não apenas em termos de vilania, mas também **no que ela tem de melhor, de heroico**; pois, “ainda que seu nome seja variável – Estado, Indivíduo, Deus, Contrato, etc. –, nunca faltarão advogados de Deus. *Opporet haereses* esse, é preciso que haja alguns advogados do diabo”. Apenas reconhecendo o que legitimamente pertence ao diabo é que poderemos chegar a um humanismo integral e “por um surpreendente paradoxo, é aceitando o mal, em suas diferentes modulações, que podemos alcançar uma certa alegria de viver” (2004, p. 20).

Mas como, à vista disso, compreender o mal na pós-modernidade? Ora, uma primeira coisa a dizer, é o que o mal não é. Em nosso entendimento, a partir dos referenciais adotados, não é uma entidade abstrata todo-poderosa (como o bem também não o é). Além disso, “não é o evanescente produto das frágeis imaginações humanas, mas efetivamente uma forte e tangível realidade”, capaz de relativizar o poder das instituições representativas da modernidade (2004, p. 78). Está, sim, em nossa vida cotidiana, que alimenta e é alimentada pelas tecnologias do imaginário:

Empiricamente, **o diabo, em suas diversas manifestações quotidianas, através de suas expressões no trágico corrente, tem uma existência real**. Os efeitos de sua ação são inegáveis. Embora eu só o indique de forma alusiva, os contos e lendas que nutrem ou assombam a infância, e continuam a perseguir o inconsciente coletivo, encenam fadas e bruxas, bons e maus, bonzinhos e malvados. Assim se explica igualmente o espetacular sucesso de Harry Potter e certos *Halloween*, formas modernas da antiga veneração dos espíritos (MAFFESOLI, 2004, p. 41, itálico do autor, negrito nosso).

Poderíamos acrescentar, como exemplo ainda mais atual da retomada da “veneração dos espíritos”, abordada pelo autor, a série *Once Upon a Time*, que nos parece possuir relação de causa e consequência com o imaginário hodierno, uma vez

que “os mitos, os contos e lendas, os filmes, o torrão local – tudo isso reitera a ontogênese da vida individual e coletiva” (2004, p. 50).

O mal retorna à ordem do dia com o trágico (e podemos observar isso, em certa medida, na série), para **mostrar ao homem quem ele é**, não quem deveria ser. Segundo Maffesoli (2004, p. 29), essa **nossa face obscura é natural**: “aquela mesma que a cultura pode em parte domesticar, mas que continua a animar nossos desejos, nossos medos, nossos sentimentos, em suma, todos os afetos”. Portanto, ele não é, em si, negativo, mas ambivalente. **O mal é neutro** – mais maldito (dito como mal ou difamado) do que maléfico. Como diz o autor (2004, p. 37), para o melhor e para o pior, “este *espírito animal* voltou ao primeiro plano da vida social”. Tivemos uma péssima impressão a seu respeito, pois viemos de uma cultura moderna, baseada na pedagogia da moral econômico-judaico-cristã, que ligou o mal ao lixo, ao erro, ao pecado. Mas, hoje, o bem deixou de ser a meta única. O mal(dito), a **parte do diabo**, tem, na pós-modernidade, um lugar, um caráter primordial, e podemos falar de algumas de suas expressões emblemáticas, sem pretender esgotá-las. São elas: o **vitalismo nietzschiano**, o **dispêndio batailleano**, a **sombra junguiana**, e, a partir deles, a animalidade, a intensidade, o excesso, o relativismo, a anomia, a imperfeição, o luxo, o desejo, a efemeridade, a morte. Com toda a ambiguidade que podem conter (MAFFESOLI, 2004).

O **diabo** apresenta, em nossa leitura de Maffesoli, relação com **Dionísio**, devido a sua natureza intensa e multiforme. O autor liga essas figuras a um **humanismo autêntico**, a uma **aceitação vitalista do homem pelo que ele é: ser de ambiguidade**, que só pode se realizar na **incorporação do trágico na existência** (2003; 2004). “Bons ou maus momentos, pouco importa, mas momentos que dedicamos a viver com intensidade, de uma maneira qualitativa, e que são, na falta de melhores, aceitos como tais” (2003, p. 51).

Ao intensificarmos o instante, podemos ser e viver o que quisermos, sem obrigações históricas (pessoais ou mais amplas). De modo que, o importante para o homem sem qualidades é **o momento**. Elemento, concomitantemente, anódino e violento da vida ordinária, que vai constituir “o substrato da cultura e do laço social” (2003, p. 53), numa perspectiva concreta (crescer com) do sagrado:

Crescimento que, à imagem da flora circundante, se eleva criando raiz, ou seja, necessita do terreno dessas coisas anódinas que formam a vida banal, outra maneira de expressar a ética: o lugar que une à alteridade, o outro que é próximo, o outro que é o distante do domesticado. Isto é, como disse, o sagrado. Mas um sagrado que já não está dominando, que não é mais o de

um Deus abstrato ou de um Estado racional. Um **sagrado que remete a uma transcendência imanente**, constituída pelo sentimento de pertença, pela paixão compartilhada ou pela correspondência quase mística com o que me rodeia (2003, p. 55).

O Deus uno moderno, absoluto e transcendente, “criador do mundo, que serve de referência ao homem dominador da natureza, dá lugar a um **politeísmo multiforme**. E mesmo a um ‘**henoteísmo**’, **tudo são deuses**, os deuses estão em toda parte e se relativizam entre eles” (2004, p. 53). Podemos adorar qualquer um, qualquer coisa: uma série de TV, uma diva do cinema, uma banda dos anos 1950, carros antigos, a mãe natureza. Enfim, o **sagrado** deixa de ser distante e universal, para (re)tornar-se **difuso e tribal**.

A experiência conduz a um **viver que faz sentido “apesar de tudo”**, numa vida que é única, plena de **vicissitudes e irregularidades**. De modo que, complementa o autor, **“a atitude contemporânea se aproxima à de um herói trágico**, tal como aparece, em especial, na tradição grega. Este não pede contas ao destino, encontra seu orgulho aceitando os decretos” (2003, p. 58). A tragédia envolve a presença do destino, do mal incontornável que precisamos enfrentar (MAFFESOLI, 2004, grifo nosso), vivendo “a soberania na queda” (JORON, 2013, p. 14).

Na pós-modernidade, parece-nos, estamos recuperando gradualmente essa **capacidade de ritualizar e projetar o mal intrínseco**, ou seja, de “viver o dilema de uma maneira relativamente aceitável”, desafogando a sobrecarga energética, física e mental (JORON, 2013, p. 25). A **aceitação do destino** nos leva a **acentuar o presente**, tentar fazer do tempo imóvel, morrer um pouco a cada dia, para afastar a carga dramática da morte moderna. “Viver no presente é viver sua morte todos os dias, é afrontá-la, assumi-la” (2003, p. 58), de modo que **só importe o tempo forte**, aquele dos momentos ordinários, o que acaba promovendo, conforme Maffesoli, uma espécie de **situacionismo generalizado**.

Assim, o **imaginário pós-moderno se manifesta nas tecnologias**: “estudos atuais sobre o cinema e a publicidade ressaltam bem que o sucesso de determinado filme ou campanha publicitária se deve, exatamente, ao que expressam o eventual e o adventual da vida sem qualidades” (2003, p. 60).

Complementarmente, lembramos que o autor considera os *fait divers*, os boatos, a literatura, a ficção folclórica e científica, como formas representativas da “maneira contemporânea de integrar os fantasmas na socialidade. O ‘mana

quotidiano' seria a expressão mais evidente da mitologia pós-moderna", potencializada pelas **tecnologias do imaginário** (2004, p. 133).

Essas **formas (materiais) do imaginário (imaterial) expressam o ar do tempo**, o que experimentamos coletivamente e que constitui e é constituído pela cultura. Apesar de haver uma aparente submissão à ordem estabelecida, "no fim das contas, se ri de todos os imperativos morais, políticos ou econômicos, promulgados pelos poderes dominantes e abstratos" (2003, p. 60). **O tempo retorna**. O tradicional, o antigo, regressam metaforicamente, opondo-se aos "imperativos categóricos" formulados pelo moralismo moderno, numa espécie de **amor fati nietzschiano**:

[...] que faz com que o **destino não seja somente fortuito, mas aceito, e mesmo amado, enquanto tal**. O que engendra uma certa forma de **serenidade que pode parecer paradoxal**, mas que está na própria **base dessas numerosas manifestações de generosidade**, de ajuda mútua, de voluntariado, de ações humanitárias diversas, que a vida social esbanja e que tende a se multiplicar. [...] Assim, a realização de si ou do mundo já não se "faz" mais em uma simples ação econômica, mas se desenvolve em uma **interação ecológica**. Pode ser assim, que passamos do "domínio" hegeliano-marxista próprio da modernidade ao que Bataille chama de "**soberania**", que funciona sobre a reversibilidade estrutural, e que seria a marca dos períodos pré e pós-modernos (MAFFESOLI, 2003, p. 29, grifos nossos).

Essa **soberania** (MAFFESOLI, 2003; JORON, 2013) se relaciona com a **sensibilidade oriental**, no que ela tem de acolhedora, de integradora. Ao dever ser, ou ao poder ser, sucede **aquilo que é (e que, portanto, não é ideal)**, numa **reintegração lúcida do lúdico, do jogo, do afeto, do erótico, dos humores, dos sentidos e sentimentos, da potência**. Quer dizer, sobrevêm as **manifestações do diabo, do dionisíaco, da morte ou do mal**, seja qual for o nome que queiramos dar ao que não sucumbe à simplificação castradora, ao que se rebela contra a precisão e a prescrição moral. Não buscamos mais, como na modernidade, uma "liberdade unívoca e abstrata", mas, sim "a prática das **liberdades intersticiais**. O mesmo acontece com a Utopia, que dá lugar às **pequenas utopias vividas**" (MAFFESOLI, 2004, p. 152, grifo nosso).

Não importam as regras, perder ou ganhar, mas o **prazer de jogar**. Não é mais possível avaliar "a partir da ideologia econômica, um desejo de consumação, o desejo de desperdiçar ou queimar as coisas e os afetos que se generalizam cada vez mais" (2004, p. 18). Assim, a partir do momento "em que o espírito do tempo, em geral, e o dos indivíduos, em particular, já não têm a ambição de dominar o entorno social e natural, uma concepção mais lúdica se instala, **o jogo do mundo ou o mundo como**

jogo” (2003, p. 78, grifo nosso). Um jogo que visa o **gasto da energia** (BATAILLE, 2013) numa perspectiva holística.

No colapsar de uma visão ascética, entra em cena uma “**contemplação do mundo**” tal **como ele é**, que mistura **aceitação e júbilo**. “O fato de se acomodar a tudo, de desprezar qualquer ilusão, tudo que **marca a porção do trágico**, é a expressão de um **vitalismo irreprimível**, que pode se resumir no princípio lúdico universal ‘**é perdendo que se ganha**’” (MAFFESOLI, 2003, p. 85, grifo nosso). Também Bataille (2013) insiste na propriedade positiva da perda. Assim, os transbordamentos ordinários são considerados pelos autores como um mal menor na experiência da paixão ou uma necessidade antropológica:

De fato, expressam, de uma maneira ritual e perfeitamente integrada, a **parte de sombra** que sempre penetra o corpo social. Expressam essa parte de sombra como se faz suco de uma laranja: ele está ali e o fazemos sair. Para dizer em termos mais acadêmicos, encontramos aqui o **processo catártico** que consiste em liberar a paixão e, ao mesmo tempo, liberar-se dela. Os gregos em sua humana sabedoria, viram com clareza o interesse de tal libertação: **protegia de uma degradação generalizada**. [...] a emoção tinha também seu lugar e devia contar com momentos, lugares para se colocar em cena, a fim de delimitar ou limitar seus efeitos perversos. “Os maiores benefícios vêm da loucura”, dizia Sócrates. Não há dúvida de que a demência ritual, aceita e integrada, pode ser considerada como um meio “funcional” [...]. **Relativiza o sentimento trágico da existência** e, por isso, **assegura um inegável equilíbrio social** (2003, p. 89, grifo nosso).

Para Maffesoli, “não é inútil ressaltar que existe uma ‘ética’ da morte ou da destruição”. Parafraseando Nietzsche (2014), o autor lembra que é preciso ter um caos dentro de si para “dar à luz a uma estrela que dança” (2003, p. 90). Assim, **o excesso é gozo; a ironia, resistência; e, a verdadeira ética pode ser imoral**. “A imagem poética é paradigmática de uma vida em sua totalidade. [...] para, então, reconhecermos a **estrutura oximorônica do mundo** dado” (2003, p. 91, grifo nosso). Um mundo que é, antes ou apesar de tudo, natural.

Aqueles a quem Zarathustra (2014) chamava de “**ardentes**” não podem mais ser vistos de maneira marginal, porque eles não estão à margem, mas participando do retorno de uma **ecologia profunda**, “nos transes musicais de diversas ordens, nas confusões tribais e em outras exacerbações do presente” (MAFFESOLI, 2003, p. 94), como as diversas modulações da festa, por exemplo, que exaltam o **prazer de viver**.

O moralismo condenava esse gozo. Em sua sensibilidade inquisidora, dedicou-se a julgamentos pela lógica do dever ser: “o ascetismo tem medo da vida

em seu aspecto divagante, desordenado, excessivo [...]. Ressentimento um pouco paranoico, em seu sentido etimológico: um pensamento dominante e curiosamente totalitário” (2003, p. 95) – que leva em conta apenas uma parte do todo complexo humano, a do *homo sapiens* (MORIN, 2007). Dessa forma, a problemática que se apresenta na **reintrodução de uma sabedoria encarnada** é a de **fazer um bom uso da parte do diabo, da sombra, do *homo demens*** que existe em nós.

No olhar de Maffesoli, **o pós-moderno acentua a energia vital integradora do bem e do mal**, ou melhor, manifesta a sinergia entre esses dois caracteres humanos; pois, “a presença de um mal incontornável, refere-se essencialmente à força da alteridade, ou seja, ao fato de que em cada coisa, em cada situação, existe seu contrário” (2004, p. 62-3). Trata-se de uma **(a)lógica que abriga o complementar, o concorrente e o antagônico** (MORIN, 2011a), na vivência inserida em um regime da ***coincidentia oppositorum*** (DURAND, 2002), que se preenche pelo plural, agregando a sombra:

O descomedimento e a festa são boas maneiras de dirigir a crueldade do animal humano. Crueldade que não se expressa facilmente para uma melhor harmonia global. Decerto a pulsão suscitada pelos sentidos, é um elemento de cultura. Participa na elaboração de uma simbólica geral. Simbólica em seu sentido estrito: o que une ao outro do entorno natural, o que une ao Outro da transcendência divina. Os místicos o experimentaram, e o experimentam as “*tribus*” contemporâneas também. A **sensibilidade ecológica** ou a **religiosidade pós-moderna** também dão prova disso. Estando atentos a tal perspectiva holística, poderemos compreender a emergência de um *ethos* baseado, ao mesmo tempo, em um arraigamento material e em uma tensão espiritual, cujo aspecto paradoxal só incomoda às mentes limitadas pelo racionalismo moderno (MAFFESOLI, 2003, p. 96, itálico do autor, negritos nossos).

Os exemplos, segundo Maffesoli, não findam e se estendem à lógica das **identificações múltiplas (nomadismo)**. De modo que, **para o melhor e o pior, vibramos em sintonia**, nas temporalidades descontínuas, que valorizam as modulações do espaço. “A História [...] dá lugar às pequenas histórias pós-modernas. Essas ‘pequenas histórias’, que compartilhamos com os outros, constituíam o cimento social de antanho, e que voltamos a encontrar na base da socialidade [...]” (2003, p. 101).

Historietas, **micronarrativas**, que poderiam parecer insignificantes, mas que dão conta de uma dimensão da comunicação que se vincula ao espaço, sendo empaticamente determinada pelo **ambiente emocional**. Contraem o tempo no espaço, fazendo dessas dimensões uma só, o movimento e a estabilidade participam do que o autor chama, então, de “ritmo social holístico”. Um **ritmo barroco**, portanto, que funde a nostalgia com o desejo do tempo imóvel num instante surreal: “feito de sonhos, símbolos, projeções e outras

modulações”. Assim, traduzimos “o desejo por algo que nunca existiu, algo que, portanto, estará no imaginário social, com uma pregnância insuspeita” (2003, p. 103), por constituir um chamado à aventura e à sorte (boa ou má).

A memória social, imemorial, mítica (ou inscrita no inconsciente coletivo), vai impulsionar as experiências e as conquistas, constituindo-se em verdadeiro cimento da **socialidade trágica**. “Como as belas histórias que revivemos ao recontá-las são funções multirraciais, intercontinentais, até mesmo planetárias” (2003, p. 107).

Maffesoli fala em **regressão**. Termo que ele assume como forte, mas que evidencia: “Indica bem o que está em jogo na **integração**, no seio do indivíduo e da sociedade em seu conjunto, da **parte de sombra**, da **dimensão imaginativa**, do **aspecto passional** ou **emocional** que são **parâmetros humanos**” (2003, p. 62, grifos nossos), cuja importância não pode mais ser negligenciada.

Amplia-se o **relativismo** na atmosfera, que privilegia a **potência** em detrimento do poder. Assim, regressa o **politeísmo de valores**, o qual se apresenta especialmente na cena íntima, em que os diversos modos de ver e pensar são reconhecidos. “O política, filosófica, economicamente correto desta virada de século é talvez o último avatar, um pouco ridículo, dessa paranoia totalitária” (2003, p. 112).

É **atmosfericamente imperativo** (a despeito do aparente paradoxo) **reconhecer o húmus** de que somos feitos. E toda essa argumentação, segundo o autor, não comporta algum tipo de otimismo ébrio, mas sim, uma **lucidez cortante**, que enxerga (e paga?!) o tributo que se deve ao **diabo**, para melhor viver seu **destino**. De forma que, numa perspectiva da mitologia das máscaras, Maffesoli aborda **a face, de beleza e monstruosidade, do trágico**:

A especificidade do trágico é considerar a existência em sua totalidade: **a luz necessita de sombra, o bem não é possível se não consentir ao seu contrário o lugar que lhe corresponde**. Nesse sentido, não é nada moral, mas ‘deontológico’: **o que importa são as situações** (*ta deonta*) em que os contrários se misturam. As situações nunca são fracionadas, não são totalmente brancas, negras, rosas, mas expressam em camafeu toda a palheta das cores do arco-íris: cada uma remete sub-repticiamente à outra (MAFFESOLI, 2003, p. 116, itálico do autor, negritos nossos).

Logo, o nicho do **quotidiano**, “protegido pelo ‘muro da vida privada’, é o **lugar de todas as tolerâncias**, de **todos os vícios**, também de **muitas virtudes**” (2003, p. 63, grifos nossos). Mas, mesmo que caminhemos para uma integração do antes maldito, cabe frisar que o princípio do mal existe e, provavelmente, sempre existirá (integrado ou

rejeitado). A partir do momento em que há humanidade, temos a noção de valor e, com ela, a de moralidade (JORON, 2014). Ainda assim, o momento atual se destaca pela recuperação de elementos outrora colocados nas sombras, possibilitando uma vida pessoal e social mais “cheia”. Essas contêm uma constante permutação entre o desejo de viver e os prazeres do risco (JORON, 2013), exclamando o já referido “sim!” à existência.

Tudo é, então, questão de nuance e de relatividade, segundo Joron (2013). A vida de todos os dias valoriza o frívolo na temporalidade presenteísta. Mas, afinal, “é frívolo aquele que não se interessa pelo frívolo” (MAFFESOLI, 2003, p. 116). Assim, são coqueluches pós-modernas, a moda, os cuidados com o corpo e com a dieta, a generalização da cosmética. Isso para dizer que a **exacerbação do próprio corpo, do que é privado, se (a)funda no corpo coletivo**. A (a)lógica da moda, em sentido amplo, com o que está em voga no momento, nas diversas áreas sociais, e que, pertencendo ao império da aparência, é efêmera, e nos lembra da face do fim:

O nada sempre está próximo das maiores intensidades. Ao mesmo tempo, este nada, o da morte, da “pequena morte, que penetra com toda a intensidade festiva, integra-nos em um conjunto mais vasto. Como já disse, o da **complementaridade** das coisas, o da **multiplicidade das facetas** da vida. Se a **aparência é o lugar do trágico**, não o é do individualismo. Muito pelo contrário, simboliza, para além do dualismo que conhecemos bem, a **unicidade**, o fato de que está tudo relacionado, a **complexidade** ou a **reversibilidade**. [...] a aparência é tudo menos individualista. Muito pelo contrário, constrói-se sob e para o olhar do outro. É nesse sentido, aliás, que remete ao simbolismo, é por isso também que podemos falar de uma mitologia da máscara (MAFFESOLI, 2003, p. 118-9).

Desse modo, só podemos nos livrar da **angústia provocada pelo tempo que passa** através do coletivo, quando o eu se perde no outro. O que nos remete, novamente, à noção de socialidade. Jogando com a morte, Maffesoli (2003, p. 120) argumenta que podemos extrair o menor mal possível: trata-se, pois, de redimensioná-la para o que ela é: um momento da vida.

Assim, “há morte na exacerbação do corpo”, na frivolidade e na aparência que “sublinham a finitude e a impermanência de todas as coisas” (2003, p. 122). Mas sua proximidade, para Maffesoli, é causa e consequência de um **excesso de vida** (2003; 2004). O autor nota que “em nome de uma certa concepção de cultura, e em função de uma razão puramente instrumental, dicotomizamos brutalmente, ao excesso, a realidade global, que era o fundo das sociedades tradicionais” (2003, p. 124).

Logo, compreendemos que a vida só é possível ao comportar **a morte e a perda** que, “como meio de salvação, encontra múltiplas modulações, literárias, poéticas, mitológicas e, naturalmente, quotidianas”. O autor lembra, em seguida, que “numa certa tradição judaica, a transgressão da lei é uma forma de caminhar para a salvação” (MAFFESOLI, 2004, p. 92). Assim, vemos a **duplicidade antropológica** como necessária à sobrevivência.

Na **pós-modernidade barroca**, o **supérfluo** é tratado como uma **acentuação da vida**. O ornamento recobra sua importância imanentista: “permite gozar a aparência, pode-se ver e, portanto, viver. Experiência mística que faz de cada objeto a oportunidade de uma verdadeira epifania” (2003, p. 127). Segundo Bataille, ao consumir, intensamente, “revelo a meus semelhantes aquilo que sou intimamente: a consumação é o caminho por onde se comunicam seres separados” (2013, p. 72).

Desse modo, o “dado mundano” não representa, mas **apresenta o mundo**, em sua **viscosidade**, já que não existimos senão através do outro: “Aquele que não se dobra a suas mundanidades políticas, econômicas, religiosas, profissionais, será mais ou menos violentamente rejeitado; já que não tem o ‘odor do bando’” (2003, p. 129).

Esse dado mundano é, então, a expressão da **erótica social**, que afirmamos no **regresso** “da **libido sentiendi**, a libido do sentir, e isto não pode ser apreendido através das categorias próprias da **libido sciendi**, preocupada apenas com o saber abstrato, ou a **libido dominandi**, para a qual só importa [...] o poder” (2004, p. 17, itálicos do autor, negrito nosso). Trata-se, destarte, de um **erotismo pagão** que goza da carne (da sua, do outro, do mundo), manifestando uma “libido que não é mais genital, mas geral” (2004, p. 169).

Os diversos cultos, de verão, do sol; as celebrações, esportivas, do corpo; ou a epifanização dos corpos que exibimos; os grandes grupos musicais, as diversas mitologias do vinho e de outros bons produtos da terra; tudo isso se faz em referência, cada vez mais explícita, aos deuses dos diversos panteões conhecidos (2003, p. 130).

Na pós-modernidade, a tendência estratégica para lidarmos com a impermanência (dos objetos, do outro, de nós mesmos) é “**ctoniana**”, quer dizer, **terrestre, pagã, presenteísta**: “se interessa pelo que está perto, pelo vivido, pelo que está “aqui e agora”. Essa sucede uma perspectiva “**uraniana**” ou celeste, “a que projeta para o futuro” e “favorece um ideal a ser alcançado” (2004, p. 46).

O **paganismo** expressa o **politeísmo de valores** e acentua a **relatividade do bom, do belo e do justo**. Assim, os mitos, os contos e lendas são representativos, por exemplo, da “**beleza da fealdade**”, que, segundo o autor, pode ser reconhecida quando é relativizada, ou seja, colocada em relação à ardósia da globalidade: “É isso o próprio trágico. Não funciona *a priori*, a partir de um cânone pré-estabelecido, mas reconhece, de maneira incessante ou quase consciente, que **pode existir certa ordem no seio da desordem**” (2003, p. 132, itálico do autor, negritos nossos).

Esse **equilíbrio interno do trágico** diz respeito a uma **imoralidade ética**, que não se reduz ao dever ser e mostra uma “**extraordinária tolerância à deformidade, à fealdade, à disfunção, ao crime**, etc., que encontramos na vida corrente” (2003, p. 132, grifos nossos). A lógica do conhecimento comum é incontestável: o que toca ao outro, pode também nos tocar. Ao aceitarmos **o que é**, tudo pode ser bom, mesmo o que não for útil à primeira vista. Não estamos mais em consonância com “uma imaginação empobrecida do racionalismo instrumental”, mas, sim, com um “**imaginário transcendental, arquetípico**”, que já se manifesta nas mídias das mais diversas formas:

Poderá ser a valorização da imagem do herói, inclusive do bandido de grande coração, ou simplesmente do delinquente que aparece com frequência nas páginas dos jornais, e que a televisão noticia em detalhes. As telenovelas, os documentários e os telejornais não fazem senão despertar em qualquer um **o desejo de um destino intenso. Comungando com esses destinos anômicos, participamos magicamente da própria ideia de Destino**. A fascinação que esses destinos exercem sobre o homem sem qualidades nos obriga a considerar que o **trágico** volta à ordem do dia; e a sociedade asséptica que, pouco a pouco, se impôs, talvez não seja tão sólida como parece. Um bandido que não teme a morte e que põe a sua vida em jogo está adormecido em cada um de nós. Pode-se viver isso por procuração, mas, **mesmo fantasmaticamente, expressa a necessidade da Sombra, o desejo da “parte maldita”** que a modernidade acreditou expulsar por um baixo preço (MAFFESOLI, 2003, p. 42-3).

Dessa maneira, o onírico contemporâneo, reflexo e refletor das diversas telas, vai se alimentar da fantástica global, do bestiário medieval, da unicidade homem-animal, cultural-natural. E, constituir, acrescentamos, as **tecnologias do imaginário pós-moderno**. Logo, se as qualidades morais do herói pós-moderno são importantes, “seus defeitos não o são menos. É com as duas coisas que o homem sem qualidades comungará. Nessa **oscilação** repousa o mecanismo de **participação mágica nos pequenos deuses** celebrados” (2004, p. 120), pelas tecnologias do imaginário, que sonham o real que as sonha. Poderíamos, ainda, lembrar que há diversas figuras (ficcionalis ou não) que fazem sucesso por causa dos seus defeitos, e não apesar

deles. Os emblemas de nossos fantasmas nos atraem: “em suma, a escuridão é um momento do holismo tribal. Ela frisa seu aspecto simbólico, ou seja, permite a ‘religação’, favorece o vínculo” (2004, p. 123). Maffesoli argumenta que “sabemos, através de um saber incorporado, que **a vida não se divide. Inclui sombras e luzes, generosidades e baixezas**”, de modo que, “convém reconhecer e afirmar sua inteireza. Essa é a **amarga sabedoria do trágico**, que serve de fundamento, em última instância, à cultura popular” (2003, p. 136, grifo nosso).

Assim, “filosofia da vida e ***coincidentia oppositorum*** são os fundamentos de uma vitalidade que não tolera que lhe amputem sequer um de seus elementos” (2003, p. 137, itálico do autor, negrito nosso), uma vez que a **(co)incidência dos opostos é o motor da dinâmica existencial**. “Em resumo, podemos dizer que *o que é*, é plural. A beleza do mundo é polissêmica e, portanto, ambivalente”, representando “um contraditório que não poderemos jamais superar dialeticamente, o de uma alteridade absoluta que está no próprio fundamento da humanidade” (2003, p. 133-4, grifo do autor).

Isso remete ao que Maffesoli (2003; 2004) chama de “**sabedoria do ventre**” ou “sabedoria demoníaca”, cuja lucidez “sabe que o melhor é o inimigo do bom, e que, para apreciar este último, pode ser necessário dispensar o melhor” (2004, p. 46). Essa **sabe ver o belo da fealdade e apreciar o gosto do amargor**, o que evidencia a **riqueza de um pós-moderno** no qual “o crime tem sua beleza por recordar, de uma maneira decerto paroxística, e como tal dolorosa, que a vida só vale se a situarmos na perspectiva da morte” (2003, p. 137). É nos momentos de “crise” que as efervescências se destacam.

Na exaltação da carne e da **erótica social orgiástica**, as relações integram os sentidos, “ou ainda, em sua acepção bastante concreta, os ‘humores’ que escorrem do homem e estão na base de numerosos mecanismos atração-repulsão [...]. Do ‘fluxo vital’ oriental ao corpo suado da *tecn*o pós-moderna” (2003, p. 139). Assim, se há algo de bestial em questão, trata-se de uma **animalidade ritualizada**, podemos dizer até domesticada, logo, produtora de cultura: “Esta é a lição dos diversos vitalismos: ao homeopatizar a dimensão animal do humano, protegemo-nos de seus excessos ao mesmo tempo em que retiramos sua ‘medula’” (2003, p. 140).

Isso posto, “convocar o monstro ctoniano, expressar o mal, exaltar o excesso são, com efeito, maneiras de encontrar energia. Energia terrena. Também aqui há o paradoxo do gasto: quem perde, ganha. Energia de grupo”. A efervescência do coletivo permite “a qualquer grupo social ‘recarregar as baterias’” (2004, p. 161).

Efervescência essa, que, por vezes, se expressa violentamente. Na esteira de Maffesoli, olhamos para **a violência como “estrutura antropológica”**, elemento arcaico (e sempre atual), que se inscreve no ciclo orgânico da vida e da morte, da ordem e do caos. Compreendemo-la como substancial, fundadora da construção simbólica do social: “precisamente naquilo em que ela nos liga ou nos religa, à natureza. É algo que quisemos esquecer ou que negamos. **Em ‘animal humano’ há também ‘animal’**. Em ‘natureza humana’ há também ‘natureza’” (2004, p. 70).

A violência “tende a frisar a ambivalência da morte como parte da vida” (2004, p. 68). Além disso, todo o marco (e toda a marca) constitui uma atitude violenta, pois corta, limita a liberdade, mas pode servir para preservar a vida. Retomando, por outro lado, a temática da mídia e relacionando-a à violência, podemos refletir com o autor:

Não fosse esse fascínio pela insegurança, como entender o permanente sucesso, em todas as culturas dos bandidos de honra, os Robin Hood, Mandrin e Lampião? Como analisar a singular atração pelos crimes sangrentos, elementos essenciais da imprensa popular, ou as picantes fofocas de sociedade da imprensa de classe média? Como interpretar a audiência nunca desmentida de *soap operas*, seriados e telenovelas, sempre construídos em torno da encenação de diferentes torpezas humanas? Vamos encontrar a cada vez o **mitologema de uma violência incontornável**, de um conflito antropológico, em suma, da morte onipresente. [...] O mesmo no que diz respeito à vida quotidiana. Ela é permeada por **conflitos que lhe conferem toda a sua intensidade**. (MAFFESOLI, 2004, p. 70-1, itálico do autor, negritos nossos).

Dessa maneira, compreendemos **o papel importante e a presença permanente do conflito** (mais ou menos violento) nas manifestações naturais e sociais da vida. Ele é necessário para evitarmos as diversas formas de tirania. “A violência alimenta-se do vazio em que se transformou o instituído”, constitui-se em angústia e impõe-se como força (2004, p. 73-4). Em outro prisma, “o que violenta pode levar a uma realização sublime” (2004, p. 75), como no caso do artista, para quem a angústia e a disforia são ferramentas criativas excepcionais.

Maffesoli exemplifica o sublime com as obras-mestras do Barroco, que pintam a complementaridade dos contrários, servindo-se desse mal-estar. À assepsia da “violência totalitária” sobrevém o retorno do húmus, do animal humano, do **humanismo**, no que há de **glorioso e abjeto**:

A vida, no que tem de impalpável, é um irreal, que permite compreender que o real não pode existir senão por possuir em si o surreal. Assim, o querer-viver não se contabiliza, não se torna moeda. Tem o ‘preço das coisas sem

preço' (Jean Davignaud) que, em certas épocas, retoma importância. **Épocas não-econômicas. Épocas de gastos, de excessos, épocas bárbaras. Épocas de consumo. A pós-modernidade é uma dessas** que, por várias práticas sociais, em particular juvenis, acentuam a afirmação da vida, sobretudo no que pode ter de animal, de bárbara, ou ainda, de **arcaica** (2003, p. 143, grifos nossos).

Por esse prisma, a vida não é uma “história” pessoal, mas uma soma de pequenos (às vezes, grandes) acontecimentos: “**sucessão de ‘ensaios-erros’, de experiências, de atitudes fora das normas**, que asseguram, em última instância sua solidez e sua perduração” (2003, p. 144, grifos nossos). Porque “se a história é a teoria da superação do ‘mal’, **o destino seria a integração desse mal**” (2004, p. 66).

Harmonia conflitual. *À posteriori.* Pois, “não há lugar para propor as bases, as regras, a organização de um mundo melhor. A vontade canta, grita, agita-se, e, dessa maneira, ajusta os contornos de um mundo onde **vivemos tão bem quanto mal**”, de modo que a efervescência social “não é reivindicadora nem contestatória. É, simplesmente” (2003, p. 145, grifos nossos).

Maffesoli expõe, por conseguinte, sua compreensão de que o mito progressista tenha se saturado sem que um mito alternativo tenha surgido, na aurora da pós-modernidade: “É, pois, para captar em seu estado nascente o mito pós-moderno que é importante delimitar bem o **aspecto heroico da vitalidade** sempre e de novo renascente, e do **vitalismo** que lhe serve de expressão teórica” (2003, p. 146, grifo nosso).

Ao seguirmos o conselho da sabedoria popular, que lembra, “de boas intenções o inferno está cheio”, e desconfiarmos do que se diz *bem, certo, reto, belo*, etc., precisamos reconhecer, complementarmente, a **importância do mal**, sob suas diversas modulações. “O mal é resumido da seguinte maneira: experimentar os frutos da terra. A maçã, sua metáfora, resume a sua **ambivalência estrutural**. Prazer e dor misturados, excesso antropológico em sua própria ambivalência” (2004, p. 81, grifo nosso). Pois, a partilha dos afetos também significa “participação na dor universal”, aquela que nos aproxima, que é fundadora do vínculo empático (2004, p. 135).

Ao contrário do que pregou a modernidade, com seu projeto “higienista”, o mal(dito) não existe para ser superado, mas “está aí” para ser integrado, no processo de inteiração. Se “o desejo do mal está sempre recobrando força e vigor”, não seria mais inteligente de nossa parte negociar com ele do que combatê-lo? Os indícios de **transgressão e ultrapassagem de limites** estão aí: “terrorismos, consumo de produtos tóxicos, alucinógenos, álcool, psicotrópicos diversos, a estranha hecatombe

induzida pela maneira de dirigir automóveis, desordem festiva, incêndio desse objeto venerado por todos: o carro” (2004, p. 137). Esses são alguns dos inúmeros exemplos disponíveis para mostrar que o mal – que poderia ser integrado em **descida eufemizada** –, se não incorporado, torna-se queda brusca:

Trata-se aqui de uma experiência, no próprio fundamento da sabedoria popular, e que, de diversas maneiras, estrutura o inconsciente coletivo ao mesmo tempo em que o encontramos nos diversos contos e lendas em que se expressa. É a **experiência arquetípica da queda, da provação e da salvação**. Mostrei em um livro anterior [*Do nomadismo*], como “o exílio e a reintegração” são os dois polos da tensão existencial. Trata-se, sem dúvida, de **mitologemas estruturais**, mas vividos através de múltiplas notícias que aparecem frequentemente nos jornais, que encontramos na nossa vida afetiva, nos romances para empregadinhas, nas obras cinematográficas, assim como nas obras-primas encontradas na literatura de todos os tempos. Em todo caso, o que está em questão senão o **arquétipo do renascimento?** (2003, p. 149, itálico do autor, negritos nossos).

Se, por um lado, o autor não se compromete a identificar o **mito predominante na pós-modernidade** (embora em nossa leitura de seus textos vejamos se destacar o do *puer aeternus*), ele aventura-se a falar no **arquétipo que se acentua, em sua visão (e vidência?!): o do renascimento**. Segundo Maffesoli, esse diz respeito à **estabilidade pela transformação, ao retorno do arcaico**, sob as modulações do presente, contrariando a ideia de uma História universal e linear. Adiante, ele vai ampliar o olhar, ao afirmar que “**o retorno do vitalismo é o retorno do arquétipo**” (2003, p. 152, grifo nosso), quer dizer, a retomada da pluralidade, da complexidade, do que é e é inteiro (esplendor e decadência; cheio). “Em determinados momentos, a vida, inteira e em toda sua banalidade, tende a ser considerada uma obra de arte” (2003, p. 152).

Essa conjunção se manifesta nas **tecnologias do imaginário hodierno**, trazendo, maciçamente, às telas, figuras como “tribos selvagens, nômades desenfreados, feiticeiros inquietos e outras figuras autênticas, saídas dos contos e lendas antigos ou medievais, que embalaram nossa infância ou mesmo a infância da humanidade” (2003, p. 153). O autor exemplifica:

Poderíamos encontrar ilustrações parecidas nos filmes de sucesso, como *Star Wars*. Seria igualmente fácil apreciá-las em numerosos “videoclipes”, nos quais os mitologemas mais evidentes se apresentam resumidos, sem falar dos filmes para crianças e outros desenhos animados, onde se expressa tão bem, a conjunção do cavaleiro valente, com roupas antigas, e do raio laser, de duvidosa eficácia. Sem esquecer, decerto, a publicidade, que, para muitos, é a mitologia do mundo contemporâneo. Porque é exatamente o que está em jogo. A história moderna simplifica, a mitologia pós-moderna complexifica (2003, p. 154).

Nessa citação de Maffesoli, poderíamos incluir, como exemplo, a série *Once Upon a Time*; pois, consideramo-la emblemática do **patchwork** narrativo pós-moderno, que **harmoniza, sinérgica e energicamente, o arcaico e o tecnológico**, expressando a **complexidade** da vida contemporânea que combina antinomias imperfeitas e fecundas. Segundo Maffesoli, a “perfeição é signo de morte. Quando há fricção – oposição, contestação, desordem –, há **vitalidade**” (2003, p. 155, grifo nosso).

Contestando a “verdade” das histórias e personagens tais como os conhecemos, o seriado atrai olhares de **crianças de fato e crianças eternas**. O autor prossegue, dizendo que “as obras culturais e científicas se constroem, com frequência, na desordem e na loucura” (2003, p. 155). Ora, também podemos compreender *OUAT*, a partir desse argumento.

O tempo retorna na “realidade” e no **realismo das tecnologias do imaginário** contemporâneo, neste estudo representadas pelo seriado televisivo em questão. Mas trata-se de uma **regressão reconfortante**, na qual as pequenas mortes quotidianas são o **excedente de uma vida intensa**, que faz parar o tempo em cada instante eterno ritualizado:

A vida sem qualidades, a vida corrente, a existência de todo dia, é o lugar privilegiado do rito ou, o que vem a ser o mesmo, a repetição, o redobramento. Repetição das discussões de “café”, repetição nas trocas sem fim sobre o tempo que passou, que passa, que passará, repetição na vida familiar, no corpus dos ditos espirituosos; a lista dessas repetições fundadoras do ser-conjunto é infinita. **Repetir faz entrar em um tempo mítico** ou, como observou Gilbert Durand, **em um “não-tempo” mítico**. Acrescentarei que o não-tempo é a marca simbólica do plural. Por isso, cada um torna-se um outro. Comunga com o outro e com a alteridade em geral. [...] A repetição ritual, a rotina quotidiana, são maneiras idênticas de expressar e viver o retorno do mito e, portanto, escapar de uma temporalidade muito marcada pela utilidade e linearidade (2003, p. 65).

Se a vida é sentida como sem objetivo, ganha sentido se não a reduzirmos ao utilitário. E o tempo suspenso permite fazer da existência uma obra de arte. Não é aritmética redutora, mas geometria múltipla, que considera os **diversos planos do espaço, do real ao irreal, passando pelo surreal, pelo hiper-real e pelo imaginário**. “Defrontamo-nos efetivamente com o retorno do **“regime noturno da cultura”**”, diz Maffesoli (2004, p. 171). O sintoma da mudança de regime, é, então, o que o autor chama de uma **feminização do mundo**:

Quero dizer com isto o retorno de características comuns que encontramos ao mesmo tempo no homem e na mulher, características que o patriarcado da tradição judaico-cristã conseguiu marginalizar por muito tempo. Na verdade, para retomar uma temática cara a Gilbert Durand, o “regime diurno” do imaginário ocidental repousa essencialmente numa função “diarética”, discriminadora, analítica. O gládio que corta ou o falo que penetra são suas figurações mais expressivas. O espírito da época estará então na explicação das coisas, no esforço para zerá-las. É bem diferente da **atitude do “regime noturno”, cujo símbolo é a taça, e que trata de congregar, estabelecer relações, favorecer a interação. Levar a sério as “pregas” da natureza humana.** Daí a “compreensão” de tudo o que constitui este conceito. É assim que devemos encarar a **feminização** de que tratamos. **A “taça” que recebe e favorece, sem distinção, um ser conjunto fundamental. Todos os elementos da natureza e da cultura nele encontram lugar e fecundam-se reciprocamente** (2004, p. 178-9, grifos nossos).

Se pudermos esboçar aqui um olhar próprio para o que vivemos, diremos que, hodiernamente, em função da efervescência pós-moderna, **estamos em um regime do arrebol**: o qual está no horizonte da noite complexa, da *coincidentia oppositorum*; no qual o *diabo* vai ao céu para pintá-lo de vermelho; no que ele tem de sublime, intenso, efêmero, único. Mas, retomando Maffesoli, no contexto desse **noturno pós-moderno**, podemos falar em um “retorno do culto à *magma mater*”, em sentido estrito ou amplo, uma vez que “**as fusões e confusões contemporâneas** reinstauram o arcaísmo terreno da **Grande Mãe**” (2004, p. 179-80, itálicos do autor, grifos nossos). A mãe, ainda conforme o autor, **a tudo envolve em um amor incondicional**, para a qual as noções morais não importam.

A indulgência da mãe com o filho, segundo o autor, “serve de fundamento para uma **indulgência generalizada**. Em relação ao outro, origem da comunidade, em relação à natureza, à sensibilidade ecológica, em suma, à compaixão” (MAFFESOLI, 2004, p. 182), que vibra com a alteridade por meio da paixão e das fraturas (MAFFESOLI, 2004; BATAILLE, 2013; JORON, 2013).

Todavia, a figura materna tem suas complementaridades antropológicas, quer dizer, uma ambiguidade essencial. Maffesoli cita algumas dessas faces “escuras”: “A Grande Mãe e a orgia. Mãe e amante. Iniciadora na vida e devoradora” (2004, p. 182). O **demonismo angelical**, para o autor (2004, p. 183), aquele do “anjo negro dos jogos de papéis, assim como aquele que o cinema ou a canção exaltam, sem vergonha nem culpabilidade, é a figura mais expressiva da pós-modernidade”.

Maffesoli argumenta que os totens podem mudar, passar, conforme as modas, mas “**ficará, a longo prazo, a tendência de valorizar a ‘sombra’**”. A perspectiva oximorônica da “figura de Satã podendo engendrar o bem ou a liberdade” é aquela que vai

transmutar as trevas, redobrá-las numa noite serena, noite reencantada, que faz parte do dia (2004, p. 183, grifos nossos). Ainda assim, precisamos ponderar que:

[...] esta estética, vivida no dia a dia, continua invisível para os que se sentem investidos do direito de gerir ou pensar as instituições sociais. Mas nem por isso deixa de constituir a verdadeira **centralidade subterrânea**, aquela sobre a qual reina, para usar a expressão simmeliana, o “**rei clandestino**” da época. Ela gera inquietude e, até mesmo, “espanto”. Mas quase sempre o trovão é necessário para arrancar o torpor degradante de uma vida sem sabor (2004, p. 188, grifos nossos).

Eis, então, **a lição do trágico**: “dar lugar a **alegria demoníaca de viver**” (2003, p. 88, grifo nosso). Já diz a sabedoria popular: “do jeito que o diabo gosta”. A vida do pagão se insere num macrocosmo hedônico; pois, a socialidade não se esgota no razoável e no útil, mas “necessita sempre do elemento excessivo para sobreviver: viver demais, viver em excesso”.

Contudo, ao vocábulo *sobreviver*, preferiríamos **superviver**, para interpretar uma vida que se constitui explorando possibilidades, sua potência, na esteira nietzschiana. Maffesoli indica, por meio dos mais diversos exemplos (alguns dos quais aqui citados), para a busca por “uma vida que não se contente em ser unidimensional, positiva, econômica, moral, feliz, sadia, etc. [...] uma vida, tanto individual quando social, encarando seu contrário e enriquecendo-se daquilo mesmo que parece negá-la” (2004, p. 93).

Para o autor, só podemos compreender uma época se prestarmos atenção aos seus **humores**, uma vez que a eloquência desses manifesta as paixões, os afetos, as crenças, os jogos que fazem **parte do espírito do tempo (imaginário)**. “É assim que podemos entender que a ‘parte destruidora’, a do excesso ou da efervescência, é exatamente o que sempre antecipa uma nova harmonia” (2004, p. 17-8).

“**Reencantamento do mundo?**”, o autor se questiona retoricamente. Responde que sim, em função de um **pathos onipresente**, que leva à empatia social. Aliás, a essa paixão compartilhada socialmente, Maffesoli (2003) denomina “orgia”. Ao que argumenta ser necessário que façamos uma *sociologia da orgia*, ou seja, que compreendamos o que é **da ordem do diabo**: da fusão, da confusão, do paroxismo, da heteronomia; o que agrupa ao redor dos totens; o que possuímos e nos possui; o que leva ao “mais-ser” e gera **comunhão** (seja um ídolo pagão ou religioso; uma banda de rock ou uma série de televisão).

Compreender o mal é (im)preciso; pois, a explicação moderna do mundo (*explicare*) retirou as pregas da opacidade humana; instrumentalizou o mal visando

superá-lo; esquitejou a realidade, na ânsia de dominá-la. O **olhar compreensivo**, por sua vez, **interpreta, na polissemia e no politeísmo, a preservação das “dobras”**, que expressam a **harmonia conflitual do bem e do mal**. A unicidade, a tensão dos elementos heterogêneos, é o que “privilegia a dinâmica e a força de todas as possibilidades da inteireza humana” (MAFFESOLI, 2004, p. 108).

Logo, o tempo cíclico implica **repetição**, e as **figuras arquetípicas** que redundam referem-se ao tempo mítico: “Isso é surpreendente nas ilustrações míticas *strictu sensu*; na literatura, no cinema, no teatro ou na música, por exemplo, são frequentes”. O **arquétipo é a forma intemporal que vai se mitigar em estereótipos** diversos conforme o ar do tempo e as tecnologias disponíveis. Mas, é desse *a priori* sempre presente, dessa possibilidade **plural**, que trata a concepção cíclica do tempo, segundo o autor, quando aborda a possibilidade de perda do “eu” no que é “outro”, para mais ser: “espécie de ***coincidentia oppositorum***, a saber, a conjunção dessas coisas opostas que são a passividade e a atividade, a liberdade e a necessidade e, certamente, o eu e o não-eu. Em resumo, o que é da ordem da globalidade” (2003, p. 37-8, *italico do autor, negrito nosso*) e manifesta a organicidade de um mundo que tem lugar para tudo, como expressa a sabedoria popular.

Assim, Maffesoli questiona: “O que seria uma peça sem ‘vilão’? O que seria um mundo no qual só as almas boas mandassem? Um mundo totalitário com certeza!” (2004, p. 50). A vida só pode se encher se for vazia, se nela couber sempre mais conflito, em uma negociação permanente, **dialógica complexa**:

Corpo-espírito, cortesia-bestialidade: tensões que não se superam em um improvável processo dialético, mas que convém manter, por constituírem a “verdadeira” saída destes polos opostos: bem-mal, felicidade-infelicidade, branco-negro, etc., que constitui cada um. Recordemos aqui **a lógica do “contraditório”**. **Lógica tensional e não-sintética. Lógica da disseminação também, que fecunda a partir do que é plural e diferente** (2003, p. 157, *grifos nossos*).

Poderíamos dizer que se trata de uma **(a)lógica contraditório**, que se posiciona em oposição à tirania, ao despotismo de uma “verdade” aos moldes modernos. Concerne, porquanto, à **inteiridade do homem**. Joron (2013, p. 37) compreende que a noção de inteiridade, “construída a partir das palavras ‘inteiro’ e ‘alteridade’, se opõe a de ‘integridade’, a qual joga com os recursos da evacuação”. Enquanto isso, “a primeira recupera, trapaceia e se contenta com o que encontra por experiência”, no recinto do trágico.

“O que é a integridade?”, o autor questiona-se, retoricamente, e, logo, responde: “Simplesmente uma maneira de dar um sentido à existência, ligando-a a princípios culturais referenciais que conseguem fazê-la chegar a uma opinião mais elevada dela mesma”. Ao que Joron prossegue com a fórmula retórica: “O que é a **inteiridade**? É simplesmente uma maneira de dar um sentido à existência, deixando-a seguir as vias da experiência, boas ou más, que seu desejo de completude lhe indica” (2013, p. 177, grifo nosso).

A noção de **inteiridade**, em nossa leitura de Joron, relaciona-se com a comunicação, na medida em que “insiste ao mesmo tempo sobre a relação à alteridade social, à soma de experiência que o indivíduo pode viver de maneira clara ou subterrânea e à espessura ética que isso necessariamente comporta” (2013, p. 177). Comunicação, portanto, através do bendito e do maldito, com o outro, consigo, com o mundo. O autor argumenta que a **integração da parte maldita no trajeto antropológico**, parafraseada pela noção de inteiridade, permite caracterizar, entre as outras qualidades éticas e estéticas, o exercício da **soberania** da qual falava Bataille (2013, p. 184).

Brincando, segundo Maffesoli (2003, p. 157), vamos “levar a sério o que nos é dado a ver e viver, participando de uma maneira quase mágica da vida”. E isso se inscreve num cenário de **orientalização da vida**, na perspectiva de um “Oriente” mítico, que “privilegia a relação simbólica, mágica ou ‘participativa’ entre indivíduos e entre estes e o mundo” (2003, p. 159), numa espécie de identificação cósmica, que expressa o **retorno da alma do mundo**. Uma alma “bem enérgica”, que aceita o destino e **se afirma pelo que é**, acomodando-se ao que não pode dominar (2003, p. 162).

O dado mundano é apresentado, então, como algo **inteiro**, “incluindo o mal, o sofrimento, em suma, a *sombra* que penetra em cada um e no laço social como um todo [...]. Esse caminho latente ou ‘obscuro’ põe em jogo os sonhos e o inconsciente, por nos aproximar [...] da natureza” (2003, p. 160). Isso sempre considerando o corpo orgânico do social ou, também, o que Morin chamaria de Princípios Sistêmico e Hologramático (AZUBEL, 2014b).

Por conseguinte, se o **espírito do trágico** está ligado à proximidade e à imitação, que são expressões da **glutinum mundi**, a cola do mundo – ou, em nossa leitura de Maffesoli, o imaginário –, há que se considerar o “ar de ‘gasto’ na atmosfera do tempo” (2003, p. 164). Maffesoli se refere a perda do ego, em uma entidade mais ampla, “a **tribo’ afetual**, a natureza matriz, o que recorda o vazio, cujo aspecto fecundante não deixa de sublinhar as diversas formas de mística (2003, p. 164, grifo nosso).

Reconhecer o limite que constitui o vazio pode ser, segundo o autor, uma boa maneira de alcançar certa serenidade. É isto a **sabedoria demoníaca**, “proposta a cada um de nós por seu próprio *daimon*, este duplo que nos faz o que somos. O divino, outra maneira de dizer o vazio fundador, é, em sua essência, sempre duplo, e com isto frisa sua infinitude” (2004, p. 91).

Se somos incompletos, permeados pela falta, vamos buscar continuamente na alteridade aquilo que não possuímos. Isso ajuda a compreender os diversos fenômenos que materializam a **viscosidade social**, nossa necessidade de “grudar no outro”, de procurá-lo e imitá-lo; de nos perdermos no outro para nos enriquecermos numa dimensão supraindividual, que contém o êxtase potencial:

A moda, as modas, melhor dizendo, os mimetismos diversos, fazendo com que usemos os adereços de nossos heróis (esportivos, musicais, políticos), as múltiplas contaminações ideológicas, religiosas, publicitárias, tornam empiricamente caduco o antigo princípio de individualização, pedra de toque do pensamento ocidental. [...] **Projetamo-nos em situações extraordinárias, participamos magicamente desse herói, daquela figura emblemática, reconhecemo-nos neste ou naquele animal, realimentamo-nos nos elementos primordiais da natureza:** água, céu, terra, fogo, judiciosamente apresentados em forma de espetáculo (2004, p. 96-7, grifos nossos).

Mas além e aquém das telas, essas experiências podem ser observadas no cotidiano. Cabe, outrossim, explicarmos brevemente que a individualização, ultrapassada, em nada corresponde à **individuação** (JUNG, 2011) ou ontogênese hodierna: processo, sempre em exercício e nunca terminado, de busca pelo “Si mesmo” também no conjunto mais amplo, natural e social.

Na leitura maffesoliniana de Jung, vemos que a **reversibilidade** é a melhor expressão da “correspondência mágica entre a sombra individual e coletiva”; pois, “existe, de fato, uma opacidade maciça objetiva, da qual o indivíduo e a comunidade participam (2004, p. 103-4). As personas “se entregam” em suas tribos, formando um “Si global” que proporciona a evacuação da energia, a catarse. Essa **expressão da vitalidade** “remete à fecunda primitividade da criança eterna, ao mito do *puer aeternus*”, que privilegia um vínculo empático e já não vê motivo de assombro “se, às vezes, a pele, a nudez, o cru, enfim, o selvagem, sob suas diversas modulações, se sobrepuserem ao civilizado e suas múltiplas domesticações” (2003, p. 166).

Maffesoli lembra que “o mito de Dionísio, adolescente perpétuo, repousa na **aceitação da sombra** interior, que progressivamente tende a se exteriorizar” (2004,

p. 102, grifo nosso). Junto com a vontade adolescente de experimentar, retorna o bárbaro, testemunhando a perduração da **animalidade em nós**:

Costumes animais que nos recordam que é necessário saber negociar com essa “sombra” (C. G. Jung), essa “**parte maldita**” (G. Bataille), esse “**instante obscuro**” (E. Bloch); a lista, que está longe de ser concluída, estende-se, às vezes, sobre o indivíduo e a sociedade. [...] Recordação da **natureza ctônica** da qual viemos, e do **fluxo vital** que constitui sua fonte. Quando há esclerose, ou seja, quando há esquecimento da força primordial por parte das instituições, esta, de diversas maneiras evoca bem nossa recordação. [...] Sim, com qualquer nome que se adorne, **esta erótica está aí**. Estejamos conscientes ou não, a figura emblemática de **Dionísio**, o deus terreno, natural, é onipresente na vida social: o culto ao corpo, sua teatralidade obsessiva, a importância da moda, o presenteísmo, o “juvenilismo”, em suma, o hedonismo disseminado, contaminam cada vez mais as maneiras de ser e pensar (2003, p. 167).

A figura de **Dionísio** – conhecido como o **deus das mil faces**, de ambígua sexualidade, e patrono do teatro –, **acentua a potência, as possibilidades da persona, a pregnância do imaginário**, o andrógino mítico. Aponta, assim, para uma feminização do mundo. **Feminização** que não exclui o masculino, mas dialoga com ele, integrando “em uma **coincidentia oppositorum**, os dois aspectos da natureza humana”, que pode assumir muitas formas. Mais uma vez Dionísio se aproxima do diabo que, segundo a sabedoria popular, tem “mil e uma faces”.

Seu “retorno”, quer dizer, sua releitura como figura presente na vida, não custa retomar, implica, desse modo, a **exacerbação da vitalidade**, da sensualidade, da emoção, do impulso, da **potência**, enfim, de todas aquelas qualidades da vida, sufocadas por muito tempo na modernidade econômico-judaico-cristã. A partir da **reabilitação do mal(dito)** estabelecemos uma relação com o mundo menos dogmática e mais humanista, em que podemos nos perder no jogo do teatro social, *game* coletivo de “**fusão matriarcal**”, que **retoma o “eterno feminino”**, o qual não é feminista, todavia:

Repete, de uma maneira obstinada, tudo o que une o homem à natureza que lhe serve de molde. Molde que, de fato, não suporta a separação, essa “individualidade do azar”, de que fala G. Bataille, molde que sempre favorece o todo, a **inteiridade** em suas diversas modulações. Assim o que chamei de “**feminização**”, e que convém compreender como uma grande **tendência civilizacional, talvez a da pós-modernidade**, não é, no fim das contas, mais que um **retorno**, para além da ruptura, à unidade original. [...] a do **erotismo sagrado** de G. Bataille. [...] Ambígua sexualidade disseminada nas identificações plurais, das quais podemos pensar mal, mas que testemunham uma superação do estrito individualismo moderno, por uma vontade geral, que já não pode ser compreendida simplesmente como expressão social ou política, mas como um dado natural (2003, p. 175).

Essa energia que recusa a integridade em nome da **integração, interação e da inteiração**, devolve aos sentidos a nobreza que lhes havia sido denegada. Também, vemos **contaminar** o conjunto social (não sem resistências) uma “**libido multiforme**, portanto sexual, erótica, social, orgiástica. Todos esses valores que não são, simplesmente, devaneios poéticos e outros fantasmas inofensivos, ao abrigo das paredes da vida privada”, uma vez que, “nada nem ninguém escapa, em diversos graus de sua influência” (2003, p. 176). Isso se encaixa em uma tendência crescente de viver a vida sem *a priori*, o que permite-nos ver sua generosidade.

A ênfase no **vitalismo**, segundo o autor, demonstra que a existência é um “processo de transubstanciação”, em que vida e morte fazem parte da mesma realidade, se retroalimentando. Logo, se a **inteireza** do ser se assenta nesse **dinamismo**, “toda transformação – talvez devêssemos dizer toda transfiguração – exige sangue, lama, sofrimento; é o sentido do sacrifício em sua dimensão antropológica: o ‘fazer sagrado’ que funda o divino social” (2004, p. 141). Dessa forma, **o corpo vai se espiritualizar**, por exemplo, em práticas como as tatuagens e *piercings*, na moda do uso de óleos de essências ou pela utilização de técnicas orientais na Medicina (acupuntura) e no esporte (loga, artes marciais), entre outros.

Reinvocando Nietzsche, Maffesoli (2003; 2004) fala do **vitalismo** como um grande **dizer “sim” à vida**, e explica que a erótica (batailleana) trata de uma (a)tração pelas paixões comuns: que se generaliza em participação, no **sentido mágico de comunhão**, seja através do que for; pois, mesmo os objetos fetiches, quaisquer que sejam, constituem a persona.

A redução à unidade, monoteísmo, indivíduo, Estado, redução que conduz ao surgimento de um homem médio moderno e à sua contabilidade estatística, é o resultado de um pensamento do “não” e da crítica teórica que lhe serve de legitimação. [...] O **reencantamento do mundo**, o apelo ao fantasmático, os envolvimentos coletivos que são sua expressão, tudo isso traduz o ressurgimento do “**sentimento do sim**”. **O maravilhoso, o ‘surrealismo’ já não constituem mais, então, simples divertimentos literários, enraizando-se nas emoções afirmativas.** [...] Qualitativo da vida que integra o *tremendum*, o excesso e o risco aos atos e fenômenos da banalidade (2003, p. 125, itálico do autor, negritos nossos).

Nessa **remagicização trágica** da relação do homem consigo, com o outro, com o mundo, os objetos têm o papel de intercessores, de mediadores, que “negociam, suavizam, intervêm. Talvez seja assim que se deva compreender a importância e o sucesso dos ‘centros comerciais’, já não como simples lugares de venda, mas como

ocasiões de **comunhão**". Isso porque eles "suscitam verdadeiros transe de 'consumo', em que cada um possui menos esse ou aquele objeto do que é 'possuído' por ele" (2003, p. 182). Os lugares, os objetos, os produtos midiáticos nos animam, ao conferir aquilo que Maffesoli (2004, p. 174, grifo nosso) chama de um "suplemento de alma".

Vemos que mesmo a economia está contaminada por essa **magia do risco**, por um "**ludismo galopante**", que se aventura bastante na esfera do virtual, em fenômenos como as *startups*. Esse viço não está restrito aos mais jovens, de modo que o mito do *puer aeternus* contamina todas as idades e classes sociais, operando por meio da **razão sensível** ou da **sabedoria demoníaca** que expressa a "quintessência do real" (2004, p. 148-9).

O **objeto torna-se um totem**, em torno do qual as tribos urbanas comungam, participando de um **reencantamento generalizado**, de uma mística, que mesmo não sendo reconhecida como tal, está disseminada no cotidiano. A magia acontece, **aqui e agora**, por meio do objeto. É no **instante eterno**, também, que ocorre a "**orgia, em seu sentido etimológico**", a qual reintroduz "o desejo e o prazer do ser-conjunto", expressando-se, de modo mais ou menos eufemizado, nos espaços/momentos moleculares do dia a dia (2003, p. 183). Isso porque a "gestão de um fundo 'comum' desencadeia um mecanismo de 'identificação' primordial. A de uma participação no pré-individual", no qual as pessoas vibram em tribos, canonizadas pelos gostos (2004, p. 151).

O **quotidiano** "está impregnado dos fenômenos de 'dupla vida', cheio de práticas de **transgressões**, fundando-se essencialmente em **táticas de arдил** que lhe asseguram uma espécie de **eternidade**" (2004, p.147, grifos nossos). O **estar junto** e o compartilhar do almoço de domingo ou da droga (lícita ou não) de sábado à noite têm a mesma função: **a eucaristia**.

Trágico, prazer e solidariedade estão ligados porque sabemos, mediante esse "saber" incorporado, saber animal, **saber do ventre**, que o que acontece ao outro me ameaça igualmente. Isso é o **destino**: *hodie tibi, cras mihi*, hoje é o teu turno, amanhã o meu. Por outro lado, baseia-se nisso o sucesso da tragédia em geral, dos espetáculos de catástrofes, pelos quais as mídias são, com toda razão, ávidas. O trágico gera identificação. Mais forte do que a simples simpatia, vemos nascer, um pouco por todas as partes, **formas de empatia** (*Einfühlung*), que fazem com que vibremos, que riamos, que choremos, gritemos e cantemos juntos. Histeria! Sim, certamente, se não a estigmatizarmos muito rápido, e reconhecermos que se trata, simplesmente, do movimento do **homem em sua inteiridade**, incluindo o "ventre" (2003. p. 189).

Histeria que é da ordem de uma **comunicação soberana**, que vai buscar preencher o vazio, **comungar pela fratura**, pelo sangue, pela lama, pelo vácuo, “este sendo entendido como a metáfora da vacuidade, da inteireza, do húmus, em suma, do mal que também nos constitui” (2004, p. 166). O **húmus**, ainda segundo o autor, nos lembra que “é preciso sempre um substrato de podridão para que a vida cresça” (2004, p. 171).

Chegou-se até a fazer uma aproximação etimológica entre o céu, *coelum*, e o vácuo, a caverna, em grego *koilon*. Semelhante aproximação entre o mundo celeste e o mundo subterrâneo é instrutiva na medida em que une aquilo que, de maneira por demais simplista, teria sido separado. A busca do “**centro de união**” pode ser considerada um **dado arquetípico** (C. G. Jung) ou uma **estrutura antropológica** (G. Durand), um **arcaísmo** que, sob muitos aspectos, não deixa de ser atual (2004, p. 176, itálicos do autor, negritos nossos).

Em vista disso, **comunhão** e **compaixão** são causas e efeitos do **tribalismo pós-moderno**, do **destino comunitário**, que foi forjado, a longo prazo, de acordo com o autor, “pelas vicissitudes, guerras, fomes, desgraças diversas provenientes do exterior, mas também pelos golpes do destino, os ódios, as más ações ocultas, os homicídios que surgem no seio da própria comunidade” (2004, p. 84). Têm, portanto, **caráter localista**, são enraizadas na alma de uma **coletividade que compartilha** rituais, nas alegrias e pesares. “A **perspectiva trágica** reitera a **força do mal**, muito precisamente na medida em que fortalece a comunidade, constituindo-a como tal. O mal é um limite, é verdade, mas devemos lembrar que o limite permite ser” (2004, p. 85, grifos nossos).

Assim, encerramos este capítulo, na certeza de não termos esgotado o tema ou as reflexões possíveis, mas com a convicção de que temos elementos suficientes para compreender o estilo que se manifesta em *Once Upon a Time*. Quais serão as suas marcas mais fortes? Em quais dos aspectos pós-modernos a série coloca acento? Qual o imaginário manifesto por essa narrativa? Antes de partirmos em direção à busca das respostas possíveis (e provisórias), vamos procurar compreender a forma e o conteúdo de *OUAT*, ou seja, estudaremos os contos de fadas e as séries televisivas.

3 UMA SÉRIE DE CONTOS E OS CONTOS EM SÉRIE

Até os distraídos já puderam notar que, entre as muitas curiosidades deste nosso tempo caótico, dinamizado pela cultura cibernética, vem-se sobressaindo a crescente onda de interesse pela literatura alimentada pela magia, pelo sobrenatural, pelo mistério da vida, das forças ocultas. E, no rastro desses interesses, também as fadas estão de volta.

Nelly Novaes Coelho

Se a literatura é uma recriação do mundo, através da **função fantástica do imaginário**, é também uma linguagem que expressa a experiência do homem. Assim, o resultado da equação complexa entre autor, história e leitor, produz uma forma de saber peculiar e contribui para a **equilíbrio do homem**. A partir dessa perspectiva, os contos de fadas deixam de ser vistos como pura fantasia ou embuste, para serem considerados importantes ferramentas na compreensão da condição humana (COELHO, 1987; CORSO, 2006).

No capítulo anterior, justificamos com Maffesoli (2012), a transversalidade etária dos contos, a partir do mito do **puer aeternus**²². Gostaríamos de reiterar o argumento, agora nas palavras de Nelly Novaes Coelho: “Os contos de fadas, as lendas, os mitos, entre outros, deixaram de ser vistos como ‘entretenimento infantil’ e vêm sendo descobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo” (2012, p. 23). Um parênteses, REdescobertos. Veremos adiante que, em outros períodos, essas histórias foram voltadas a todas as idades. A autora ainda aborda a **pregnância dessas narrativas no contexto pós-moderno**:

Até os distraídos já puderam notar que, entre as muitas curiosidades deste nosso tempo caótico, dinamizado pela cultura cibernética, vem-se sobressaindo a crescente onda de interesse pela literatura alimentada pela magia, pelo sobrenatural, pelo mistério da vida, das forças ocultas. E, no rastro desses interesses, também as fadas estão de volta [...] (COELHO, 2012, p. 17).

Uma de nossas hipóteses nesta tese é a de que **os contos de fadas se comuniquem com a sociedade num circuito dialógico de retroalimentação**

²² Neste capítulo, mais voltado ao histórico e à descrição do objeto de pesquisa, indicamos, desde já, que grifaremos apenas os termos relacionados às noções-chave que comporão nosso percurso analítico (relacionados ao imaginário e à pós-modernidade). Portanto, não colocaremos em negrito termos conceituais como “contos de fadas” ou “série televisiva”. Outro esclarecimento que consideramos importante diz respeito ao fato de que mesmo as noções de personagem ou enredo, que nos interessam para fins de análise, são ampliadas para além do que será tratado na análise. Dessa forma, as grifaremos apenas nos momentos em que seu tratamento for correspondente ao escopo com o qual as abordaremos.

recursiva. Assim, consideramos que as narrativas produzidas em um dado momento podem revelar muito do **imaginário** e das **práticas que ele dinamiza** (cultura) e **pelas quais é dinamizado**. O texto (seja ele escrito, sonoro ou audiovisual) tem um fundamento estético, ou seja, se relaciona com o mundo que os envolvidos pelo **vínculo empático experimentam**. Ao ler, ouvir ou assistir a uma história podemos, senão contemplar o mundo, **contemplar um mundo** e, desse modo, lidarmos analogamente com as contradições do **quotidiano**.

O ficcional, de acordo com Legros et al. (2007), constitui um campo de investigação importante para a **sociologia do imaginário**, uma vez que é meio de projeção de nossos fantasmas e coloca a sociedade diante das angústias de sua **dinâmica**. Também, em consonância com o pensamento maffesoliniano, acreditamos que os contos, e, mais especificamente, a série feérica *Once Upon a Time*, se relacionem intimamente com o **realismo** e com a verossimilhança e, em menor escala, com uma noção mais estrita de realidade. São ficções, porém, não no sentido de oposição ao real, uma vez que agem e são agidas por ele.

Assim, neste capítulo, começamos pela compreensão do conteúdo de *Once Upon a Time*, buscando uma noção de “contos de fadas” e percorrendo o trajeto em que **enredos** e **personagens** passam por metamorfoses, para, posteriormente, nos lançarmos ao entendimento de seu continente: as séries televisivas, sobre as quais refletiremos, enquanto forma de nosso objeto de estudo. Finalmente, abordaremos *Once Upon a Time* em si, lançando os primeiros olhares que embasarão nossas análises.

3.1 OS CONTOS DE FADAS: NOÇÕES, VERSÕES E INVERSÕES

Em um primeiro momento, gostaríamos de discutir o que compreendemos por contos de fadas. Questão complexa, uma vez que o terreno teórico de classificação dos contos (para não falar dos gêneros literários em geral) é um tanto lábil. Como o etnólogo e folclorista Vladimir Propp (1984), não faremos diferenciação entre conto de magia, conto de fadas e conto maravilhoso ou popular, uma vez que, apesar das singularidades, em termos de morfologia (encadeamento das ações dos personagens ou enredo), as histórias são muito próximas, possuem um eixo comum.

Em seu estudo, Propp analisa 449 contos de magia²³, chegando à conclusão que, a despeito do grande número de personagens, eles desempenham um número limitado e sucinto de funções. O autor encontra nos contos o que ele chama de grandezas constantes e grandezas variáveis: “O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são as suas ações, ou *funções*” (1984, p. 25).

Em outra passagem, Propp assinala que o cenário ou meio e os objetos envolvidos nas ações ou funções também podem variar, mas o nível verbal é constante. Vemos que, por função, o autor entende: “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (1984, p. 26). Propp percebe que o conto maravilhoso atribui comumente ações iguais a personagens diferentes, o que o leva a considerar que as funções representam sua parte fundamental.

As observações apresentadas podem ser formuladas brevemente nos seguintes termos:

- I. Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto.
- II. O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado [...].
- III. [...] Nem todos os contos maravilhosos apresentam todas as funções, mas isso não modifica de forma alguma a lei da sequência. [...] Esperávamos cobrir vários eixos, mas deparamos com um eixo único para todos os contos de magia. Todos são de um único tipo e as combinações de que falamos acima [Propp refere-se ao fato de que uma vez isoladas as funções podemos ver quais contos as apresentam de modo idêntico] constituem seus subtipos.
- IV. Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção (PROPP, 1984, p. 27-8).

Para o autor (1984, p. 73-4), as 31 funções elencadas nos contos de fadas, as quais logo apresentaremos, distribuem-se nas esferas de ação de sete tipos de personagens: 1) a esfera de ação do antagonista ou malfeitor: compreende o dano, o combate e outras formas de luta contra o herói e a perseguição; 2) a do doador ou provedor: compreende a preparação da transmissão do objeto mágico, bem como seu fornecimento ao herói; 3) a do auxiliar: compreende o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução de tarefas difíceis e a transfiguração do herói; 4) a da princesa (como objeto procurado) e de seu pai: compreende a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o

²³ Consideraremos, em função do argumento recém-exposto, como sinônimas as nomenclaturas, conto de magia, conto maravilhoso e contos de fadas. Também argumentamos a esse respeito, que, conforme veremos no decorrer do capítulo, podemos compreender essa noção por meio dos escritores que a tradição popular consagrou, através dos séculos, como autores/compiladores de contos de fadas.

desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento. O autor adverte que nem sempre é clara a distinção de funções da princesa e de seu pai, e que “cabe ao pai, geralmente, a proposição de tarefas difíceis, como ação que se origina de uma atitude hostil em relação ao pretendente. Além disso, costuma ser ele quem castiga ou manda castigar o falso herói”; 5) a do mandante: inclui somente o envio do herói; 6) a do herói: compreende a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador e o casamento; e, 7) a do falso herói, compreendendo também a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, sempre negativas, e, como função específica, as pretensões enganosas.

Com relação à distribuição das esferas entre os personagens, ela pode se dar das seguintes maneiras: 1) a esfera de ação corresponde exatamente ao personagem; 2) o mesmo personagem desempenha várias esferas de ação; e, 3) uma única esfera de ação divide-se entre vários personagens. Cabe dizermos, além disso, que o herói pode ser do tipo buscador ou do tipo vítima e que os auxiliares podem ser de três tipos: os universais ou capazes de cumprir todas as funções do auxiliar (apenas o cavalo apareceu nessa categoria, para Propp), os parciais, cuja denominação é autoexplicativa (diversos animais com exceção do cavalo, espíritos e personagens com uma perícia específica); e os específicos, que não cumprem mais do que uma função (geralmente são objetos).

Sigamos, pois, em direção às funções que caracterizam um conto como maravilhoso, de fadas ou mágico, de acordo com Propp (1984). Lembremos que o autor refere-se às narrativas clássicas ou tradicionais. Além disso, ainda que conservem um sentido singular, essas funções são abertas a novos componentes, quer dizer, não se esgotam nos exemplos que o autor cita em seu livro *Morfologia do conto maravilhoso*. Mesmo porque, apesar do número total de contos estudados, apenas 100 foram catalogados na obra, segundo objetivos didáticos e critérios de relevância. Assim, após uma situação inicial, geralmente, contendo algum tipo de apresentação, Propp (1984, p. 31-71) enumera as 31 funções que podem sobrevir (em consonância com o que explicamos na página anterior):

1. Afastamento ou ausência: um dos membros da família sai de casa.
2. Proibição: ao herói é imposta uma proibição.
3. Transgressão: o herói transgride a proibição.
4. Interrogatório: o antagonista busca colher informações.
5. Informação: o antagonista obtém informação sobre sua vítima.

6. Ardil ou logro: o antagonista tenta enganar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens.
7. Cumplicidade não-consciente: a vítima se deixa ludibriar e acaba ajudando involuntariamente seu inimigo.
8. Dano ou malfeito: o antagonista causa mal a um dos membros da família.
 - 8.1 Carência: alguma coisa falta a alguém da família ou essa pessoa quer/precisa obter algo.
9. Mediação ou conexão: o malfeito ou carência é divulgado, de modo que, ao herói, é feito um pedido ou dada uma ordem; ele é mandado embora ou deixado ir.
10. Reação ou decisão: o herói-buscador aceita ou decide reagir.
11. Partida: o herói deixa a casa.
12. Provação ou primeira função do doador: o doador submete o herói a uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para receber ajuda mágica.
13. Reação do herói: o herói reage às ações do futuro doador.
14. Obtenção da magia: o herói obtém ou recebe meio mágico.
15. Deslocamento guiado: o herói é transportado, conduzido ou levado ao lugar onde se encontra o que procura.
16. Confronto: o herói e seu antagonista se enfrentam em combate direto.
17. Estigma ou marca: o herói é ferido ou marcado e a marca fica impressa em seu corpo.
18. Vitória: o antagonista é vencido.
19. Reparação: a carência ou o dano inicial são reparados.
20. Regresso: o herói retorna após a vitória.
21. Perseguição: o herói sofre uma perseguição.
22. Resgate ou salvamento: o herói é salvo da perseguição.
23. Chegada incógnito: o herói chega incógnito à sua casa ou outro lugar.
24. Farsa: um falso herói apresenta pretensões infundadas.
25. Provação: uma tarefa difícil é proposta ao herói.
26. Realização ou sucesso: o herói realiza a tarefa com sucesso.
27. Valorização ou glória: o herói recebe o reconhecimento.
28. Revelação: o malfeitor, antagonista ou falso herói é desmascarado.
29. Transfiguração: o herói recebe nova aparência.

30. Punição ou castigo: o inimigo é castigado.

31. Casamento ou recompensa: o herói se casa e sobe ao trono ou recebe outro tipo de recompensa.

Com base nisso, vemos que Propp (1984) define os contos de fadas pelo tipo de personagem e pela constância das funções que eles desempenham. Tal concepção nos parece bastante coerente; pois, através dos elementos formais, somos capazes de compreender o que é um conto de fadas. Entretanto, não nos apoiaremos diretamente nessas classificações em nossa análise, uma vez que não é do escopo deste trabalho realizar uma análise estrutural.

Ainda assim, veremos outras noções capazes de nos ajudar na tarefa de compreensão do que sejam os contos de fadas. Na visão de Coelho (1987, 2000, 2012), os contos de fadas e os contos maravilhosos, embora pertençam a um só universo, têm diferenças no que concerne à problemática que lhes fundamenta:

[...] O conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma problemática material, social, sensorial – busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. Exemplo: Aladim e Lâmpada Maravilhosa; O Gato de Botas; O Pescador e o Gênio; Simbad, o Marujo. Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma problemática espiritual/ética existencial, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/união do cavaleiro com a amada (princesa ou plebeia), após vencer grandes obstáculos levantados por alguém. Ex.: Rapunzel, O Pássaro Azul, A Bela Adormecida, Branca de Neve e os Sete Anões, A Bela e a Fera [...] (2000, p. 85).

Em outra obra, Coelho (1987, p. 13-4) ainda afirma que os contos de fadas podem ter ou não a presença dessa, mas sempre preservando o maravilhoso, e seus argumentos desenvolvem-se dentro do que a autora chama de magia feérica, que abarcaria reis e rainhas, príncipes e princesas, fadas, gênios e bruxas, gigantes e anões, objetos mágicos e metamorfoses, e tempo e espaço fora da realidade conhecida. Ao passo que nos contos maravilhosos, via de regra, não haveria presença de fadas, e a história se desenvolveria no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.).

Ora, essa não nos parece uma separação pertinente, uma vez que, a problemática, os perfis dos personagens e a ambientação são bastante variáveis conforme o autor e o contexto. Muitas vezes, mesclando-se ou ficando muito difíceis

de precisar. Para não nos alongarmos demasiadamente nessa questão, daremos um exemplo e nos deteremos apenas em contra-argumentar a questão da problemática no conto *A Bela Adormecida*, que a autora denomina como sendo dirigido por uma motivação espiritual, ética, existencial.

Contudo, na versão dos irmãos Grimm²⁴ (2008, p. 249), por exemplo, não há um encontro com a “amada”, a princesa não é amada previamente. Ela é condenada à morte pelo orgulho de uma fada, que havia sido excluída da celebração de seu nascimento. Outra fada, que ainda não havia ofertado seu dom à criança, abrandou a maldição, dizendo: “Não será a morte que a atingirá, e sim um sono profundo, que imobilizará a princesa durante cem anos”. Também não há menção sobre a necessidade de ser acordada por um beijo, e menos ainda que ele seja fruto de um “amor verdadeiro”.

Cem anos depois, um príncipe escuta a história e resolve ir até o castelo onde a bela dorme, para provar sua coragem de enfrentar um perigo que nenhum outro homem havia conseguido superar (um espinhal terrível) e motivado pela curiosidade de ver a princesa, que diziam ser linda. Quando o príncipe se aproxima, os espinhos transformam-se em flores (e depois voltam a ser espinhos). Ao encontrá-la, fica fixado por sua beleza e a beija. Ela acorda e o encara com doçura e carinho, que podem, decerto, ser um sinal de gratidão. Mas o fato, na versão de Grimm (2008), é que a maldição acabou porque estava mesmo na hora de acabar.

Casam-se, e, sim, são felizes “até o fim dos seus dias”. Mas não há menção ao amor como responsável pelo sucesso do casamento. Na época, aliás, o sucesso do matrimônio dizia mais respeito ao número de filhos homens que uma mulher podia gerar, para que um deles, no futuro, assumisse o lugar de seu pai no comando do reino. Além disso, os reis costumavam ter muitas amantes. Assim, acreditamos que a hipótese de amor romântico como eixo transversal não se confirme.

Entendemos, isso posto, que os contos maravilhosos e os contos de fadas sejam denominações diferentes para narrativas semelhantes, como já vimos com Propp. Esse é o primeiro motivo pelo qual optamos por não fazer distinção entre eles. O segundo, diz respeito ao fato de que ao olharmos para as histórias transpostas na série *Once Upon a Time* vemos que a maior parte dos personagens envolvidos na narrativa foram registrados na literatura por escritores que a tradição popular consagrou, através dos séculos, como autores/compiladores de contos de fadas.

²⁴ Os contos de Jacob e Wilhelm Grimm foram originalmente publicados em três volumes, entre 1812 e 1822.

Esse nos parece o melhor filtro para compreendermos os contos de fadas, considerando a metodologia escolhida para este trabalho: levar em conta o que o conhecimento comum diz que é, o que a sabedoria social reconhece, o que está aí e não o que deveria ser. Logo, estamos falando, por ora, das obras clássicas de Charles Perrault, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e de Hans Christian Andersen. A elas podemos acrescentar ainda, com esse argumento, as obras de Lewis Carroll (*Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*), Carlo Collodi (*As aventuras de Pinocchio*), James Matthew Barrie (*Peter Pan e Wendy*), Antoine Galland (*Aladim e a lâmpada maravilhosa*) e Madame de Beaumont (*A Bela e a Fera*).

Por conseguinte, além da literatura, há outras áreas do saber que podem contribuir para uma noção complexa de nosso objeto. Pelo viés da psicanálise, por exemplo, os contos são instrumentos desveladores de simbolismos ocultos, motivos inconscientes e mecanismos psíquicos. Segundo Bruno Bettelheim (2012, p. 11), são formas capazes de estimular a imaginação e desenvolver o intelecto, de clarificar as emoções e de harmonizar conflitos gerados por ansiedades e aspirações. Outrossim, sugerem maneiras de lidarmos com os problemas que nos perturbam, de forma que possuem um cunho terapêutico, na visão do autor:

[...] porque o paciente encontra suas próprias soluções por meio da contemplação daquilo que a história parece sugerir acerca de seus conflitos íntimos nesse momento de sua vida. O conteúdo do conto, normalmente, não tem nada a ver com a vida exterior do paciente, mas muito a ver com seus problemas interiores, que parecem incompreensíveis e, portanto, insolúveis (2012, p. 36).

As concepções de Bettelheim encontram repercussões, ainda que matizadas por críticas, no livro *Fadas no divã*, do casal de psicanalistas Diana e Mário Corso. Eles defendem que o homem, ao se relacionar com histórias alheias, seja lendo, escutando, assistindo a filmes ou programas de televisão, consegue ajuda para pensar a existência sob pontos de vista diferentes: “Habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre destinos possíveis e cotejá-los com o nosso” (2006, p. 21).

Para os autores, é surpreendente e sintomático o fato de que a estrutura narrativa tenha permanecido quase idêntica em grande parte das histórias, a despeito das **adaptações no estilo** (2006, p. 25). A seguir, fazemos nossas as palavras dos autores, no que concerne à compreensão do que sejam os contos de fadas:

O que entendemos aqui por *conto de fadas* é o mesmo que Vladimir Propp, denominou de conto maravilhoso, em função da onipresença de algum elemento mágico ou fantástico nessas histórias. Contos de fadas não precisam ter fadas, mas devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente, encantador. Maravilhoso vem do latim *mirabilis*, que significa admirável, espantoso, extraordinário, singular. Muitos optaram por essa denominação justamente para dar conta da vastidão de personagens e fenômenos mágicos, absurdos ou fantasiosos que podem povoar os reinos encantados. Mas preferimos seguir a sabedoria popular que manteve as fadas enquanto representantes desse reino. Elas já foram associadas às Moiras, imaginadas com uma roca nas mãos, que conteria o fio do nosso destino, como uma espécie de parteiras mágicas que possibilitam a vida e definem os seus percalços. As fadas seriam as herdeiras de ritos das sacerdotisas ancestrais, já que a elas é reservada a função de veicular a magia. Por isso, não abriremos mão da denominação que em tantas línguas as tornaram embaixatrizes do mundo mágico (CORSO, 2006, p. 27).

Considerando que essa visão dos contos de fadas relaciona-se coerentemente com nosso referencial teórico, metodologia e objeto de pesquisa, a adotaremos. Em consonância com o que já expusemos sobre o **pós-moderno**, não é de se estranhar o retorno e a importância desses seres – *fada* vem do latim **fatum**, **que quer dizer destino** –, em um momento de prevalência do **trágico** na existência.

Contudo, mesmo em concordância com a noção proposta por Corso, para entendermos o que sejam os contos de fadas, ao invés do ponto de vista “psiquiátrico”, optamos por trabalhar na **esfera do sociátrico**²⁵. A nós, é o âmbito social, o da **comunicação** (retroalimentação recursiva e dialógica auto-eco-organizada) entre contos e sociedade o que interessa, uma vez que buscamos compreender a manifestação do **imaginário pós-moderno** na série de televisão *Once Upon a Time*. Pensamos, pois, em termos de **sociologia do imaginário** (coletivo, comunicacional, em comum).

Nesse sentido, estamos mais alinhados com o prisma de Marie-Louise von Franz (2002), discípula de Jung (2011), que trabalha com uma instância humana chamada de “inconsciente coletivo”. Em sua perspectiva, podemos interpretar os contos como expressões desse inconsciente compartilhado, que está em sinergia com o **espírito do tempo**. Na obra *A sombra e o mal nos contos de fada*, a autora aborda a estrutura e o papel dos contos e enfatiza a importância de pensarmos a **sombra** – noção próxima da que chamamos de **parte do diabo**, a partir de Maffesoli (2004) – como expressão de um sentimento em comum:

²⁵ Durand (1988, p. 105) acredita que, da mesma maneira que a psiquiatria aplica uma terapêutica de equilíbrio simbólica, pode-se conceber que “a pedagogia – que gira deliberadamente em torno da dinâmica dos símbolos – se torne uma verdadeira sociatria que dosa com muita precisão, para uma determinada sociedade, as coleções e as estruturas de imagens que ela exige para seu dinamismo evolutivo”.

Os contos de fadas têm uma estrutura que reflete os traços humanos mais gerais. Desempenham um grande papel porque através deles podemos estudar as mais básicas estruturas de comportamento. [...] O exame da sombra nos contos de fadas deve portanto focalizar não a sombra pessoal mas a sombra coletiva e grupal. Assim podemos estabelecer apenas uma visão geral do caminho que a sombra percorre — e só isto, para mim, já é muito válido (VON FRANZ, 2002, p.18-9).

Passemos, pois, ao que a história pode trazer como contribuição para erigirmos nosso entendimento dos contos de fadas. Na ótica do historiador cultural Robert Darnton (1996, p. 39), os contos são documentos históricos que surgiram há muitos séculos e “sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram” (DARNTON, 1996, p. 26).

O autor sustenta que, na análise dos contos de fadas, o estudioso não deve esperar encontrar comentários sociais diretos ou alegorias metafísicas. Porém, acredita que, no exame da “maneira como o narrador adapta o tema herdado à sua audiência, de modo que a especificidade do tempo e do lugar apareça, através da universalidade do motivo” (1988, p. 29), possamos compreender um *ethos*²⁶ e uma cosmovisão particulares. Assim, defende que não devemos rejeitar os contos populares, simplesmente, pela dificuldade de datá-los ou situá-los com precisão ou pela suposição apressada de que sejam menos fidedignos do que outros documentos históricos:

Visões de mundo não podem ser descritas da mesma maneira que acontecimentos políticos, mas não são menos “reais”. A política não poderia ocorrer sem que houvesse uma disposição mental prévia, implícita na noção que o senso comum tem do mundo real. O próprio senso comum é uma elaboração social da realidade, que varia de cultura para cultura. Longe de ser a invenção arbitrária de uma imaginação coletiva, expressa a base comum de uma determinada ordem social (DARNTON, 1996, p. 39).

Por sua vez, no livro *Sobre histórias de fadas*, o acadêmico, estudioso da língua anglo-saxã e da Inglaterra medieval, John Ronald Reuel Tolkien, mais conhecido, como ícone da literatura fantástica, simplesmente, por J. R. R. Tolkien, formula sua própria teoria sobre o conto maravilhoso e seu papel na sociedade. Ele explica que a palavra *fairy*, como um substantivo (mais ou menos equivalente a *elfo*),

²⁶ Segundo Maffesoli (2010, p. 22), o *ethos* depende dos usos e costumes, originados de um determinado lugar. “Portanto é uma ética, às vezes imoral, que se manifesta nas inúmeras efervescências da vida social. E, na pós-modernidade, está no núcleo de uma estética que convém compreender em seu sentido amplo. Ou seja, aquele do compartilhamento de paixões e emoções coletivas”. O autor (2010, p. 103) ainda enfatiza que: “Ethos, Ethika, é estar ali. [...] Adaptar-se, bem ou mal, para o que der e vier, a esse lugar”.

é relativamente moderna e quase não havia sido empregada antes do período tudoriano. Argumenta, ainda, que a primeira citação do termo no *Dicionário Oxford*, e única antes de 1450, é sintomática: “É do poeta Gower: *as he were a faierie*. Mas não foi isso que Gower disse. Ele escreveu *as he were offaierie*, “como se tivesse vindo de Faërie [o Belo Reino]” (TOLKIEN, 2010, p. 14).

Para o autor, a noção de história de fadas não depende, pois, de qualquer definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas. Mas, da natureza do que chama de “Belo Reino”, o qual seria impossível de esgotar numa descrição, mas se trata de um lugar amplo, alto e profundo, repleto de diversidade e intensidade: “Todas as espécies de animais e aves se encontram por lá; oceanos sem margem e estrelas incontáveis; uma beleza que é um encantamento, e um perigo sempre presente; alegrias e tristezas agudas como espadas” (2010, p. 8). Assim, Tolkien define a história pela atmosfera do lugar em que acontece:

[...] uma “história de fadas” é aquela que resvala ou usa o Belo Reino, qualquer que seja sua finalidade principal – sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Belo Reino talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia – mas uma magia com disposição e poder peculiares, no pólo mais afastado dos artifícios vulgares do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente na narrativa, de uma coisa não se deve zombar: a própria magia (2010, p.17).

Se o conto de fadas é aquele em que há uma **atmosfera mágica**, cremos que o entendimento de Tolkien (2010) sobre o tema também contribua com nossas concepções nesta pesquisa. Mas gostaríamos, neste momento, de lembrar que, nos capítulos anteriores, já abordamos, mesmo de que modo tangencial, o que a Antropologia e a Sociologia compreendem sobre os contos.

De forma que consideramos profícuo retomarmos, na forma de tópicos, as noções alcançadas, para a construção de um significado, compreensivo e complexo. Assim, desde o início desta pesquisa, já esboçamos que os contos sejam:

- Narrativas consonantes com o **espírito do tempo**;
- Histórias que apresentam o **imaginário de uma sociedade**;

- Expressões de um **reencantamento do mundo**, diante da **tragédia da existência**²⁷;
- Narrativas que mantêm uma estrutura fundamental muito semelhante;
- Ferramentas de equilibração, das quais dispomos para a promoção de um **equilíbrio vital, psicossocial, sociátrico e ecumênico**;
- **Micromuseus imaginários vivos**;
- **Metáforas da sociedade, da socialidade e do cotidiano**;
- Estimuladores de interrogações íntimas e sociais;
- Formas privilegiadas da **fusão do simbólico com o “real”**;
- Auxiliares no reconhecimento ontológico;
- Capazes de simbolizar os medos, as esperanças, os desejos e seus frutos culturais;
- Refúgios afetivos e auxiliares nas decisões e ações;
- Narrativas que promovem processos interacionais (diretos ou mediados);
- Formas que não são irracionais ou ilógicas, mas possuem uma lógica própria, mais ampla e matizada pelo **afetual**, pelo **onírico** e pelo **lúdico**;
- Formas que retornam ao universo “adulto” (*puer aeternus*) e permitem compreender a relação da sociedade com o infantil no homem;
- **Tecnologias do imaginário** que se transformam, em consonância com as técnicas disponíveis, materializando o **espírito do tempo**;
- **Reservatório e motor do imaginário** e da cultura;
- Fontes de reapropriação do **mágico** e do **trágico** na contemporaneidade;
- Uma coleção **dinâmica** e etérea de imagens, valores e sensações partilhadas, de modo concreto ou virtual, constituintes de **elos imaginários**, que permitem **vibrar em comum**;
- Sonhos do real que os sonha;
- Pontos da rede, nós de conexão do **imaginário**;
- Fontes de informação sociológica, antropológica, histórica, etc.;
- Formas de apropriação, distorção e releitura do mundo;

²⁷ Na perspectiva levantada por Tonin e Azubel (2015), em que, a partir da análise de cinco animações contemporâneas, compreendemos que a estética do realismo adentrou os contos de fadas e promoveu metamorfoses no enredo, na aparência e no perfil dos personagens, demonstrando mudanças relevantes entre as versões atuais (pós-modernas) e suas sucedâneas. Nesse panorama, já argumentávamos que as expectativas dos personagens se apagam e seus desejos voltam-se às esferas do possível, do tangível e do concreto, ou seja, daquilo que os seres ordinários também podem almejar. Os personagens são projetados para sonhos reais, e a magia aparece ligada ao cotidiano. No momento em que os finais felizes entram em descrédito, entre outros indícios de desencantamento, os personagens passam por um processo de acomodação com suas novas figuras, reencantando-se, agora, com aquilo que podem, com o que é, não o que deveria ser.

- Cristalizadores das fraturas humanas socialmente partilhadas, e, assim, potenciais promotores de uma **comunicação soberana**;
- Formas que permitem, senão contemplar o mundo, **contemplar um mundo**, o que pode proporcionar um reabastecimento da **vitalidade**;
- Também potencialmente negativos: podendo promover um tipo de alienação no **onírico**, dominação suave (consumo) pelo mesmo;
- Formas realistas que materializam as “mudanças climáticas”, na **atmosfera societal**;
- Estruturas capazes de substanciar a tensão entre **o que é** e o que deve ser, mostrando modelos predominantes no tempo/lugar em que são contados;
- Narrativas **oximorônicas**, de **bricolagem** entre **real e irreal**;
- Formas de lidar com **o mal e a sombra** em nós e no que é *outro*;
- Materializadores da **parte do diabo**, conforme ela se apresenta ou se esconde no estilo da época.
- Evidenciadores das transmutações paradigmáticas e teóricas;
- Narrativas que se eternizaram pela **empatia** que são capazes de despertar;
- Formas que **retornam** à ordem do dia, corroborando com uma concepção cíclica do tempo social;
- Escoamentos, em maior ou menor escala, da **fibra pagã** do mundo;
- Praticantes de um número limitado e sucinto de funções e **arquétipos**²⁸, a despeito do incontável número de personagens existentes;
- Aqueles que a sabedoria popular, o conhecimento comum, consagrou como tais;
- Expressões de um inconsciente coletivo (formado por **arquétipos**) em sinergia com o **espírito do tempo** (do qual decorrem os estereótipos);
- Documentos históricos relevantes que sugerem a mudança não apenas no visível, mas nas próprias mentalidades;
- Histórias que tangenciam ou utilizam o “Belo Reino”, enquanto lugar onde a magia acontece;
- Enfim, e, apesar de todos os entendimentos que possamos ter a seu respeito: **ambíguos, complexos** e indecifráveis na sua totalidade.

²⁸ Acreditamos que seja importante ressaltar que não é um objetivo desta pesquisa analisar todos os arquétipos presentes na narrativa. No entanto, eventualmente, se destacará um ou outro arquétipo, como o do “herói” ou o da “taça”, que, em função de sua repetição na forma de metáforas obsessivas, receberão nossa atenção no percurso analítico.

Ainda assim, se fosse possível, tendo consciência de todas as limitações que isso implica, construir uma resposta curta para a questão: *O que é um conto de fadas?* – com base nas principais noções com as quais trabalhamos até o momento – diríamos: **uma história com componentes mágicos, porém realista; na qual podemos compreender o espírito do tempo, por se tratar de uma tecnologia do imaginário, que se comunica em retroalimentação recursiva com a sociedade.**

Cabe salientar que, apesar de não concordarmos com a diferença proposta por Coelho (1987, 2000, 2012) entre contos de fadas e contos maravilhosos, conforme argumentos já explicitados, a autora é uma das pesquisadoras brasileiras mais importantes sobre o tema, de forma que a consideramos referência no que concerne à história e, mesmo, à estrutura dos contos.

Nesse último ponto, ela concorda com o modelo desenvolvido por Propp, apropriando-se dele e simplificando-o. Assim, exporemos as seis funções invariantes nos contos, na perspectiva de Coelho (2012). A primeira diz respeito a uma *situação de crise ou mudança*, pois, segundo a autora, toda a efabulação dessas narrativas tem como fator desencadeante um desequilíbrio, que se transforma em desafio para o herói.

Em seguida, vem a *aspiração, desígnio ou obediência*, momento em que o desafio é aceito pelo herói como algo a ser alcançado. Logo, a *viagem*, uma vez que, para a realização do desígnio o personagem tem de sair de casa, empreendendo uma jornada ou deslocando-se para um ambiente estranho/não-familiar. A quarta função diz respeito ao momento do *desafio ou obstáculo*, aparentemente intransponível, que se entrepõe à realização do objetivo.

Após, decorre a *mediação*, surge uma figura que realiza o intermédio entre o herói e seu obstáculo, ou seja, aparece um auxiliar mágico ou sobrenatural, que neutraliza ou afasta os perigos, ajudando o herói a vencer. Por fim, sobrevêm a *conquista*, e o herói vence ou atinge o que havia almejado (2012, p. 119).

Destacamos, ainda nesse aspecto, as contribuições de Joseph Campbell e Christopher Vogler. Campbell (2007) trata dos estágios da trajetória percorrida pelo herói, focalizando nas possibilidades desse caminho, até o desfecho da jornada, mítica (com objetivos macrocósmicos) ou da jornada do conto (com objetivos microcósmicos). Logo, a “jornada do herói” constitui um padrão narrativo observado por Vogler (2006) em histórias diversas, por meio de conceitos extraídos da psicologia profunda, de Jung, e dos estudos míticos, de Campbell.

O livro de Vogler, denominado *A jornada do escritor*, conquistou tal aceitação em Hollywood, que passou a ser adotado com uma espécie de “Bíblia”, um dos principais guias normativos para o ofício de roteirização. Assim, o autor conta que, desde a publicação da obra continuou trabalhando com a elaboração de histórias na indústria cinematográfica, em empresas como a Disney e a Fox: “Tive a oportunidade de testar os conceitos da Jornada do Herói com os maiores nomes do setor” (2006, p. 14). Vogler, que considera Campbell um mentor, conta como o memorando que criou continuou a lhe servir:

Ele me ajudou a ler e avaliar mais de seis mil roteiros para meia dúzia de estúdios. Foi o meu atlas, um livro de mapas para minhas próprias jornadas de escrita. Guiou-me para um novo papel na Disney, como consultor de histórias para a Divisão de Animação de Desenhos, na época em que *A pequena sereia* e *A Bela e a Fera* estavam sendo concebidas. As ideias de Campbell foram extremamente valiosas para que eu pesquisasse e desenvolvesse histórias baseadas em contos de fadas, mitologia, ficção científica, revistas em quadrinhos e aventuras históricas (VOGLER, 2006, p. 14).

Na obra, Vogler (2006) apresenta e detalha os 12 estágios que estabeleceu como componentes da jornada do herói. Também aborda a matriz arquetípica dos personagens, descrevendo sete tipos funcionais encontrados nas histórias. Ao longo do livro faz referência a diversos filmes, para que consigamos visualizar também suas observações.

A partir das descobertas de Campbell (2007), de que toda a narrativa, de modo consciente ou não, segue os padrões dos mitos antigos e que toda a história, sem exceção, pode ser compreendida por meio da jornada do herói ou pelo monomito²⁹, em que os arquétipos também se repetem, Vogler fará sua própria leitura dos estágios dessa jornada (2006, p. 46-7): Primeiro, os heróis são *apresentados em um mundo comum* (1), onde *recebem um chamado à aventura* (2). No momento seguinte, *ficam relutantes ou recusam o chamado* (3), porém em um *encontro com o mentor* (4), são encorajados a fazer a *travessia do primeiro limiar* (5) e entrar em um mundo especial, em que irão *encontrar testes, aliados e inimigos* (6). Em seguida, na *aproximação da caverna oculta, cruzam um segundo limiar* (7), onde devem *enfrentar uma provação* (8), pela qual *são recompensados* (9). Mas ainda são perseguidos no *caminho de volta ao mundo comum* (10), e cruzam, então, o *terceiro limiar, experimentando uma ressurreição*, ou seja, uma transformação pela experiência (11).

²⁹ Entendemos o monomito, segundo Campbell (2007), como base comum para todas as narrativas, um padrão que se verifica nas similitudes das funções nas jornadas dos heróis.

Finalmente, chega o momento do *retorno com o elixir, a bênção ou o tesouro, que beneficia o mundo comum* (12).

O autor ainda lembra, como já haviam feito Propp (1984) e Campbell (2007), que a jornada do herói é apenas um esqueleto a ser preenchido com os detalhes de cada história. Argumentando, assim, que essa “armação” se traduz com facilidade para os produtos da indústria contemporânea de entretenimento:

O velho ou a velha sábia pode ser um feiticeiro ou mago, mas também qualquer tipo de mentor ou mestre, médico ou terapeuta, um chefe "rabugento, mas benigno", um sargento durão, mas justo, um pai, avô ou qualquer figura que guie e socorra. Os heróis modernos podem não estar entrando em cavernas e labirintos para lutar contra animais mitológicos, mas não deixam de entrar num Mundo Especial e numa Caverna Oculta quando se aventuram pelo espaço, pelo fundo do mar, pelos subterrâneos de uma cidade moderna, ou quando mergulham em seus próprios corações. [...] A Jornada do Herói é infinitamente flexível, capaz de variações infinitas sem sacrificar nada de sua mágica, e vai sobreviver a nós todos (VOGLER, 2006, p. 47).

Assim, acreditamos ter elementos suficientes para compreender a estrutura de um enredo, de uma história, da jornada de um herói ou de uma efabulação feérica. Reiteramos, neste momento, que não nos apoiaremos diretamente nessas estruturas do enredo, porém o examinaremos sob um viés compreensivo em nossas análises.

Mas nem só de enredo se faz um conto. Segundo Cândida Vilares Gancho (2002, p. 9), as narrativas apoiam-se em cinco elementos; pilares sem os quais elas não existem: “Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele [...] que caracteriza a narrativa”. Dessa forma, guiaremos-nos pela perspectiva de Gancho, que, em seu livro *Como analisar narrativas*, explica os seis elementos, dos quais dois serão destacados, posteriormente, em nossa análise. Sobre o primeiro deles, o **enredo**, já falamos bastante neste capítulo, mas também traremos a perspectiva da autora, por sua simplicidade, que nos parece bastante eficaz para a compreensão (mais efetiva possível) do termo.

A autora explica que “o conjunto de fatos de uma história é conhecido por muitos nomes: fábula, intriga, ação, trama, história. [...] Adotaremos o termo mais largamente difundido: enredo” (GANCHO, 2002, p. 9). Essa perspectiva mais ampla e menos formal parece atender melhor ao nosso propósito de **olhar para o enredo, de modo compreensivo**, atentando para o que ele pode nos dizer a respeito do **imaginário pós-moderno em *Once Upon a Time***.

Seguimos com o segundo elemento abordado por Gancho (2002), também do interesse desta pesquisa: o **personagem** (ser fictício responsável pelo desempenho do enredo, pela realização das ações).

Bichos, homens ou coisas, os personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens. De acordo com estas diretrizes podemos identificar-lhes os caracteres ou características, estejam eles condensados em trechos descritivos ou dispersos na história (2002, p. 14).

No início deste capítulo, vimos com Propp (1984), uma das possibilidades de categorização dos **personagens** na trama. A classificação feita por Gancho (2002) oferece duas possibilidades. A primeira, no que concerne ao papel desempenhado no enredo: protagonista (herói ou anti-herói), antagonista e personagens secundários. Ora, nos parece um tanto deficitária, em relação àquela que já vimos com Propp. Com a segunda, que diz respeito à caracterização, acreditamos que a autora tem mais a oferecer. Assim, ela os divide em **personagens planos e personagens redondos**.

Os **personagens planos** seriam aqueles que podem ser caracterizados com um número reduzido de atributos, facilmente identificados pelo leitor, portanto, de modo geral, possuem baixa complexidade. Podem ser, ainda, subdivididos em personagens-tipo e personagens-caricatura. O primeiro é “reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem”. O personagem-caricatura é identificado por seus caracteres fixos e ridículos, trazendo humor à narrativa.

Vejamos, agora, os **personagens redondos**. Mais complexos, apresentam, segundo Gancho (2002), uma variedade maior de características, as quais podem ser percebidas ou julgadas de modos diferentes pelo narrador, pelo leitor ou espectador e pelos outros personagens. Assim, podem apresentar oscilações no que concerne à moral, conforme a perspectiva adotada. De modo que, “ao se analisar um personagem redondo, deve-se considerar o fato de que ele muda no decorrer da história” (2002, p. 20). A noção de **personagem redondo** nos parece profícua e percebemos, desde já, que os personagens de *Once Upon a Time* se encaixam nessa acepção, que pode ser útil em termos de análise. O personagem, a nosso ver, é um ser complexo.

Buscamos, assim, adicionar ao conhecimento anteriormente obtido com Propp e Gancho, o que Vogler tem a oferecer quanto aos **personagens**, uma amplificação do que efetivamente pretendemos trabalhar, mas que pode ser útil ou, ao menos,

interessante. O autor convida a um universo mais rico, dizendo: “Vamos conhecer os personagens que povoam o país da narrativa: os **Arquétipos**³⁰” (2006, p. 47).

Vogler ampara-se no legado junguiano para argumentar que os contos de fadas e mitos brotam do inconsciente coletivo, manifestando **arquétipos**³¹ “impressionantemente constantes através dos tempos e nas mais variadas culturas”. De modo que, prossegue “o conceito de arquétipo é uma ferramenta indispensável para se compreender o propósito ou função dos personagens na história” (2006, p. 48). Vejamos o depoimento de Vogler sobre como ele compreende os arquétipos:

Quando comecei a lidar com essas ideias, pensava num arquétipo como um papel fixo, que um personagem desempenharia com exclusividade no decorrer de uma história. Quando identificava que um personagem era um mentor, esperava que ele fosse até o fim sendo mentor, e apenas mentor. Entretanto, quando fui trabalhar com os motivos de contos de fadas, como consultor de histórias para a Disney, descobri outra maneira de encarar os arquétipos — não como papéis rígidos para os personagens, mas como funções que eles desempenham temporariamente para obter certos efeitos numa história. Essa observação vem da obra de um especialista russo em contos de fadas, Vladimir Propp, cujo livro *Morphology Of The Folktale* [*Morfologia do conto popular*] analisa motivos e padrões recorrentes em centenas de contos russos. Olhando os arquétipos dessa maneira, como funções flexíveis de um personagem e não como tipos rígidos de personagem, é possível liberar a narrativa. Isso explica como um personagem numa história pode manifestar qualidades de mais de um arquétipo. Pode-se pensar nos arquétipos como máscaras, usadas temporariamente pelos personagens à medida que são necessárias para o avanço da história. Um personagem pode entrar na história fazendo o papel de um arauto, depois trocar a máscara e funcionar como um bufão ou pícaro, um mentor ou uma sombra (VOGLER, 2006, p. 49).

O autor também cogita que podemos ver os arquétipos como emanações do herói, facetas do escritor, símbolos personificados de qualidades humanas ou reflexos da pluralidade dos indivíduos (essa última perspectiva é a que preferimos). Mas, para entendermos a noção de arquétipo, precisamos abordar o que Jung entende por inconsciente coletivo. A saber, uma parte da psique distinta do inconsciente individual, por não ser uma aquisição pessoal, mas sim, herdada. É formado, então, por

³⁰ Frisaremos novamente que não é um objetivo desta pesquisa analisar todos os arquétipos presentes na narrativa ou abordar essa noção com profundidade em nosso percurso analítico. No entanto, trabalharemos, por exemplo, com a noção de “herói”, a partir de seu arquétipo.

³¹ Embora Durand critique o apelo feito por Jung quanto a uma hereditariedade psíquica dos arquétipos (2002, p. 39), o pensador de Grenoble os utiliza enquanto imagens primordiais manifestadas pelo imaginário: “Sublinharemos, portanto, por nosso lado a importância essencial dos arquétipos que constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais”, explica Durand (2002, p. 61) em *As estruturas antropológicas do imaginário*. Na obra *A imaginação simbólica*, Durand (1988, p. 60) ainda afirma: “O arquétipo é, portanto, uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens”.

elementos pré-existentes, de caráter coletivo e que, apenas secundariamente, podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência.

Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. (JUNG, 2000, p. 53-4).

Jung (2000, p. 54) frisa ainda que a ideia de **arquétipo** como forma preexistente também é reconhecida em outros campos da ciência, com denominações diferentes. Na pesquisa mitológica, podem ser chamados de motivos ou temas; na psicologia dos primitivos, correspondem ao conceito de representações coletivas; no campo da religião comparada, podem ser chamados de categorias da imaginação. Antes disso, ainda tinham sido designados por Adolf Bastian como pensamentos elementares ou primordiais. No âmbito desta pesquisa, olhamos para os **arquétipos** sob as lentes de Durand (2002): são formas essenciais manifestadas nos **regimes do imaginário**, deles decorrem os símbolos ou mesmo, por degradação, os estereótipos.

Isso posto, continuemos a compreender os arquétipos nos contos através de Vogler (2006). Ele acredita que toda boa história é um reflexo da “condição humana universal de nascer neste mundo, crescer, aprender, lutar para se tornar um indivíduo, e morrer”. Os contos seriam, enquanto narrativas, “metáforas da situação humana geral, com **personagens que incorporam qualidades universais arquetípicas**” (2006, p. 49-50). Dessa forma, os arquétipos mais comuns e mais úteis, de acordo com Vogler (2006), são: o do **herói**, o do mentor, o do guardião de limiar, o do arauto, o do camaleão, o da **sombra** e o do pícaro. Falaremos brevemente sobre eles, mas não sem antes citar a ressalva do autor:

É evidente que existem muitos outros arquétipos – tantos quantas são as qualidades humanas que podem ser dramatizadas numa história. Os contos de fadas estão repletos de figuras arquetípicas: o Lobo, o Caçador, a Mãe Boa, a Madrasta Má, a Fada-Madrinha, a Bruxa, o Príncipe ou Princesa, o Estalajadeiro Cobiçoso e assim por diante, que desempenham funções altamente especializadas. Jung e outros identificaram muitos arquétipos psicológicos, como o *Puer Aeternus*, ou o eterno menino, que pode ser encontrado em mitos como o do sempre-jovem Cupido, em histórias de personagens como a de Peter Pan, e na vida, como homens que nunca querem crescer. Determinados gêneros de

histórias modernas desenvolvem seus próprios personagens especializados, como a "Prostituta de Bom Coração", ou o "Tenente Arrogante de West Point", nos filmes de faroeste, ou os pares de "Policial Bom e Policial Mau", nos policiais, ou o "Sargento Durão, mas Justo", nos filmes de guerra. Entretanto, esses são apenas variantes e refinamentos dos arquétipos básicos. [...] Padrões mais fundamentais, a partir dos quais se configuram todos os outros, para se adaptarem às necessidades específicas de diferentes histórias e gêneros (VOGLER, 2006, p. 50-1).

O **herói**, para Vogler, é alguém que está disposto a se sacrificar em benefício do outro. Etimologicamente, a palavra significa proteger e servir. O autor usa o termo "herói" (2006, p. 52) para designar um **personagem central** ou protagonista (independentemente do gênero). Em termos psicológicos, o herói é o que Freud chamou de ego. Numa perspectiva junguiana, trata-se de um ser em busca do si-mesmo (mesmo que existam outras motivações). Nesse processo, ele enfrenta perigos e conta com a ajuda de aliados (internos ou externos). Seu principal propósito na trama é suscitar identificação. Ainda assim, Vogler acrescenta que existem **heróis de diversos tipos**. Há os que querem e os que não querem ser heróis, há os solitários e os solidários, os **anti-heróis**, os **heróis trágicos** e os **catalisadores**. Não cabe aqui examinarmos detidamente cada um deles, porém consideramos relevante atentar ao fato de que podem haver combinações entre os arquétipos. Nesse caso, o resultado seria um herói híbrido.

Lembramos, ainda, que um arquétipo pode vestir-se provisoriamente com a máscara de outro. E, embora o **personagem heroico** dê conta, em geral, de uma figura positiva, "pode expressar lados escuros ou negativos do ego. O arquétipo do herói geralmente representa o espírito humano numa ação positiva, mas também pode mostrar as consequências da fraqueza ou a relutância em agir" (VOGLER, 2006, p. 57). Além disso, cremos que a noção **anti-herói** merece considerações:

O termo "anti-herói" é enganador e pode induzir a alguma confusão. Por isso, é bom deixar bem claro, de saída, que um anti-herói não é o oposto de um Herói, mas um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente. E nos identificamos com esses marginais porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais (VOGLER, 2006, p. 58).

Passemos, por conseguinte, ao arquétipo do mentor, em Vogler (2006), mas que se trata do mesmo que Campbell (2007) chamara de velho sábio ou velha sábia. Esse é, comumente, uma figura positiva que ajuda, orienta ou treina o herói. Nos contos de fadas, como nas demais narrativas produzidas pela mente humana, os mentores representam as mais elevadas aspirações dos heróis; são seus modelos,

aquilo em que podem se transformar, se persistirem em sua busca. O mentor, muitas vezes, pode ter sido um herói e, graças à força e/ou sabedoria adquiridas, agora passa ao mais jovem a dádiva de seu conhecimento.

Dar presentes é uma importante função dessa figura, de forma que, o mentor em Vogler (2006) coincide com o doador em Propp (1984). Pode também haver um lado de sombra no mentor que faça com que o herói aprenda sua lição de maneira arriscada ou dolorosa. Como os outros arquétipos, não se trata de um tipo fixo: o personagem do mentor ou doador não é rígido ou previsível, mas apresenta uma *função*, um trabalho que pode ser desempenhado por vários personagens diferentes, no decorrer de uma história". Assim, até mesmo o vilão pode usar provisoriamente a máscara de mentor para com o herói (1984, p. 68). São as funções, ou seja, as ações desempenhadas pelo personagem que nos dirão que arquétipo se manifesta naquele momento.

O terceiro arquétipo sobre o qual gostaríamos de falar é o do guardião do limiar; pois, os heróis "encontram obstáculos na estrada da aventura. Em cada portão de entrada a um novo mundo há guardiões poderosos defendendo esse limiar, ali colocados para impedir a passagem e a entrada de quem não for digno" (2006, p. 71). Normalmente, esses guardiões não são os antagonistas ou vilões, mas figuras secundárias, que podem ser más ou neutras, pessoas, animais, objetos ou forças imateriais. Como função psicológica, segundo Vogler (2006), representam os obstáculos comuns que o ser humano enfrenta em sua trajetória. Sua função na história é a de testar o herói. Heróis bem-sucedidos aprendem a reconhecer que o guardião não se trata de um inimigo ameaçador, mas pode ser um aliado útil, atuando como "um indicador prévio de que está a caminho um novo poder ou acontecimento. Guardiões de limiar que parecem estar atacando, na verdade, podem estar fazendo um favor ao herói" (2006, p. 73).

Em seguida, pensemos na força que traduz um desafio ao herói: essa é a energia que manifesta o arquétipo do arauto. Os representantes do arauto nos contos lançam desafios e anunciam a vinda de uma mudança significativa. Sua aparição é o que vai dar vida ao enredo:

Numa construção típica, na fase inicial de uma história, os heróis de alguma forma "iam levando". Levavam uma vida um tanto desequilibrada, por meio de uma série de mecanismos de defesa ou de tolerância. De repente, entra na história uma nova energia que torna impossível que o herói simplesmente continue a "ir levando". Uma nova pessoa, condição ou informação desequilibra de vez o herói; daí por diante, nada, nunca mais, será igual. É preciso tomar uma decisão, agir, enfrentar o conflito. Foi entregue um Chamado à Aventura, geralmente por um personagem que é a manifestação do arquétipo do Aauto (VOGLER, 2006, p. 75).

A função psicológica desse arquétipo é chamar ao movimento, à mudança. Pode ser um mensageiro, um sinal, um sonho, um amigo que aconselha, um livro que incita. Pode ser uma pessoa, uma força (natural ou sobrenatural), uma conjuntura (guerras, crises). Enfim, algo que toca e faz com que a transmutação seja inevitável. Ele motiva, lança o desafio e, por isso, desencadeia a história. Assim, também, pode ser positivo, negativo ou neutro. Pode ser uma máscara usada numa circunstância por um personagem que encarne, em princípio, outro arquétipo. Pode aparecer em qualquer ponto da narrativa, e, embora seja mais comum no início, também pode entrar em cena mais de uma vez (VOGLER, 2006).

Por sua vez, o arquétipo do camaleão pode trazer alguma dificuldade de ser captado. Ele é fugidio, justamente porque está em constante mutação, sua natureza é instável. Entretanto, é um arquétipo poderoso, e entendermos seu funcionamento, segundo Vogler, pode ser útil tanto para olhar a narrativa quanto a vida. São figuras que mudam do ponto de vista do herói, do público, dos outros personagens (e das combinações possíveis entre essas instâncias):

Os Camaleões mudam de aparência ou de estado de espírito. Tanto para o herói como para o público, é difícil ter certeza do que eles são. Podem induzir o herói ao erro ou deixá-lo na dúvida, sua lealdade ou sinceridade estão sempre em questão. Um Aliado ou amigo do mesmo herói pode também agir como Camaleão, nas comédias de amizade ou aventura. Magos, bruxas e ogros são Camaleões tradicionais no mundo dos contos de fadas (VOGLER, 2006, p. 78).

Segundo Vogler, o propósito psicológico fundamental desse arquétipo seria expressar a energia do que Jung (2011) chamou de *animus* e *anima*. Como não caberia nos estendermos na questão com a profundidade que ela exige, recomendamos a leitura de *O eu e o inconsciente*, livro componente das obras completas de C. G. Jung. Porém, cabe apontarmos que o *animus* e a *anima* “podem ser figuras positivas ou negativas, que são capazes de ajudar o herói ou ser destrutivas a ele. Em algumas histórias, a tarefa do herói é descobrir com que lado [do camaleão] está lidando, se positivo ou negativo” (VOGLER, 2006, p. 80).

Logo, sua função no enredo é promover o suspense e trazer a dúvida à história. Cabe lembrar, o *outro*, seja na instância que for, é potencialmente uma incógnita e há momentos em que a interrogação é a energia maior que ele representa. Nesses momentos, está sendo incorporado o arquétipo do camaleão. Esse arquétipo pode ser o catalizador de mudanças ou o símbolo de uma necessidade psicológica de transformação.

No relacionamento com essa energia, o herói pode mudar suas atitudes em relação ao sexo oposto, ou se harmonizar com as energias reprimidas com as quais esse arquétipo trabalha. “Essas projeções de nossos lados opostos escondidos, essas imagens e ideias sobre sexualidade e relacionamentos, formam o arquétipo do Camaleão” (VOGLER, 2006, p. 80). Assim como acontece com os demais arquétipos, o camaleão é uma função ou máscara que pode ser usada por qualquer personagem, a qualquer momento:

Um herói pode usá-la numa situação romântica. [...] para escapar de alguma armadilha ou ultrapassar um Guardião de Limiar. [...] Os vilões e seus aliados podem usar a máscara de Camaleão para seduzir ou confundir o herói. A rainha malvada de *Branca de Neve e os sete anões* assume a forma de uma velha para fazer com que a heroína coma uma maçã envenenada. Trocar de formas é também um atributo natural de outros arquétipos, como Mentores e Pícaros. [...] O Camaleão é um dos arquétipos mais flexíveis e serve a uma variedade proteica de funções nas histórias modernas. É encontrado, geralmente, nas relações entre homem e mulher, mas pode ser muito útil também em outras situações, quando se deseja retratar personagens cuja aparência ou comportamento se alteram para satisfazer às necessidades da história (2006, p. 82).

É chegado, destarte, o momento de refletirmos sobre o **arquétipo da sombra**³² nos contos de fadas, através da perspectiva de Vogler (2006, p. 83), para quem ela representa “a energia do lado obscuro, os aspectos não-expressos, irrealizados ou rejeitados de alguma coisa”. A **sombra** é a morada de nossos monstros interiores reprimidos (podemos aproximá-la, como já argumentamos no capítulo anterior, a **parte do diabo**). Pode ser tudo aquilo de que não gostamos em nós, segredos lúgubres que não admitimos nem para nós mesmos, atributos aos quais renegamos ou que tentamos extirpar – sejam eles um mal contundente ou, mesmo, algo positivo, oculto e rejeitado por um motivo qualquer.

A face negativa da Sombra, nas histórias, projeta-se em personagens chamados de vilões, antagonistas ou inimigos. Os vilões e inimigos, geralmente, dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói. Os antagonistas podem não ser tão hostis — podem ser aliados que têm o mesmo objetivo, mas discordam do herói quanto à tática. Antagonistas e heróis em conflito são como cavalos numa parelha, que puxam em direções diferentes, enquanto vilões e heróis em conflito são como trens que avançam um de encontro ao outro, em rota de colisão (VOGLER, 2006, p. 83).

Assim, a **sombra enquanto função psicológica do herói** pode representar traumas, culpas, dúvidas paralisantes, lutas internas contra maus hábitos, vícios,

³² O arquétipo da sombra será analisado de forma tangencial, enquanto relacionado à noção-chave de parte do diabo, que concentra nosso interesse para fins analíticos.

medos, etc. É capaz de ser destrutiva se não enfrentada ou, melhor, integrada de modo saudável. Nos sonhos e nas ficções, elas podem assumir qualquer forma, inclusive relacionando-se com o arquétipo do camaleão, como no caso de vampiros e lobisomens. Como **função no enredo, ela desafia o herói**, apresentando a ele um oponente à altura. Se por um lado elas criam conflito, por outro trazem à tona aquilo que o herói tem de melhor: “Costuma-se dizer que uma história é tão boa quanto seu vilão, porque um inimigo forte obriga o herói a crescer no desafio” (2006, p. 84).

Como nos outros casos, a **energia desse arquétipo** pode não estar restrita a um único personagem e também pode ser vestida como **máscara por personagens** que tenham outro arquétipo fundador. As sombras não precisam ser exatamente más, feias e desprezíveis. Elas podem, e é melhor que o sejam, humanizadas por ter algo de belo, admirável e/ou vulnerável, como é o caso da elegante e bela madrasta de Branca de Neve. Assim, segundo Vogler (2006), as sombras exteriores devem ser vencidas pelo herói, as internas, destituídas de seus poderes. Algumas sombras, outrossim, podem se redimir, convertendo-se em forças positivas.

Como outros arquétipos, as Sombras podem também expressar aspectos positivos, e não apenas negativos. A Sombra do psiquismo de alguém pode ser alguma coisa que foi reprimida, negligenciada ou esquecida. A Sombra abriga os sentimentos sadios e naturais que alguém considera que não deveríamos mostrar. Mas a raiva sadia ou a dor, se empurrada para o território da Sombra, pode acabar virando uma energia perniciosa, que ataca e solapa de maneiras inesperadas. A Sombra também pode ser constituída por um potencial inexplorado, como a afeição, a criatividade ou a capacidade intuitiva, que ficou sem se expressar. “O caminho não seguido”, as possibilidades da vida que eliminamos, ao fazermos escolhas em diferentes estágios, tudo isso pode se reunir na Sombra, fermentando, até ser trazido à luz da consciência. O conceito psicológico do arquétipo da Sombra é uma metáfora útil para compreendermos os vilões e antagonistas em nossas histórias, e também para captarmos os aspectos do herói que não se manifestam, ficam ignorados ou ocultos (2006, p. 86).

Gostaríamos, antes de continuar, de realçar, novamente, a semelhança entre a noção arquetípica de **sombra** e a de **parte do diabo**, com a qual trabalharemos, especificamente, em nossas análises. Insistindo também que os **arquétipos** abordados neste capítulo não constituem um foco de análise, mas são trazidos aqui por sua importância. São contributivos para a ampliação compreensiva da **noção de personagem**. Ainda assim, em nossa leitura analítica de *Once Upon a Time*, deveremos abordar as **noções de herói e de parte do diabo (sombra)**.

Continuemos, então, com o último arquétipo que abordaremos, conforme Vogler, o do pícaro. Ele encarna a energia da vontade de fazer graça, de pregar peças e do desejo de mudança. “Todos os personagens de uma história que são principalmente palhaços ou manifestações cômicas expressam esse arquétipo” (VOGLER, 2006, p. 87). O herói picaresco é um exemplo de sinergia entre arquétipos muito importantes nos mitos, populares no folclore, e, cremos, em expansão nos contos de fadas.

O arquétipo do pícaro cumpre funções psicológicas importantes, conforme o autor, podendo egos demasiado grandes e trazendo heróis e plateias para a realidade. Assim, quando nos provocam o riso, também estimulam a identificação com as situações, apontam para o ridículo, para a bobagem, para a hipocrisia. “Acima de tudo, introduzem mudanças e transformações sadias, muitas vezes, chamando a atenção para o desequilíbrio ou o absurdo de uma situação psicológica estagnada” (VOGLER, 2006, p.87).

Logo, a função dos pícaros nas histórias é o alívio cômico. Eles podem ser figuras independentes, criados ou aliados, do herói ou do vilão, ou mesmo híbridos: heróis picarescos, vilões picarescos, mentores picarescos, etc. Os pícaros, muitas vezes, gostam de causar confusão só por distração ou divertimento. Cabe, ainda, antes de encerrarmos nossa abordagem sobre os arquétipos na narrativa, lembrar que:

Os arquétipos são uma linguagem de personagem extremamente flexível. Constituem uma maneira de compreendermos qual função um personagem desempenha num determinado momento da história. Conhecer os arquétipos pode ajudar os escritores a se libertar dos estereótipos, e dar aos personagens mais verdade psicológica e maior profundidade. Os arquétipos podem ser usados na composição de personagens que são, ao mesmo tempo, indivíduos únicos e símbolos universais das qualidades que formam um ser humano completo. Podem ajudar a dar uma verdade e realidade psicológicas a histórias e personagens, fiéis à antiga sabedoria dos mitos (VOGLER, 2006, p. 89).

Nosso próximo passo será, portanto, seguir com a explanação sobre os demais elementos da narrativa que ainda não abordamos. Relembrando: já falamos sobre o enredo e o personagem e, agora, versaremos sobre o tempo, o espaço, o ambiente e o narrador. Segundo Gancho (2002), o tempo é o que constitui o pano de fundo para o enredo, assim, recomeçemos por ele.

A autora explica que a época em que se passa a história pode ou não coincidir com o tempo real em que ela que foi escrita ou publicada. Sobre a duração da narrativa diz que, enquanto algumas se passam em período breve de tempo, outras têm um enredo que se estende por muitos anos. Ainda assim, em geral, os contos

apresentam duração curta, em relação aos romances (2002, p. 20). O tempo também pode ser, conforme Gancho, cronológico ou psicológico. Sendo que o primeiro é, para a autora, aquele que comporta um enredo linear e de duração mensurável. Já o segundo, “transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo-não-linear” (2002, p. 21).

O espaço, destarte, é o lugar onde se passa a história. Suas funções principais são a de situar as ações dos personagens e a de estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. De modo geral, o termo espaço refere-se apenas ao(s) lugar(es) físico(s) onde se desenvolve o enredo, de modo que, para caracterizar o local em termos sociais, econômicos, ideológicos, morais, em suma, para entendermos o imaginário do lugar, em literatura, utilizamos o vocábulo ambiente.

Segundo a autora, nesse sentido, ambiente³³ é “um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência desses dois referenciais, acrescido de um **clima**” (2002, p. 23, grifo nosso). Ela explana sobre as funções do ambiente, que podem ser: situar os personagens nas condições em que vivem, ser uma projeção dos conflitos que experimentam, estar em conflito com os personagens e proporcionar índices para o andamento do enredo (2002, p. 24-6).

Por sua vez, o narrador é o elemento que estrutura a história. De início, já cabe alertarmos que ele não é autor, mas uma entidade de ficção, que só existe no texto. Segundo Gancho, os dois termos mais empregados pelos manuais de análise literária para elucidar a função dele na história são o foco narrativo e o ponto de vista, que pode ser do narrador ou da narração. Entretanto, ambos referem-se à mesma coisa: à postura ou perspectiva do narrador perante o que ele narra. Assim, podemos falar em tipos de narrador: 1) narrador observador; 2) narrador intruso; 3) narrador parcial; e, 4) narrador personagem (GANCHO, 2002, p. 27-9).

O primeiro escreve de modo impessoal, não se insere nos fatos narrados e, conseqüentemente, seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. Suas características essenciais são a onisciência e a onipresença. O segundo é aquele que se dirige ao leitor ou espectador, julgando diretamente o comportamento dos

³³ Embora não nos detenhamos na análise do ambiente, em termos de tempo e espaço, o “clima” ao qual Gancho (2002) refere-se é extremamente importante para esta pesquisa, uma vez que Maffesoli (2005; 2012) compreende o imaginário como clima social.

personagens. O terceiro se identifica com algum personagem da história e, mesmo que não o defenda de modo explícito, permite ou proporciona seu destaque na história. O quarto é aquele que, narrando em primeira pessoa, participa diretamente do enredo. Por esse motivo seu campo de visão é limitado. De modo que ele pode ser testemunha da história ou personagem dela (GANCHO, 2002, p. 27-9).

Mas há, ainda, além dos elementos elencados por Gancho, o fator interacional de toda a narrativa, representado pelo leitor, ouvinte ou espectador. Nas palavras de Coelho (2000, p. 89), “conscientemente ou não, a verdade é que todo discurso (literário ou pragmático) visa comunicar-se com alguém”. E, com relação à literatura popular, da qual derivam os contos em todas as suas formas, há uma preocupação especial do autor com o público, o que gera a utilização dos mais diversos recursos estilísticos e, atualmente, tecnológicos. Isso posto, após esboçarmos nossa compreensão do que seja um conto, bem como refletirmos sobre os elementos que o compõe, sentimo-nos aptos a percorrer o trajeto histórico/socioantropológico que trouxe as fadas à contemporaneidade.

Os contos de fadas, nos moldes como os conhecemos hoje, têm origem celta, estando ligados ao sobrenatural, ao mistério, à magia e à realização íntima do ser humano (COELHO, 2000). Sua eflorescência está vinculada às narrativas da Novelística Popular Medieval: “O sucesso das novelas arthurianas prolonga-se pelo Renascimento adentro. São inúmeras as obras surgidas por volta do século XVI que mostram motivos ou sofrem influência da atmosfera mágica céltico-bretã” (COELHO, 1987, p. 64).

Pela tradição oral, considerada aqui como o primeiro momento emblemático dos contos de fadas, essas histórias atravessaram séculos e culturas, adaptando-se em consonância com o **imaginário do tempo**. Nas pregações medievais, por exemplo, vemos a ilustração de argumentos morais em contos que “retratavam um mundo de brutalidade nua e crua”. De modo que, no século XVIII, na França, eles costumavam abordar “do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo” (DARNTON, 1996, p. 29).

Ao comentar os contos da época, Darnton (1996, p. 77) observa que eles acontecem em um mundo “intensamente humano, onde peidar, catar piolhos, rolar no feno e jogar esterco um no outro são manifestações das paixões, valores, interesses e atitudes de uma sociedade camponesa hoje extinta”. Segundo Coelho (2012), as fadas e o maravilhoso feérico estiveram em voga na literatura para adultos até o fim do século XVIII. Sendo que, dependendo do narrador e do público – se é contada na corte de Luís XIV ou numa moradia camponesa – havia variações no nível de brutalidade.

Mas as versões dos séculos XVII e XVIII também refletem a visão que se tinha de infância na Europa da época, que não comportava a inocência. As crianças eram expostas à violência dos contos porque também a enfrentavam, em maior ou menor grau, no cotidiano. Para ilustrar, trazemos uma versão do conto *Chapeuzinho Vermelho*, que circulava oralmente naquele tempo.

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

- Para a casa de vovó – ela respondeu.
- Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?
- O das agulhas.

Então, o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

- Entre, querida.
- Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.
- Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “Menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”.

Então, o lobo disse:

- Tire a roupa e deite-se na cama comigo.
 - Onde ponho meu avental?
 - Jogue no fogo, Você não precisará mais dele.
- Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E cada vez o lobo respondia:
- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

- Ah, vovó! Como você é peluda!
- É para me manter mais aquecida, querida.
- Ah, vovó! Que ombros largos você tem!
- É para carregar melhor a lenha, querida.
- Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!
- É para me coçar melhor, querida.
- Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!
- É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou.

(DARNTON, 1996, pp. 21-2).

De acordo com Darnton (1996), há registro de, pelo menos, 35 versões de *Chapeuzinho Vermelho* no século XVIII. Mais da metade delas terminam como a versão contada, com o lobo devorando a menina, sendo que ela nada fizera para merecer esse destino. Nos contos camponeses, ao contrário do que acontece em Perrault e Grimm, a menina não desobedece a mãe nem deixa de ler os letreiros de uma ordem moral implícita, escritos no mundo que a rodeia.

Ela, simplesmente, caminha rumo às mandíbulas da morte. “É a natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII” (DARNTON, 1996, p. 79). Há o toque de fantasia, um lobo capaz de falar, de compor uma estratégia, de seduzir. Mas o realismo é pregnante e ilustra uma perspectiva pedagógica: os contos constituem formas de aprender a lidar com o meio em que se vive.

Vemos os dualismos clássicos (bem x mal, caminho mais seguro x caminho mais bonito, ingenuidade/estupidez x perspicácia/inteligência) bem desenhados em questões pertinentes à sociedade da época, que vivia uma ambiência de medo, fome e negligência parental (LEGROS et al. 2007, p. 147). Ressaltamos que consideramos fundamental abordar a gênese dos contos de fadas nos moldes em que os conhecemos atualmente, mas apenas com o intuito de situá-los historicamente. A partir de então, faremos uma divisão mais coerente e plausível do que exata ou concreta.

Logo, em um segundo de quatro momentos, no paradigma moderno, situaremos as versões pedagógicas, apresentadas pelos autores considerados clássicos, porque reconhecidos pela sabedoria popular como escritores (embora, muitas vezes, não tenham criado os contos, mas, sim, compilado e adaptado). São eles: Grimm, Perrault e Andersen. Esses autores são emblemáticos das versões literárias e pedagógicas dos contos de fadas (COELHO, 1987; 2012).

Num terceiro momento, situaremos as narrativas Disney, que mesmo estando inseridas num contexto histórico de início da pós-modernidade, apresentam características predominantemente modernas, como veremos. São o que vamos chamar de versões idealizadas, que manifestam a possibilidade de um final feliz, num mundo quimérico.

Enfim, e mais relevante, porque concentra a curiosidade desta pesquisa, nossa motivação para realizar este estudo, as histórias hodiernas (TONIN e AZUBEL, 2015), que chamaremos de **versões pós-modernas dos contos de fadas**. São as versões contemporâneas, narrativas multiformes; representadas neste estudo pela série de televisão *Once Upon a Time*, **tecnologia expressiva do imaginário hodierno**. Feito esse aposto explicativo, continuemos a situar os contos conforme os contextos.

Após a Revolução Francesa e o período obscuro que se segue, “abre-se uma nova era, a Romântica, quando se impõe uma nova razão” (COELHO, 1987, p. 71). É a partir de então que as fadas perdem espaço no universo adulto e são enviadas para o “quarto das crianças”. Nesse momento, surgem os contos de Charles Perrault e Jacob e Wilhelm Grimm, distantes em mais de um século, mas bastante próximos, não apenas

no nível das funções, mas também em relação aos motivos, episódios e personagens. Coelho (2000) aponta para um predominante tom de leveza, neutralizador dos dramas e temores contidos nas narrativas orais que as suscitaram.

A essencialidade primitiva vai, aos poucos, se diluindo. Em contrapartida, os autores reforçam o aspecto pedagógico (característica central do feérico nesse período), inserindo ares românticos nas histórias. Essas narrativas destacam-se principalmente por seu papel de transmitir os valores da sociedade da época.

O primeiro escritor de contos foi Charles Perrault, com os *Contes de ma Mère l'Oye*³⁴ ou *Contos de Mamãe Gansa* (2012). Porém, originalmente, suas histórias não eram voltadas às crianças, mas aos adultos, em especial às mulheres. Os contos são compilações e ilustram a França daquele tempo: “Roupagens, costumes, conceitos e preconceitos são do século XVII” (BENEDETTI, 2012, p. 13). A grande contribuição do autor são as morais no final da história. Alguns contos, inclusive, têm duas.

Anos depois, Jacob e Wilhelm Grimm (filólogos, folcloristas, estudiosos de mitologia e história do direito) recolhem da memória popular os contos que compõe a coletânea *Kinder und Hausmaerchen* ou *Contos de fadas para crianças e adultos* (2008). Segundo Coelho (1987, p. 74), “das centenas de narrativas publicadas, apenas uma ou duas dezenas divulgaram-se transformadas em literatura infantil e, obviamente, ‘expurgadas’ de trechos menos recomendáveis”.

No livro *O grande massacre de gatos*, Robert Darnton compara os escritos de Grimm e Perrault. Segundo o autor, enquanto os contos germânicos mantêm um tom de terror e fantasia, os franceses enfatizam mais o humor e a domesticidade, com toques mais poéticos. Nos germânicos, há “pássaros de fogo que acomodam-se nos galinheiros. Elfos, demônios, espíritos da floresta, toda a panóplia indoeuropéia de seres mágicos reduz-se, na França, há duas espécies, os ogres e as fadas” (1996, p. 38).

Podemos perceber a diferença de tom, ao olharmos, por exemplo, para os finais do conto de *Cinderela*, que, na versão de Perrault, chama-se *Borracheira ou A chinelinha de cristal*, e apresenta uma moça tão submissa e bem educada pela fada madrinha, que, ao final, “trouxe as duas irmãs para morar no palácio e casou-as naquele dia mesmo com dois grandes nobres da corte” (PERRAULT, 2012, p. 66). Assim, as morais, segundo o autor, seriam:

³⁴ O volume foi publicado originalmente em 1697.

Moral da história:

Para a mulher, beleza é o maior dos tesouros,
E é a coisa que admiramos noite e dia,
Mas o que nós chamamos simpatia
Tem muito mais valor que o ouro.

Foi o que a Borracheira obteve da madrinha,
Que a instruiu e a educou
Tanto e tão bem, que fez dela rainha.
(E do conto a moral assim é que vão dando.)

Esse dom vale mais que estar bem penteada
Para arranjar amor e dar-se muito bem.
A simpatia é o dom real das fadas:
Sem ela tudo vai; com ela tudo vem.

Outra moral:

Sem dúvida é grande vantagem
Ter inteligência, coragem,
Sensatez e bom nascimento,
Entre muitos outros talentos
Que o céu nos dá como bagagem.
Mas nada adiantará colecioná-los,
Pois para a promoção serão nadinha
A quem não possuir, para mostrá-los
Bons padrinhos, boas madrinhas.
(PERRAULT, 2012, p. 67).

Por outro lado, a versão de *Cinderela* dos irmãos Grimm difere bem mais daquela que virá a se mundializar com a produção dos Estúdios Disney. Basta olharmos, outrossim, para o final terrível que tiveram as duas irmãs, em punição aos anos de maus tratos contra Cinderela. De acordo com Grimm (2008, p. 28):

Quando foi celebrado o casamento da jovem com o príncipe, as duas malvadas irmãs compareceram, dispostas a adularem Cinderela, a fim de gozarem de sua amizade e tirarem vantagem disso. Quando o casal de noivos entrou na igreja, a irmã mais velha se colocou à sua direita e a mais moça, à sua esquerda, e os pombos arrancaram um olho de cada uma delas. Quando os noivos voltaram do altar, a mais velha ficou à esquerda, a mais moça à direita, e os pombos arrancaram outro olho de cada uma. E assim, as duas irmãs foram castigadas por sua perversidade, ficando cegas o resto da vida.

A seu tempo, Hans Christian Andersen vai buscar na literatura nórdica a inspiração para escrever histórias de fadas. Publicou cerca de 200 contos, parte compilada e parte escrita por ele, entre 1835 e 1877. Em seus contos, não existe uma grande atmosfera de alegria ou leveza, mas, em compensação, percebemos “uma enorme ternura humana, principalmente dirigida aos pequenos e aos desvalidos”

(COELHO, 1987, p. 77). Segundo a autora (2012, p. 31), Andersen fala às crianças “com a linguagem do coração, transmitindo-lhes o ideal religioso que vê a vida como um vale de lágrimas que cada um tem que atravessar para alcançar o céu”. Predominam, portanto, em suas narrativas, o elogio dos espíritos cristão e liberal-burguês, ilustrados por Coelho, que apresenta alguns índices do lastro romântico de suas narrativas:

1. Defesa dos direitos iguais, pela anulação das diferenças de classe (A Pastora e o Limpador de Chaminés).
2. Valorização do indivíduo por suas qualidades próprias e não por seus privilégios ou atributos sociais (O Patinho Feio, A Pequena Vendedora de Fósforos).
3. Ânsia de expansão do eu, pela necessidade de conhecimento de novos horizontes e da aceitação de seu Eu pelo Outro (O Sapo, O Pinheirinho, A Sereiazinha).
4. Consciência da precariedade da vida, da contingência dos seres e das situações (O Soldadinho de Chumbo, O Homem da Neve).
5. Crença na superioridade das coisas naturais em relação às artificiais (O Rouxinol e O Imperador).
6. Incentivo à fraternidade e à caridade cristãs, à resignação e à paciência com as duras provas da vida (Os Cisnes Selvagens, Os Sapatinhos Vermelhos).
7. Sátira às burlas e às mentiras usadas pelos homens para enganarem uns aos outros (Nicolau Grande e Nicolau Pequeno, A Roupa Nova do Imperador).
8. Condenação da arrogância, do orgulho, da maldade contra os fracos e os animais e, principalmente, contra a ambição de riquezas e poder (A Menina que Pisou no Pão, Nicolau Grande e Nicolau Pequeno, Os Cisnes Selvagens).
9. Valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher (patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/impura, bruxa/fada, mãe/madrasta...) (COELHO, 2012, p. 31-2).

Passemos, por conseguinte, ao terceiro momento emblemático dos contos de fadas. Nesse, consideramos centrais as narrativas de Walt Disney Company. Mesmo inseridas num momento de **transição da modernidade para a pós-modernidade**, o que percebemos é que apresentam **predominantemente características modernas**, de modo que, chamá-las-emos de versões idealizadas.

As animações feéricas clássicas da Disney, em geral, consistem em adaptações de contos dos autores que trabalhamos neste capítulo. Mas a transposição fílmica das narrativas trouxe consigo o aspecto marcante da eufemização das histórias. Essas produções têm como público-alvo o infantil. Contudo, segundo Eliot (1993), elas contemplam também as expectativas dos públicos jovem e adulto, como entretenimento “saudável” e capaz de evocar o retorno à infância ou à inocência da juventude perdida. A

identificação e a projeção, como já vimos com Maffesoli (2014), são processos que acompanham o *puer aeternus* em suas leituras dos contos de fadas.

Assim, a trama é amenizada, ficam apagadas as marcas de problemáticas sexuais ou políticas, presentes nas histórias das quais decorrem. Os personagens são relidos em consonância com esses processos. Percebemos, também, como marcantes, a introdução de novos personagens e de músicas, animando alguns dos momentos mais “mágicos” das histórias. Além disso, caracterizam essas animações os tradicionais *happy endings* (finais felizes) e a superação das contradições num mundo que se transforma em ideal.

Inicialmente denominada Disney Brothers Studios, a companhia foi fundada, em 1923, pelos irmãos Walter Elias e Roy O. Disney, juntamente com o animador Ub Iwerks. Mas logo tornou-se a Walt Disney Studios, em 1924, por sugestão de Roy. No início, dedicava-se à produção de curtas-metragens de animação, tendo produzido *Chapeuzinho Vermelho*, em 1922 (ELIOT, 1993; THOMAS, 1969).

Mas os contos de fadas despontam no estúdio, com o lançamento do primeiro longa-metragem, de repercussão mundial, *Branca de Neve e os sete anões*. A animação, de 1937, representa um marco da transposição dos contos, das páginas às telas. Tanto que o estilo Disney se consolidou com o passar das décadas e suas obras são consideradas referenciais. Assim, mesmo 48 anos após a morte de Walter, seu legado técnico e estético permanece encantando espectadores e inspirando a indústria cinematográfica (MOYA, 1996; ELIOT, 1993).

Com o sucesso e o lucro da produção, a empresa foi criando um padrão e tornou-se ícone mundial. Em termos de contos de fadas, nos moldes em que definimos para este estudo, consideraremos clássicos Disney, os longas-metragens baseados em obras de autores consagrados, aqueles reconhecidos popularmente como representantes do gênero e lançados no século XX.

Assim, além de *Branca de Neve e os sete anões* (1937), consideramos também como representativos dessa fase dos contos de fadas (MOYA, 1996): *Pinóquio* (1940), *Cinderela* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951), *Peter Pan* (1953), *A Bela Adormecida* (1959), *A pequena sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991) e *Aladdin* (1992).

Avancemos, portanto, às **versões pós-modernas** dos contos. Como disse Coelho (2012), proliferam-se as releituras dos contos. E nas mais diversas formas ou **tecnologias do imaginário**: cinema, histórias em quadrinhos, literatura erótica, séries

televisivas. O foco no público adulto, mesmo quando a classificação etária é livre, como é o caso de *Once Upon a Time*, é algo que chama nossa atenção, enquanto pesquisadores.

A releitura dos contos de fadas nos parece relevante para estudo por mostrar-se como tendência na atualidade. Apesar da apropriação dessas histórias pelas diferentes **tecnologias do imaginário** não constituir uma novidade em si, chama nossa atenção, como pesquisadores, a significativa profusão contemporânea dessas narrativas, que trazem novos elementos, até então, possivelmente, ocultos pela tradicional batalha do bem contra o mal.

Retomemos a noção que propusemos para os contos de fadas: **histórias com componentes mágicos, porém realistas; nas quais podemos compreender o espírito do tempo, por se tratar de uma tecnologia do imaginário, que se comunica em retroalimentação recursiva com a sociedade**. Através desse prisma, percebemos que há, nas histórias contemporâneas (desde o início do século XXI), “uma ressignificação e uma aceitação da condição humana tal como ela se apresenta em todo e qualquer dia, independente de se gostar dessa nova ordem das coisas ou não (TONIN; AZUBEL, 2015, p. 210).

No escopo de artigo prévio e relacionado à temática desta tese, como por exemplo, a análise de versões cinematográficas dos contos de fadas, lançados no Brasil, entre 2010 e 2012 (TONIN; AZUBEL, 2015)³⁵, percebemos a estética do **realismo** readentrando os contos e promovendo metamorfoses no **enredo**, na aparência e no perfil dos **personagens**.

Assim, na migração das histórias **do contexto moderno para o pós-moderno**, observamos a releitura **complexificada** dos perfis psicológicos, a nova representação do corpo feminino, mais aparente e erotizado, a figura da mulher como **heroína** e a do homem (ao menos a do príncipe) como coadjuvante ou desprezível na trama, a incorporação da tecnologia às narrativas e seu diálogo com o **mágico**, o **desencantamento** em relação ao futuro, ao amor “eterno” e o fim dos finais felizes (TONIN; AZUBEL, 2015). Quando a premissa de contar as “verdadeiras histórias” vira promessa de grandes revelações, percebemos que os personagens

³⁵ Nesse artigo, foi realizada a análise de cinco filmes, cuja escolha justifica-se por enunciarem as mudanças nos títulos e em função dos personagens clássicos. São eles, *Deu a louca na Chapeuzinho* (2004), *Deu a louca na Cinderela* (2007), *A verdadeira história do Gato de Botas* (2009), *Deu a louca na Branca de Neve* (2009) e *Deu a louca na Chapeuzinho 2* (2011).

[...] apresentam um comportamento não mais restrito a polaridades morais estanques (bem ou mal), mas aberto a toda **complexidade** de sentimentos e atitudes. Isso demonstra uma certa humanização de suas ações. Personagens bons sentem tédio, fazem maldades, mentem, assim como personagens maus podem ter sido julgados de forma equivocada e injustiçados por um longo período de tempo. Pois, agora, as histórias, como prometem, contam a verdade há muito escondida (TONIN, AZUBEL, 2015, p. 222, grifo nosso).

Nesse íterim, depreendemos que as expectativas dos personagens se apagam e seus desejos se voltam cada vez mais às esferas do possível, do tangível e do concreto, daquilo que os seres ordinários também podem almejar. De forma que os personagens são projetados para sonhos reais e, a fantasia aparece como característica intrínseca ao cotidiano (TONIN, AZUBEL, 2015).

Sustentamos, portanto, a leitura dos contos através do **oximoro do reencantamento desencantado**, uma vez que há uma acomodação dos personagens com novas atribuições e funções, desvelando um outro tipo de encanto: “apesar do ‘pouso na realidade’, [os personagens] ainda acreditam em suas histórias (ao menos em suas trajetórias pessoais) e nos mundos possíveis de serem criados a partir delas (TONIN, AZUBEL, 2015, p. 223). Lemos os contos no **imaginário pós-moderno**, retomando Maffesoli (1995), em conexão com **o que é**, não com o que deveria ser.

Assim, percorremos o trajeto em que tramas e personagens de contos de fadas sofreram metamorfoses. Logo, estudaremos a forma “ficção seriada”, para que, posteriormente, possamos nos lançar à aventura de compreensão da **manifestação do imaginário contemporâneo** em *Once Upon a Time*. A cartografia dessa **tecnologia do imaginário** será próxima a desse primeiro estudo cinematográfico que apresentamos? *OUAT* poderá ser interpretada como **metáfora ou caricatura da sociedade**?

Vamos buscar responder a essas e outras de nossas questões de pesquisa, dentro de nossas possibilidades e limites, no ensaio de compreender de que forma se configura **a comunicação entre *Once Upon a Time* e a sociedade hodierna** e que relações podemos estabelecer entre os contos em narrativa seriada, **o estilo e o e o imaginário pós-moderno da época**.

3.2 A SÉRIE TELEVISIVA: FORMA FORMANTE DO “GRANDE CONTO” *ONCE UPON A TIME*

Compreendemos as séries como **tecnologias do imaginário contemporâneo**. O eterno **vir a ser** e o **patchwork** de que se alimentam (influências literárias, cinematográficas, artísticas, históricas, etc.) revelam dois dos mais importantes aspectos de sua **essência pós-moderna**. Nosso objeto de estudo é formado, portanto, pelos conteúdos dos contos de fadas na forma de série televisiva. Eis porque dedicamos este espaço a esboçar os contornos também dessa última.

Para François Jost (2012, p. 69), as séries de televisão permitem uma compensação simbólica. O autor as compreende como sintomas do nosso tempo. São capazes de manifestar sentimentos, formas de ver, pensar e sentir o mundo, dão forma ao etéreo **espírito do tempo**. Jean Pierre Esquenazi (2011) também corrobora com esse modo de olhar para séries. De acordo com ele, o gênero se situa a partir das circunstâncias sociais, culturais e econômicas em que emerge.

As séries televisivas surgem com a popularização da televisão, na década de 1950, nos Estados Unidos. Elas nascem, de acordo com Esquenazi (2011), apoiando-se em convenções de gêneros da narrativa popular bem constituídos e estabelecidos. E serão adaptadas ao contexto industrial e cultural televisivo. “Os produtores de séries são descendentes dos romancistas e dramaturgos” (ESQUENAZI, 2011, p. 75).

O formato seriado, que tem origem nos folhetins, antes de ser apropriado pela televisão, também foi fonte de inspiração para o rádio e o cinema, meios que exibiam séries populares nas décadas de 1930 e 1940. Para Carlos (2006, p. 9), o folhetim dos jornais e das revistas já jogava com a surpresa e o suspense, que, “de acordo com a habilidade do autor, comprovaram ser elementos de eficácia dupla: ao mesmo tempo satisfaziam o leitor com fome de entretenimento e garantiam para a indústria editorial uma regularidade de consumo”.

Lembramos, abrindo um parênteses, que *Pinóquio*, antes de se transformar em livro ou filme, apareceu, em 1881, no periódico *Giornale per i bambini* (*Jornal para crianças*), numa ficção seriada ou folhetim, escrita por Carlo Collodi, cujo título era *Storia de un burattino* (*História de um boneco*). A posterior compilação desses episódios deu origem, em 1883, ao livro chamado *As aventuras de Pinocchio* (AZUBEL; BUENO, 2013).

Ainda conforme Carlos (2006, p. 9), à medida que a estrutura em capítulos acentua a temporalidade, com a entrega de segredos de forma regular, consolida-se uma fidelidade com base na gestão da tensão e da atenção. Para Esquenazi (2011), do mesmo modo que o cinema, a televisão também precisou adaptar as narrativas e a si mesma de acordo com os hábitos de seu público, procurando conciliar os programas com as rotinas e os ritos familiares, oferecendo encontros precisos com os telespectadores.

No caso do formato seriado produzido para a TV, é preciso saber que se trata de um derivado, como muito da programação que ocupou a tela da TV nos primeiros tempos. Ou seja, a TV aproveitou formatos preexistentes em outras mídias – como o rádio e o cinema, mas não só –, os reprocessou, desenvolveu algumas soluções específicas para esses híbridos e agora parece ter alcançado um ponto de maturação considerado ótimo (CARLOS, 2006, p.8).

Sob o prisma de Esquenazi (2011, p. 29) era inevitável que as narrativas seriadas se tomassem um dos gêneros favoritos em televisão. Adotadas pelos telespectadores, que nelas encontram uma espécie de conforto e segurança nas suas **vidas quotidianas**, foram progressivamente favorecidas tanto pelas grandes redes de difusão como pelas produtoras, porquanto lhes asseguram benefícios substanciais em termos de audiência e, conseqüentemente, anúncios publicitários. A série, como vemos, é um negócio rentável.

Assim, chegamos à precursora do formato: transposta do rádio para a TV, em 1951, *I Love Lucy*, traz a vedete Lucille Ball como protagonista de seis temporadas. Segundo Carlos (2006, p.15), o grande aspecto vanguardista dessa *sitcom*³⁶ está em inventar “uma nova forma narrativa ao incorporar uma dimensão até então ausente: o tempo”. *I Love Lucy* mostra a evolução dos personagens ao longo das temporadas, em uma temporalidade que se aproxima a do vivido – até mesmo a gravidez da protagonista foi incorporada à trama. Aborda os costumes da época, mas também os anseios e as dificuldades da primeira protagonista feminina da televisão americana a transgredir os padrões impostos pela família patriarcal tradicional.

Em seriados *live-action*³⁷ de longa duração, esse tratamento do tempo se torna inevitável, pois é preciso integrar ao **enredo** o fato de que os **personagens** evoluem e envelhecem. Essas marcas do tempo que passa aproximam o telespectador da série, na medida em que “remetem, como um espelho, à imagem de

³⁶ *Sitcom* é uma expressão de língua inglesa que abrevia *situation comedy* ou, em português, *comédia de situação*.

³⁷ *Live-action* é um termo comumente utilizado em cinema e televisão para designar as produções que são realizadas por atores reais, em contraponto às animações.

nosso próprio envelhecimento” (JOST, 2012, p. 31). De acordo com Carlos (2006), essa dimensão temporal incorporada à estrutura seriada é responsável, em grande parte, por seu sucesso, uma vez que os **personagens evoluem (por vezes involuindo)** física e psicologicamente nesse contexto. E essa é uma das vantagens da serialização em televisão em relação ao cinema ou à literatura.

No mesmo ano, surge na televisão americana a primeira série policial, *Dragnet*. Inspirada em filmes *noir*³⁸, cujos referentes vêm da literatura, é motivada pelos diários de bordo da polícia de Los Angeles. Com estrutura fixa em termos de narrativa e de ritmo, apresenta personagens que servirão de modelo para as séries subsequentes do gênero. Ainda nos anos 1950, segundo Carlos (2006, p. 18), “séries como *Os Intocáveis*, *Alfred Hitchcock Apresenta* e *Além da Imaginação*, mostraram que a TV poderia ser um espaço para ficções inteligentes e provocativas”. Por sua vez, os anos 1960, segundo Esquenazi:

[...] não são muito propícios à exposição dos problemas relativos aos costumes, à moral ou às desigualdades. A Guerra Fria, o assassinato dos Kennedy e a Guerra do Vietnam ocupam os espíritos sem ocuparem o pequeno écran. O momento é de mudança e de virilidade: os anos 1960 são dominados pelos *westerns*, como *Wagon train*, *Rawhide* e *Bonanza*. Só algumas séries fantasiosas ou paródicas (*Casei com uma feiticeira/Bewitched*, *The Adams Family*, *Batman*) fazem aparecer outras preocupações (Stempel, 1992: pp. 95-96). Contudo, os anos 1970 são mais abertos às inquietações e às reivindicações. *The Mary Tyler Moore Show* mostra o exemplo [...]. A série tem como protagonista uma mulher que vive sozinha e que trabalha. As *sitcoms* nunca haviam corrido o risco de apresentar mulheres trabalhadoras (2011, p. 162, grifos do autor).

Apesar disso, os anos 1960 produziram um dos mais importantes fenômenos de audiência: *Star Trek*, lançada em 1966. Segundo Carlos (2006, p. 18), com a série, “a fidelidade do público a personagens de longa duração ganha status de culto”. Nas décadas seguintes, o interesse por séries televisivas cresce, segundo Carlos (2006), graças ao fenômeno *baby boom*, dos anos 1950, gerador de adultos que, na década 1970, buscavam se ver representados no écran televisivo. De acordo com o autor (2006, p. 24, grifo nosso), não é por acaso que percebemos “a mutação das séries rumo a temas adultos e tratamentos mais **complexos**”, que ocorre neste período.

³⁸ De acordo com Costa (2003, p. 102), “sob a etiqueta *noir* podem ser abrangidos vários gêneros, ou melhor, subgêneros: policiais, filmes de gângster, histórias de detetives, thrillers, etc. Traço comum desses subgêneros é por em cena, sob vários pontos de vista, atos criminosos e criar em torno do crime acentuado clima de suspense: sobre o sucesso da ação criminosa, sobre a descoberta do culpado, sobre a motivação do delito”.

As séries começam a se apropriar do *cliffhanger* ou gancho, estratégia narrativa que mantém o **futuro em aberto**, gerando suspense. O *cliffhanger* será um recurso largamente explorado pelos produtores para fidelizar a audiência das séries. O artifício não é exclusivo das séries de TV, como lembra Carlos (2006, p. 25), outrossim, “muito usado em filmes B exibidos em capítulos, nos quadrinhos e nas novelas diárias”. A utilização dos ganchos pode ser considerada herança dos folhetins. Ela suspende a narração, criando a expectativa que atrai a audiência ao próximo episódio. Uma das séries célebres na história da televisão e que se apropriou com maestria dessa fórmula foi *Dallas* que, de 1978 a 1991, assimilou, além disso, o recurso de evolução temporal preconizado por *I Love Lucy*. Desse modo, *Dallas* torna-se referência na trajetória histórica dos seriados norte-americanos.

Segundo Carlos (2006, p. 26), a longa duração, com a possibilidade de se estender em várias temporadas, serve de princípio eficaz para a **complexidade da narrativa seriada**, uma vez que permite a ampliação do número de **personagens**, o desenvolvimento de suas personalidades e dos acontecimentos provocados e sofridos em alto nível de detalhe. Além disso, proporciona o estabelecimento de relações entre diferentes arcos narrativos³⁹ e de laços entre personagens.

A partir de então, diversas personalidades (escritores, produtores e diretores) do cinema começam a migrar para a televisão, correntemente considerada menos nobre, mas que se revela como ambiente profícuo para a criação e o desenvolvimento das narrativas. De acordo com Carlos (2006, p. 26), “com a porta aberta por *Dallas*, os anos 80 vão ficar marcados por uma profusão de novas séries, os chamados ‘dramas de qualidade’”. Segundo Esquenazi (2011, p. 53), o início dos anos 1980 traz uma mudança fundamental para a nova política das séries, “reduz-se a vigilância muito apertada que até então era exercida sobre o conteúdo da produção. Os estereótipos e as convenções vão sendo abandonados⁴⁰”.

Nesse cenário, em 1981, desponta a aclamada pela crítica *Hill Street Blues*, que, mesmo predominantemente policial, incorpora outros gêneros: “Nela se misturavam humor e crítica social, dramas pessoais e intriga policial, um conjunto de

³⁹ Cada arco narrativo, segundo Esquenazi (2011), corresponde a uma das tramas desenvolvidas ao longo de uma temporada ou, até mesmo, ao longo de toda a série.

⁴⁰ O autor se refere especialmente à questão da diferença no conteúdo exibido no *prime-time* ou horário nobre, destinado ao público adulto masculino, e do exibido no *day-time* ou programação diurna, proposto para mulheres e demais membros da família.

mais de dez personagens, tudo descrito com uma imagem granulada mais comum em registros semi-improvisados de documentários” (CARLOS, 2006, p. 27).

Junto a isso, o que configura mais uma novidade no contexto histórico das séries televisivas em *Hill Street Blues* é a narrativa em estrutura modular, ou coral, como veremos adiante em Esquenazi (2011), hoje largamente utilizada. Nela, segundo Carlos (2006, p. 27), “cada episódio possui uma trama principal completa e uma ou várias tramas secundárias, que serão desenvolvidas ao longo da temporada ou, até mesmo, ao longo da série”. Conforme Esquenazi (2011, p. 66), essas histórias múltiplas são chamadas arcos narrativos.

De acordo com Carlos, (2006, p. 27), os arcos narrativos são uma solução que a indústria televisual encontra para satisfazer a tensão de cada episódio e, concomitantemente, manter o interesse do espectador, “que terá vontade de assistir episódios seguintes para acompanhar a solução de outras tramas deixadas pendentes”. O autor ainda aponta a **complexidade** que a série ganha ao trabalhar com vários arcos narrativos. Ela é, em grande parte, agente de seu sucesso. “Para profissionais da narrativa, é a complexidade que demarca o vigor das séries de TV em comparação com outras formas de narrativas populares” (2006, p. 34).

Na década de 1990, o canal de televisão por assinatura americano *HBO* inicia a produção própria de séries, prezando pela qualidade e consagrando seu *slogan* “Não é TV, é HBO”. O resultado, de acordo com Carlos (2006, p. 22), “já é história: *Oz*, *Sex and the City*, *Família Soprano*, *A Sete Palmos*, *Carnivale*, *Deadwood* são títulos consagrados, carregados de prêmios e de fato algumas das séries mais interessantes produzidas a partir dos anos 90”.

Nesse cenário, os canais abertos e os pagos começam a competir fortemente, o que acirra os investimentos nas ficções seriadas. Apesar do intuito de se diferenciar dos demais canais, a fórmula usada pela *HBO* não poderia se distanciar sobremaneira dos paradigmas já instituídos em torno do gênero. Segundo Esquenazi (2011), sob pena de o espectador não compreender sua gramática e prejudicar a telespetaleitura⁴¹.

De acordo com Jost (2012), o *slogan* também tem por objetivo explorar o preconceito cultural e rejeição da crítica ante a televisão – comumente tratada como uma forma “menor” em relação ao cinema, às artes plásticas e outras manifestações culturais – e converter isso a seu favor. No entanto, os autores que compõem nosso

⁴¹ A telespetaleitura é a leitura por parte do telespectador, segundo Esquenazi (2011, p. 08).

referencial teórico defendem a ficção seriada televisual como uma forma de arte extremamente rica, apontando que a “diminuição” da televisão e de seus conteúdos trata-se de uma visão *a priori*, que desconsidera a pluralidade da programação e seus avanços técnicos e criativos.

Ainda sobre a década em questão, Esquenazi prossegue argumentando que “as grandes séries de inícios dos anos 1990 – *Balada de Nova Iorque, Lei e Ordem, Ficheiros Secretos*, etc. – produzidas por diferentes redes, demonstram já grande ambição” (2011, p. 54). Nesse contexto, o autor sublinha, além da *HBO*, as redes *CBS, NBC* e *ABC*.

Carlos (2006) ainda aborda a construção do cenário sobre as séries após os anos 1990. Ele argumenta que o pioneirismo temático da intrincada *Twin Peaks* abre as portas para o tratamento complexo de temas como sexo, drogas e amoralismos de toda a ordem, veiculados na TV em horário nobre. Também surgem, a partir desse momento, os *spin-offs*, séries derivadas de outras que fazem ou fizeram sucesso, como é o caso das clássicas *Law & Order*, lançada em 1990, e *CSI*, em 2000, que originaram diversas outras produções. Complementamos, com o exemplo de nosso objeto de estudo: *Once Upon a Time* começou a ser veiculada nos Estados Unidos em 2011 e originou, em 2013, a não tão bem sucedida *Once Upon a Time in Wonderland*, cuja duração foi de apenas uma temporada.

Depois dos anos 2000, com a profusão de séries emblemáticas, torna-se cada vez mais difícil elencar possíveis destaques. Entretanto, ressaltamos algumas **narrativas complexas**, como *Six Feet Under*. O drama, que estreou em 2001, conta a história de uma família que tem como negócio uma funerária. A série trata, além das faces da morte, de questões como homossexualidade, transtornos mentais, uso recreativo de drogas, entre outros temas. Mas também *Lost*, que, a partir de 2004, mostrou a vida dos sobreviventes de um desastre aéreo, habitando uma ilha cheia de perigos naturais e sobrenaturais e desequilíbrios psicológicos.

Breaking Bad, de 2008, entrou para o *Guinness Book* como a série mais bem avaliada de todos os tempos⁴² e conta a história de um professor de escola pública que descobre um câncer terminal e ingressa no mundo do tráfico. Outra produção que merece destaque é *Game of Thrones*. Ainda “no ar”, estreou em 2011 e, segundo o *Guinness*⁴³,

⁴² Disponível em: <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/107604-highest-rated-tv-series-ever>. Acesso em: 06 nov. 2016.

⁴³ Disponível em: <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2016/9/game-of-thrones-wins-three-emmys-and-breaks-two-world-records-444586>; <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2015/9/game-of-thrones-earns-12-emmy-awards-and-yet-another-record-title-398013>. Acesso em: 06 nov. 2016.

é a série com a temporada mais premiada pelo *Emmy Awards*⁴⁴ e também a mais pirateada de todos os tempos. O arco central da série é a épica batalha de quatro famílias pelo Trono de Ferro, em um mundo com ares medievais chamado Westeros.

Cabe, em tempo, atentarmos, para o fato de que a produção e a circulação de séries de TV, na era da convergência (JENKINS, 2009), não está restrita às redes de televisão, uma vez que crescem os serviços de *video on demand* (VOD), como o Netflix, que atualmente produz seus próprios conteúdos. Também é preciso considerar os *downloads via torrent*⁴⁵ e o acesso às séries através dos DVDs. Nesse panorama, começa a se consolidar o que Silva (2014) chama de cultura das séries, noção que se articula através do resultado da intensa retroalimentação entre formas narrativas, contexto tecnológico e formas de consumo.

Em consonância com o autor, percebemos que as séries ocupam lugar de destaque dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão. Ele sustenta (2014, p. 8) que “vivemos a formação de uma nova telefilia, diacrônica e transnacional”. Além disso, defende que podemos falar em séries televisivas mesmo e dentro do contexto tecnológico do digital e da internet, que impulsiona a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva, uma vez que se respeite a forma, tanto no que concerne “ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a *sitcom*, o melodrama e o policial” (SILVA, 2014, p. 3, grifo do autor).

Continuamos, por conseguinte, com a abordagem de possíveis distinções profícuas em termos classificatórios para as séries televisivas, como *plot-driven* (dirigidas pelo enredo) e *character-driven* (dirigidas pelo personagem) (CARLOS, 2006, p. 36-7). Na primeira, como podemos observar pela tradução, as séries são conduzidas pela trama; na segunda, pelo desenvolvimento psicológico dos personagens. *Law & Order*⁴⁶ foi emblemática, por ser uma das primeiras séries de sucesso a adotar a fórmula *plot-driven*. A ela juntam-se outras séries de sucesso como

⁴⁴ O *Emmy Award* é uma premiação atribuída aos programas e profissionais de televisão. Podemos dizer que é equivalente ao que o *Oscar* significa para o cinema.

⁴⁵ Segundo o site *Techtudo*, vinculado ao portal G1, o “*BitTorrent*, ou simplesmente *torrent*, é um protocolo de conexão que acelerou e simplificou a tarefa de baixar arquivos grandes via Internet. Diferente do *download* comum, que depende do tráfego no servidor; ou do *P2P*, que é menos eficiente e mais suscetível a *spywares*, o *torrent* permite obter arquivos pesados em partes, criando uma rede de computadores conectados que otimiza o tempo”. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2015/06/o-que-e-torrent-e-como-funciona.html>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁴⁶ Optamos por citar o ano em que a série estreou apenas na primeira vez em que ela aparecer no texto.

CSI, *ER*, de 1994, *Lost*, *The Sopranos*, de 1999, e *Six Feet Under*. Nesse sentido, *plot-driven* e *ensemble show* (show conjunto) são sinônimas.

É o *ensemble show* que permite aos criadores esboçar cada personagem do grupo como um protagonista de uma história particular, o que dá à trama as possibilidades de tecido, no qual cada episódio pode aprofundar um fio narrativo, deixá-lo em suspenso, retomá-lo semanas ou meses adiante ou mesmo abandoná-lo (CARLOS, 2006, p. 37).

Percebemos que *Once Upon a Time* pode ser considerada um *ensemble show*, visto que, apesar de a série ter foco na intriga entre Branca de Neve e Madrasta Má, há diversos episódios em que se desenvolvem arcos narrativos paralelos, que vão contar a história de diferentes personagens, como Chapeuzinho Vermelho, Grilo Falante, Zangado e Cinderela, entre outros.

De acordo com Esquenazi (2011), classificar as séries em termos de gestão narrativa nos ajuda a compreender a relação que elas estabelecem com o público. Ou seja, “uma série de narrativas ficcionais é construída a partir daquilo que se poderia chamar uma ‘escalada em particularidade do gênero: os criadores da série utilizam os constituintes de um gênero, fixando-lhes certas características” (2011, p. 27).

A fórmula da serialidade televisiva, segundo Esquenazi (2011), é rigorosa. O autor exemplifica a afirmação observando, por exemplo, a duração absolutamente constante de cada episódio e a cadência narrativa que obedeceria a uma prescrição categórica, argumentando ainda que “a criatividade inesgotável dos produtores das séries resulta diretamente da reflexão sobre as convenções” (2011, p. 28).

Um traço importante que não nos pode escapar é o número de episódios por temporada. Ele é variável, sendo comum na televisão aberta que as séries tenham entre 22 e 24 episódios, enquanto nas produções de TV paga esse número tende a se reduzir, oscilando, geralmente, entre 10 e 13. Já o número de temporadas de cada série vai depender da adesão do público e das expectativas dos anunciantes.

Uma das características essenciais do formato é, por conseguinte, a **resistência ao desfecho** final: “todas as séries devem velar para manter sua **abertura**, a sua capacidade de propor novas histórias: esta necessidade traduz, ao nível da produção, o desejo de captar o público de uma forma regular e potencialmente ‘infinita’” (2011, p. 28, itálico do autor, negrito nosso), de modo que a

conclusão de um *plot*⁴⁷ não signifique um fim geral. Via de regra, como consequência, Esquenazi sustenta (2011, p. 29) que uma série só acabaria com o desinteresse do público. O que, sabemos, deve ser relativizado, pois há criadores e produtores que optam por finalizar a série antes de seu desgaste, como deve ser o caso de *Game of Thrones*, que tem previsão de término após a conclusão da oitava temporada (esperada para 2018), mesmo com o grande sucesso atual da série. Por conseguinte, Esquenazi (2011) propõe um modelo de classificação para as séries televisivas. Ainda que ele admita a fragilidade de categorizar esse tipo de narrativa, **complexo e em constante transformação**; pois, a partir dos anos 1990, a mistura dos gêneros vai se tornar tendência e as divisões estritas vão se dissolvendo cada vez mais.

Apesar da hibridação das tipologias, acreditamos que possa ser interessante situar o leitor quanto às possibilidades genéricas que o formato proporciona, considerando que as séries possuam um eixo principal, mesmo com fortes influências de outros. Esquenazi (2011) divide, portanto, as séries em imóveis e evolutivas. As primeiras ainda se ramificam em nodais, *soap-operas* e *sitcoms*. As segundas, em corais e folhetinescas.

Na série nodal, segundo o autor (2011), cada episódio narra uma aventura, a partir de uma fórmula imutável, cujo esqueleto é fixo e o núcleo narrativo é constante. Além disso, pode haver uma ou mais tramas secundárias que se desenrolam no decorrer da temporada ou série. “O sucesso narrativo da série está constitutivamente ligado a esta ritualidade serial: é absolutamente necessária à exploração dos enredos de cada episódio” (ESQUENAZI, 2011, p. 95).

A *soap-opera* tem como característica o fato de suspender indefinidamente a resolução do *plot* principal: “representa o paradoxo de uma narrativa suspensa, interminável, em perpétuo devir, [...] constitui uma aporia narrativa idealizada, que concretiza a forma perfeita do melodrama maternal” (ESQUENAZI, 2011, p. 98). Resoluções de conflitos e rivalidades são infinitamente adiados e “a tagarelice adquire uma importância determinante: com a ação infinitamente suspensa, restam os comentários, as confissões, as maledicências, as disputas, as paráfrases, etc.” (2011, p. 98). Exemplos célebres de *soap-operas* são *Sex and the City*, de 1998, e *Desperate Housewives*, de 2004.

⁴⁷ O *plot*, segundo Machado (online), é o dorso dramático do roteiro, o núcleo central da ação dramática e seu gerador. Em linguagem televisual, “o termo é usado como sinônimo do enredo, trama ou fábula: uma cadeia de acontecimentos, organizada segundo um modo dramático escolhido pelo autor”.

A *sitcom*, por sua vez, conserva sua imobilidade na repetição de *gags*⁴⁸, que propõem ao público uma forma de cumplicidade, tornando secundário o desenrolar da narrativa. As *sitcoms* têm como característica marcante a tipificação dos personagens, como podemos observar em *Friends*, de 1994, e em *The Big Bang Theory*, de 2007. De acordo com Esquenazi (2011, p. 101), “as *sitcoms* constroem então a sua imobilidade repetindo em cada episódio um jogo de graças rituais, ligeiramente variadas de um episódio para outro, mas que utilizam esquemas idênticos”.

Por sua vez, as séries evolutivas, ainda conforme o autor (2011), desenvolvem a trama principal no decorrer da temporada, enquanto arcos narrativos secundários são explorados a cada episódio (o que não impede que eles também se prolonguem). Nessa tipologia, temos duas subclassificações, as séries corais e as folhetinescas. As séries corais também costumam apresentar uma comunidade, mas ela não é cômica como na *sitcom*, nem sentimental como na *soap-opera*. Nelas, a comunidade se renova enquanto seus membros evoluem. “Neste sentido, determinante para a definição da série, esta adota o tempo da vida comum, ainda que, na maioria dos casos, os episódios narrados sejam acontecimentos marcantes”. É o caso do drama sobre a máfia *The Sopranos* e do seriado médico *Grey's Anatomy*, cuja estreia foi em 2005.

Esquenazi (2001, p. 112) adverte que, “todas as séries corais têm também aspectos folhetinescos e seria certamente possível analisá-las nessa perspectiva. No entanto, não são determinadas tão claramente quanto as séries folhetinescas pelo seu encadeamento”. O autor explica que nas folhetinescas as relações de causalidade são mais rigorosamente ligadas à sucessão dos episódios. Ele as distingue em três subtipos: o folhetim puro, a série com enigma e as marcadas por uma fatalidade. Nos folhetins puros, a ação depende estritamente do *cliffhanger* do episódio anterior, como é o caso de *24*, que estreou em 2001. Nas com enigma, um mistério, apresentado no início, é o centro da história e os avanços constituem mais um passo na resolução desse; um exemplo célebre é *Lost*. Nas do terceiro tipo, um acontecimento importante é o motor de toda a série, como em *Six Feet Under*.

Nosso objeto de pesquisa parece corresponder tanto à estrutura coral – no sentido de que é regida por uma multiplicidade de vozes ou histórias relativamente independentes –, quanto à folhetinesca – porque, apesar de possuir arcos narrativos

⁴⁸ Palavra inglesa, que significa piada, brincadeira ou, segundo o *Dicionário Michaelis*, “qualquer efeito cômico, breve e inesperado, inserido numa representação”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?palavra=gag&r=0&f=0&t=0>. Acesso em: 01 nov. 2016.

mais ou menos autônomos, tem um arco central, fundado na fatalidade da maldição, que se desenvolve ao longo de temporadas, utilizando seguidamente o recurso do *cliffhanger*. Ainda assim, uma observação de Esquenazi (2011) sobre o esquema geral das séries corais, parece descrever bem *Once Upon a Time* (KITSIS; HOROWITS, 2012). O autor argumenta que essa estrutura permite diversas e numerosas variações, como, por exemplo, a inserção de arcos narrativos de curto ou longo alcance em paralelo à trama principal e à fragmentação da narrativa. Misturas e rupturas de intrigas e tempos, fracionamentos ou adições de dimensões suplementares são ainda citadas.

Mesmo com o passar dos anos e a apropriação dos formatos norte-americanos por inúmeros países, ainda é forçoso reconhecer, segundo Esquenazi (2011, p. 11), que “a exploração americana das séries continua a ser incomparável. Ao longo do tempo, manteve-se ambiciosa e plena de ensinamentos”. O autor se refere tanto aos modelos de produção quanto à invenção de gêneros e de formas narrativas. Além disso, no que tange à utilização das séries como formas de despertar a consciência quanto a questões sociais, políticas, culturais, econômicas, etc. Assim, ele sustenta que elas estão à frente de outros tipos de produção nacional (referindo-se aos EUA) que, muitas vezes, as copiam.

Os demais autores que dialogam neste subcapítulo também reconhecem a hegemonia dos EUA no campo das séries televisivas, motivo pelo qual todos os nossos exemplos têm sido norte-americanos. Para Jost (2012, p. 14), por exemplo, “as produções norte-americanas dominam o mercado de seriados, atualmente em franca expansão em termos mundiais”.

Jost (2012, p. 29) ainda argumenta que se as séries americanas “podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é porque elas se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns, como diriam os retóricos, que estão florescendo em muitos países”. O autor cita como exemplos os temas do complô, da manipulação e da rejeição das elites. É a **universalidade antropológica** e o **realismo emocional**, segundo ele, que nos aproximam das séries. Assim, percebemos que se trata de um **imaginário transcultural** o que irriga a **bacia semântica**⁴⁹ das séries contemporâneas.

⁴⁹ A bacia semântica, cabe retomarmos, é uma metáfora de Durand que propõe a explicação das mudanças que se processam nas sociedades. Segundo Durand (1998, p. 100), elas não se efetuam de modo anômico, pois, “entre os eventos instantâneos e os ‘tempos muito longos’ [...] há períodos médios e homogêneos quanto aos estilos, às modas e aos meios de expressão”. A metáfora da bacia semântica propõe uma análise detalhada, perpassando os seis subconjuntos de uma era e de uma área do imaginário.

Reiteramos, então, o reconhecimento de que as séries mantêm-se, desde o início, ambiciosas no sentido de descrição da realidade contemporânea, mesmo quando a noção de **realismo** não corresponde à de realidade. Esquenazi (2011, p. 13), por exemplo, sustenta que “a arte das séries televisivas segue um caminho inverso do utilizado pelas artes clássicas, que parecem querer romper com nosso cotidiano demasiado banal”. Segundo Jost (2012, p. 30), o golpe de gênio dos roteiristas é ter se afastado da construção de **personagens** “estáveis e intangíveis (como o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído, etc.), para tocar de uma vez naquilo que há de **mais humano** e de **mais social em nós**”.

Nesse sentido, Jost sustenta que “todas as pesquisas sobre séries apontam o fato de que a ligação dos telespectadores com as séries depende muito de sua ligação com os **heróis**” (2012, p. 33, grifo nosso). Para o autor, a expressividade das séries americanas deriva da contemplação de duas aspirações contraditórias, o novo e o semelhante:

[...] o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que é também a nossa, as contradições humanas que conhecemos e, enfim, os heróis que, como o telespectador, chegam a verdade mais pela imagem que pelo contato direto (JOST, 2012, p. 32).

As fórmulas narrativas se renovam, mais **realistas**, com a **erosão dos heróis superiores** e inatingíveis. Eles se parecem cada vez mais com o **homem ordinário**. É o que Jost (2012, p. 37) chama de **humanização da imagem do herói**. Outro fenômeno contemporâneo, apontado pelo autor, é a **fragmentação** da figura do herói em diversos personagens que contribuem para uma mesma finalidade, uma espécie de herói coletivo (JOST, 2012, p. 36). Nesses casos, o grupo e suas relações internas são privilegiadas. Podemos citar, como exemplo claro, *CSI* e outras séries policiais centradas na corporação como heroína.

As séries, então, se caracterizam por uma **adesão afetiva** (ESQUENAZI, 2011). Produto de longa duração, criam **empatia** entre os personagens e o público, numa **relação frequentemente íntima**, em que desejos e medos são projetados naqueles que vivem os dramas, as aventuras, as situações ficcionais. Assim, elas costumam ser apreciadas por seu **realismo emocional**, num balanço constante entre identificação e distanciamento, gerador de **prazer**. As pessoas comumente veem os **personagens** como modelos inspiradores.

A implicação dos telespectadores é forte. Ainda que seja frequentemente condensada pela relação deles com uma personagem “preferida” nunca se resume a isso: a identificação com uma personagem nada explica. É todo o universo ficcional que está na origem da adesão. A afeição nunca desmentida pelos vilões das diferentes séries não se explica de outra maneira. A capacidade de estes universos se repercutirem na vida social dos públicos pode parecer impressionante: mas, embora “privada”, a vida televisiva não está afastada da vida pública, profissional e social dos públicos (ESQUENAZI, 2011, p. 35).

As regularidades das séries televisivas e o regresso dos mesmos personagens a cada encontro com o telespectador conferem grande familiaridade com as tramas e os universos ficcionais. O público desenvolve uma telespetaleitura avançada, que liga o produto aos estilos e hábitos. Surgem, física ou virtualmente, **tribos de interpretação**, debate, compartilhamento desse gosto em comum: “uma pessoa nunca se sente um telespectador solitário frente ao pequeno écran, mas membro de um vasto coletivo para o qual ver determinada série é um ato perfeitamente compreensível e justificável” (ESQUENAZI, 2011, p. 39).

A adesão dos públicos às séries é tamanha que Jost (2012, p. 24) chega a dizer que a *seriefilia* substituiu a *cinéfilia* e, embora dela se diferencie, apropriou-se de alguns de seus traços: “o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos atores, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão, etc.”. A hipótese que o autor (2012) defende é de que o sucesso de uma série se deve menos aos procedimentos narrativos, retóricos e visuais que utiliza do que ao **ganho simbólico** que proporciona ao espectador, que está ligado intimamente aos **esquemas de repetição** utilizados.

Retorno dos **personagens**, com quem estabelecemos **relações afetivas** no decorrer das temporadas; de cenários, com os quais criamos familiaridade; de frases típicas ou jargões de personagens; outrossim, manifesto nas recapitulações de episódios anteriores. Logo, repetição não significa necessariamente redundância. Embora existam situações recorrentes mesmo em *plots* diferentes.

Se reconhecermos a afirmação reiterada dos públicos das séries segundo a qual têm prazer em viver essa reelaboração contínua de universos ficcionais cada vez mais ricos a medida em que a série vai sendo transmitida, e gostam de transformar esse prazer em conversas, discussões, brincadeiras, disputas, referências disponíveis na vida quotidiana, começamos a poder examinar a importância que as séries televisivas adquiriram principalmente desde há alguns anos (ESQUENAZI, 2011, p. 37).

Além da **partilha dos fantasmas**, como forma de participação, surgem também as apropriações e distorções do universo ficcional que resultam em *fanfics*⁵⁰, *fanarts*⁵¹, *fanvideos*⁵², *fanzines*⁵³ e outras formas de manifestação e **compartilhamento do gosto e do prazer pela tribo**. Para Esquenazi (2011, p. 137), a exuberância das séries “permite-lhes colocarem suas **personagens sob uma lupa aumentadora** capaz de pormenorizar **sentimentos e emoções**. Logo, complementa, “as séries, pelo menos as de sucesso, têm tempo para enriquecer progressivamente seu mundo ficcional” e “mobiá-lo de forma considerável”. Essa é nitidamente mais uma vantagem das séries televisivas sobre outros gêneros ficcionais. O autor apresenta três planos nos quais a textura das séries ganha corpo:

- as séries podem aumentar quase indefinidamente o número de personagens e aperfeiçoar as características ou modelar os temperamentos de cada personagem ao longo de suas participações na ação;
- ao multiplicarem as personagens, multiplicam também os pontos de vista possíveis sobre o mundo ficcional e enriquecem-no com outras tantas perspectivas. Aquilo a que Dolezel chama “autentificação” do universo ficcional reforça-se e aumenta-lhe a credibilidade;
- por último, podem aumentar a sua “enciclopédia ficcional”: a narração pode seguir caminhos imprevisíveis e geralmente férteis que justificam os catálogos dos lugares, ações e personagens propostos por fãs. (ESQUENAZI, 2011, p. 138).

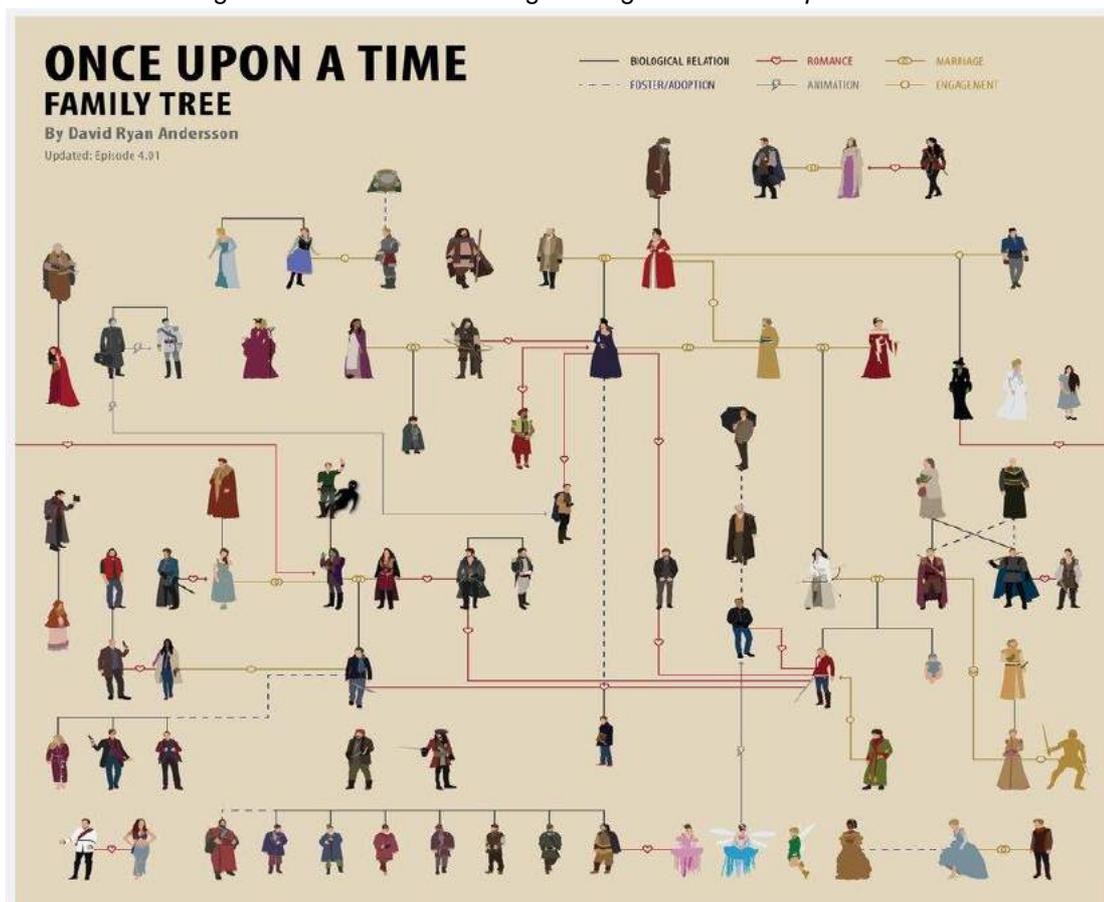
Na *fanart* a seguir (Figura 02), vemos a produção de uma árvore genealógica de *Once Upon a Time*. Através dessa imagem já podemos perceber a riqueza do universo ficcional em questão. Poucos desses personagens apareceram na primeira temporada da série, que foi enriquecendo sua enciclopédia ficcional e complexificando as relações entre as **personas**.

⁵⁰ Relembrando o que esclarecemos no primeiro capítulo, *Fanfic* é um termo de língua inglesa que abrevia *fan fiction*. Jenkins (2009, p. 44) o define como ficção de fã. Para o autor, a convergência de meios na contemporaneidade, impacta a maneira como os consumimos: “E fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios discutir sobre roteiros, criar *fan fiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela Internet”.

⁵¹ Também já havíamos nos referido aos outros termos aqui citados, como *Fanart* que designa as artes gráficas criadas e compartilhadas por fãs.

⁵² Fanvideos, por sua vez, são vídeos produzidos e compartilhados por fãs.

⁵³ Fanzines, derivam de *fanatic magazine*. Tratam-se de publicações, sem fins comerciais, produzidas e compartilhadas por grupos de fãs.

Figura 02: *Fanart* de árvore genealógica de *Once Upon a Time*

Fonte: *Devian Art*⁶⁴.

Retomamos, então, a questão da **complexificação** dos enredos, dos perfis psicológicos, do tempo, do espaço e dos ambientes, que nos parecem caracterizar as séries contemporâneas. Esse aspecto se apoia em **equilíbrios instáveis**, segundo Esquenazi (2011), ou, se quisermos nos apropriar de uma metáfora maffesoliniana para compreendermos o fenômeno, poderíamos falar em **harmonia conflitual**.

Grande parte das séries vai desvelando aos poucos seus universos e personagens, mesmo testando a adesão do telespectador a eles e lendo as audiências para aprimorar as produções. Diversas séries, como *Once Upon Time*⁵⁵, utilizam o recurso que Esquenazi (2011, p. 142) chama de “mundos folheados”, quer

⁵⁴ Disponível em: <http://anderssondavid1.deviantart.com/art/Once-Upon-A-Time-Family-Tree-484941318>. Acesso em: 02 nov. 2016.

⁵⁵ A partir deste momento não continuaremos a repetir a referência de *Once Upon a Time* ou de outras séries já citadas neste capítulo, pois acreditamos que seria redundante e desnecessário.

dizer, mundos “possíveis”, mais ou menos compatíveis, que se relacionam, por exemplo, através de *flashbacks* e/ou *flashforwards*⁵⁶.

Esquenazi (2011) ainda argumenta que as séries mais duradouras conseguem dar profundidade tal a seu mundo ficcional que incorporam zonas de sombra que se prestam à imaginação, ao sonho e à reflexão. Conseqüentemente, o autor chama a atenção para o talento das séries no que concerne ao íntimo: “a conversa, fio condutor de muitas séries, surge como um transformador das imagens que formamos de nós próprios”, de forma que “a sensibilidade dos fãs à intimidade leva hoje as séries a surgirem como um dos instrumentos privilegiados da exploração de identidades minoritárias” (ESQUENAZI, 2011, p. 139).

O **acesso à intimidade** desse *outro* que é o **personagem** tem seu paroxismo, por exemplo, em *The Sopranos*, em que é possível acompanhar a psicanálise do personagem central Tony Soprano. Em menor medida, isso acontece também em *Once Upon a Time*, em que, no “mundo real”, o Grilo Falante é o psicólogo Archie Hopper e podemos acompanhar trechos de sessões de terapia de alguns personagens.

Além disso, o ingresso no universo íntimo também se manifesta, por exemplo, ao termos acesso aos relatos das personagens de *Sex and the City* sobre sexo e relacionamentos. Nos aproximamos dos fantasmas desse *outro* e podemos compará-los aos nossos. Nesse ínterim, Esquenazi (2011, p. 165) acrescenta que atualmente as séries são marcadas pela manifestação das diversas identidades de gênero e sexuais, observando o declínio masculino e a **eflorescência do feminino**, acrescentamos, em consonância com o **espírito do tempo**.

Jost (2012, p. 49) adiciona que a vida privada tem ocupado um espaço cada vez maior nas séries: “a lista das séries comentadas por uma voz interior, uma voz *over*, é longa. Comentadas mais que contadas”. Vozes que exprimem sentimentos, emoções, mostrando humores, valores e afetos. Como é o caso de Meredith Grey, em *Grey’s Anatomy*, ou de Francis Underwood, em *House of Cards* – série produzida pelo *Netflix*, a partir de 2013.

Logo, a apropriação dos universos ficcionais acontece a partir de três processos, segundo Esquenazi (2001, p. 154): “o primeiro consiste em atrair o

⁵⁶ Aumont e Marie (2003, p. 131) explicam que o *flashback* é a ação de “fazer suceder a uma seqüência outra seqüência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então que se “volta atrás” (no tempo). Já a inserção, “em um ponto da narrativa, de uma seqüência relatando acontecimentos posteriores àquele das duas seqüências que cercam” será chamada, pelos autores, de *flashforward*.

universo ficcional para a realidade; o segundo em multiplicar as leituras e as reinterpretações da série; o terceiro, por último, em inseri-la na vida social por meio de diferentes tipos de troca”. **Na pós-modernidade, as séries fazem laço social. São operadas e (re)operadoras de imaginários.**

Assim, Esquenazi (2011, p. 170) argumenta que os criadores das séries tratam com maestria temas da atualidade, conectando as suas angústias às do espectador: “Sabem que podem atrair públicos consideráveis, prontos a acompanhá-los quando a história é capaz de captar as nossas preocupações e esperanças”.

Mas, além de **captar o ar do tempo e dar-lhe forma**, as séries também contribuem com aportes cognitivos aos telespectadores. Segundo Jost (2012, p. 44-6), são três os domínios em que isso acontece. O primeiro é do saber enciclopédico, quando visam expandir o conhecimento do público sobre um assunto. Como exemplo, podemos pensar na série *The Tudors*, de 2007, centrada na história do Rei Henrique VIII, da Inglaterra, que tem a História como pano de fundo. O segundo é o saber-fazer: diversas séries se desenvolvem em torno de grupos profissionais e mostram os seus *modus operandi*, quer se trate de polícia científica – como em *CSI* –, cotidiano em hospitais – como *ER* –, ou escritórios de advocacia – como em *Boston Legal*, de 2004. O terceiro tipo trata do saber-ser ou da gestão de comportamentos. Nesse, podemos reconhecer *Sex and the City* e *Desperate Housewives*.

O autor relativiza dizendo que, em geral, os três estratos do saber se misturam e um deles predomina sobre os demais. Mas acreditamos que a classificação, embora relevante, seja insuficiente. Não conseguimos encaixar *Once Upon a Time* em nenhum dos tipos propostos. Talvez possamos sugerir um quarto: o **saber-sentir**. É disso que a nosso ver, a série trata, **saber sentir o clima social, saber se harmonizar a ele, saber ter empatia com o outro, com o mundo e consigo mesmo** (com seu lado sombrio), aceitando suas possibilidades e limites. **Saber sentir o real no irreal**. Essa quarta tipologia, brevemente proposta, reconhecemos, faz fronteira com o saber ser, mas transcende esse domínio.

Mesmo Jost (2012, p. 59), mais tarde, no mesmo livro, parece reconhecer que as classificações propostas não dão conta da realidade das séries. Ele propõe que, valorizando tudo o que é interior e alargando o campo do saber, essas narrativas abririam espaço para a esfera da crença. Ora, ainda preferimos o saber sentir como âmbito complementar aos três anteriormente propostos pelo autor.

Ainda assim, ressaltamos nossa concordância com Jost (2012, p. 46) quando coloca que “tudo isso sugere que as séries são um vasto campo de aprendizagem e que o conhecimento que elas abordam é bem mais extensivo do que aquele fornecido pela cultura oficial”, no entanto, complementar a essa. Interpretamos que é o **conhecimento oficioso do mundo** que se manifesta, aquele que escolhemos e a que **aderimos de forma lúdica**.

Outra classificação útil estabelecida por Jost (2012, p. 48-9) diz respeito ao centro de interesse da série. O autor propõe três possibilidades: elas poderiam se articular em torno da vida privada, da vida profissional ou da vida social. Certamente as instâncias também se misturam, mas podemos encontrar predominâncias. Assim, as séries centradas na vida privada são aquelas em que “a vida profissional é mero cenário e a vida social um alibi para prolongar sua vida privada: *Sex and the City*, *Ugly Betty*, *My So-called Life*, *Desperate Housewives*, nas quais a personagem procura então sua própria felicidade ou equilíbrio” (JOST, 2012, p. 48).

As séries centradas na vida profissional são aquelas em que a vida privada é mero cenário ou entrave, uma fonte de conflitos, mas nas quais os heróis estão direcionados à resolução dos problemas de seu trabalho. Nessa categoria, encontram-se as inúmeras séries hospitalares, policiais e de escritórios de advocacia, por exemplo. Por sua vez, as séries centradas na sociedade, segundo Jost (2012, p. 48-9), são aquelas em que “a questão central da intriga não é somente o **destino** individual, mas, e prioritariamente, a **sociedade**, seu funcionamento (*Prison Break* e o complô político) ou sua sobrevivência (*24 horas*, *Heroes*)”. Acrescentamos aos exemplos do autor nosso objeto de pesquisa: ***Once Upon a Time* trata do destino coletivo de personagens dos contos de fadas** que, amaldiçoados, vieram parar no “mundo real”.

Há, ainda, uma particularidade interessante que o autor percebe nas séries da atualidade: a relação entre segredo, mentira e verdade. Segundo ele, a mentira é comumente mola propulsora dos eventos e relação predominante. Assim, propõe que o segredo se aproxime da mentira, “no mínimo a de uma mentira por omissão ou, o mais grave, de uma verdade oficial”. Em *Once Upon a Time*, vemos que a maldição rogada pela Rainha Má, que acontece no primeiro episódio, cria um grande segredo, apagando as memórias dos demais personagens – sobre quem realmente são, suas histórias – e também uma nova identidade para os seres dos contos, quando transportados para a cidade de Storybrooke.

Jost continua argumentando que o “acesso à verdade depende da capacidade do **herói** de compreender o outro, de entrar nos meandros de sua alma. **Sofrer com, simpatizar**, pode revelar-se a melhor maneira de encontrar a solução para um problema” (2012, p. 65, grifo nosso). Ora, *OUAT* se insere bem nessa lógica. Veremos que é somente quando Emma consegue entrar em sintonia verdadeira com seu filho que ela é capaz de desvelar o segredo e quebrar a maldição.

Assim, o autor sustenta que “a paixão pelas séries, colocando em cena heróis de ordem paramental, visão fantástica, atesta uma necessidade de crer em ‘forças superiores do espírito’ frisando a **magia**” (JOST, 2012, p. 67, grifo nosso). Nesse ínterim, argumentamos que não é por acaso que *Once Upon a Time* tem se renovado sucessivamente e está atualmente⁵⁷ na sexta temporada. Ela responde a essa **necessidade contemporânea de reencantamento do mundo** (MAFFESOLI, 2012), **mesmo que seja um reencantamento desencantado** (TONIN; AZUBEL, 2015).

Acreditamos ser importante repetir um trecho já citado que aqui se encaixa: “o sucesso das séries explica-se menos pela sua capacidade de refletir de forma *realista* sobre o nosso mundo do que por suas condições de fornecer uma compensação simbólica” (JOST, 2012, p. 69, grifo nosso). Mas a retomada dessa afirmação de Jost levanta também uma problemática. Precisamos frisar uma discordância em relação à sua aparente noção de realismo. Acreditamos, como Maffesoli, que **o realismo transcende o princípio estrito de realidade moderno**:

Nós temos que ver o que estamos chamando de **realismo**. Eu penso que os contos e as lendas são **realistas**. Realistas no sentido de que eles dizem respeito à realidade. Este é o **realismo verdadeiro**. Não é mais o positivismo, que evacuou a dimensão dos contos e lendas, como mostra Max Weber. Este é um problema filosófico, mas eu creio que nos contos e lendas haja o realismo. Peguemos um exemplo: *O pequeno polegar*, que fala sobre uma pequena criança. Seus pais não tinham dinheiro para alimentá-lo e vão perdê-lo na floresta. **Esse conto é muito realista**, é um conto sobre a miséria, os pais não podem garantir sua existência. Fala da fome e mostra que os pais são, às vezes, muito maus. E, então, é realista. **É por isso que penso que há nos contos alguma coisa de muito realista** (2016, p. 144, itálico do autor, negritos nossos).

Sustentamos, como Maffesoli (2016), esse **realismo das séries, dos contos, de *Once Upon a Time***. Numa visão **do real que integra o irreal, o surreal, o onírico, enfim, a imaginação fantástica** – dimensão essencial e primordial do humano. Vemos, por conseguinte, não apenas nosso objeto de estudo, mas as séries em geral,

⁵⁷ A série estava exibindo sua sexta temporada quando terminamos esta pesquisa em janeiro de 2017.

como **formas narrativas consonantes com o espírito pós-moderno** do tempo: **micronarrativas** capazes de conterem conhecimento sobre o mundo, formas de manifestação da **pluralidade das personas/personagens**, espaços de **bricolagem de universos sincrônicos** (real e ficcional), **histórias barrocas** que acentuam a **(a)lógica da progressividade**, **formas oficiosas de leitura do societal** que colocam em cena a **(a)lógica da harmonia conflitual**.

Destacamos, por fim, que o breve histórico e caracterização realizado neste subcapítulo não tem a pretensão de esgotar o tema ou cobrir todas as produções significativas no panorama histórico, mas apenas contextualizar o leitor para que compreenda melhor a forma de nosso objeto de estudo. Apresentamos, portanto, algumas características essenciais do gênero “série televisiva”, seus momentos mais expressivos e, sempre que possível, os relacionamos ao **imaginário**, à **pós-modernidade** e à *Once Upon a Time*. Logo, discorreremos sobre essa série, que é razão de ser desta pesquisa.

3.3 ERA UMA VEZ: A SÉRIE FEÉRICA *ONCE UPON A TIME*

Once Upon a Time (*Era uma vez*) é uma narrativa, de ficção seriada, produzida para televisão, pelo grupo midiático norte-americano ABC (American Broadcasting Company), que pertence à The Walt Disney Company. Criada e produzida pelos mesmos produtores executivos de *Lost*, Edward Kitsis e Adam Horowitz, estreou nos Estados Unidos em outubro de 2011, com alto índice de audiência para a rede aberta: quase 13 milhões de espectadores. Tendo sido considerada o novo drama mais assistido pelos norte-americanos, atingiu a média de 11 milhões e 700 mil espectadores, por episódio, ao vivo, numa primeira temporada, que esteve em oitavo lugar no *rating/share*, entre o público de 18 a 49 anos, dentre 93 séries⁵⁸.

O sucesso levou à renovação para a segunda temporada, que estreou naquele país em 30 de setembro de 2012. Assim, no período 2011-2012, a série manteve-se em oitavo lugar no *rating/share* (4.10/10) das séries de TV em rede aberta, entre o público-alvo americano (18-49 anos). Os dados são da Nielsen Media

⁵⁸ Dados obtidos no blog “Nova Temporada”, da revista *Veja*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/as-10-series-de-maior-audiencia-da-temporada-2011-2012/>. Acesso em: 28 set. 2012.

Research, empresa encarregada de medir a audiência dos meios de comunicação nos Estados Unidos. Mas o que, afinal, eles querem dizer?

O primeiro número (4.10) é chamado de *rating* e se trata de uma porcentagem. Significa que 4,10% é a média de público-alvo que acompanhou a série, durante o período, na área pesquisada. O segundo número (10) chamamos de *share* e também se refere a um percentual. Ele quer dizer que contando apenas a parte do público-alvo que estava com a televisão ligada, 10% dos aparelhos estavam sintonizados em *Once Upon a Time*. Na temporada 2013-2014 (que se encerrou em maio), o desempenho da série no *rating/share* permaneceu proeminente, figurando em nono lugar, dentre todas as séries de TV americanas em rede aberta, dessa vez com o índice de 3.3/9⁵⁹.

A quarta temporada da série estreou em setembro nos Estados Unidos, também com números animadores, segundo Marcelo Kotait, *Vice President of Ad Sales*, da Sony Pictures Television (Brasil). A *season premiere* ou o primeiro episódio da quarta temporada, que foi ao ar em 30 de setembro de 2014, obteve um *rating/share* de 3.7/11, totalizando 10 milhões e 200 mil espectadores americanos⁶⁰. Já os números da *season finale* são 1.8/6, chegando a 5 milhões e 510 mil espectadores ao vivo⁶¹. No final da temporada, *Once Upon a Time* teve uma audiência 50% maior que a de seus concorrentes diretos pelo público (18 a 49 anos)⁶².

A quinta temporada da série estreou nos Estados Unidos em setembro de 2015, com *rating/share* de 1.8/5 e audiência estimada de 5 milhões 878 mil espectadores. No último episódio dessa temporada os resultados foram 1.2/4, correspondendo a 4 milhões e 70 mil espectadores. A audiência média foi de 4 milhões e 437 mil espectadores por episódio ao vivo. Dentre 151 séries, *OUAT* ficou em 55º lugar no *rating/share*⁶³. A sexta temporada da série estreou em 25 de setembro de 2016 nos Estados Unidos, com números ainda mais baixos, 1.3/4, o que

⁵⁹ Dados obtidos no blog “Nova Temporada”, da revista *Veja*. Disponíveis em: <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/as-10-series-de-maior-audiencia-da-temporada-2013-2014/>; <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/os-numeros-da-audiencia/> Acessos em: 20 jun. 2014.

⁶⁰ Dados disponíveis no ANEXO A.

⁶¹ Dados obtidos no site: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/sdsdskdh279882992z1/sunday-final-ratings-once-upon-a-time-rooklyn-nine-nine-adjusted-up/>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁶² Dados obtidos no site: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/press-releases/abc-wins-its-third-straight-week-in-adults-18-49-with-7-of-the-top-15-shows/>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁶³ Disponível em <http://tvbythenumbers.zap2it.com/more-tv-news/final-same-day-viewer-averages-for-2015-16-football-ncis-lead-charts/>; <http://tvbythenumbers.zap2it.com/more-tv-news/final-adults-18-49-same-day-ratings-for-2015-16-nfl-and-empire-on-top/> e em <http://tvbythenumbers.zap2it.com/daily-ratings/tv-ratings-sunday-may-15-2016/>. Acessos em: 10 nov. 2016.

corresponde a 3 milhões e 990 mil espectadores ao vivo⁶⁴, e tem mantido essa média até o presente momento. O episódio final desta temporada deve ir ao ar em maio de 2017. Os números de audiência mais recentes em queda parecem indicar um desgaste da série. No entanto, precisamos lembrar que as possibilidades de assisti-la vão muito além de sintonizá-la ao vivo, como vimos anteriormente neste capítulo. E a base de fãs na internet, como veremos adiante, é expressiva e devotada.

Segundo o *Internet Movie Database*⁶⁵, a série possui 37 distribuidores, de modo que, além dos Estados Unidos, *Once Upon a Time* chegou às televisões de países como o Brasil – em que, a seguir, nos deteremos –, Canadá, Espanha, Portugal, Turquia, Estônia, Grécia, Holanda, Itália, França, Hungria, Japão, Finlândia, Bélgica, Alemanha, Austrália, Islândia, Argentina, México, Venezuela, Filipinas, Noruega, Nova Zelândia e Israel. Mas, se contarmos com a possibilidade de acesso via *streaming* e por *download*, podemos dizer que a série é mundialmente assistida.

No Brasil, a série é veiculada pelo canal Sony em horário nobre. A estreia da trama, em 12 de abril de 2012, rendeu-lhe, segundo dados do Ibope, o primeiro lugar em audiência na TV por assinatura brasileira, entre o público de 25 a 49 anos, das classes AB⁶⁶. Ainda de acordo com o Instituto⁶⁷, a primeira temporada de *Once Upon a Time* foi assistida, no Canal Sony Brasil, por 7 milhões de pessoas.

Kotait também disponibilizou os números de audiência das três primeiras temporadas veiculadas no Brasil, pela Sony (ANEXO B). Porém acreditamos que, a partir da quarta temporada os números da distribuidora não sejam mais representativos da adesão do público, considerando a proliferação de serviços de *streaming* e do costume dos fãs de baixar (via *Torrent*, por exemplo) os episódios, para possuí-los, vê-los antes de sua exibição no canal brasileiro e revê-los à vontade. Assim, consideramos relevante citar que a série figura seguidamente, entre as mais populares do Netflix (ANEXO C).

⁶⁴ Disponível em: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/daily-ratings/sunday-final-ratings-sept-25-2016/> . Acesso em 10 nov. 2016.

⁶⁵ Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt1843230/companycredits?ref_=ttrel_sa_4. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁶⁶ Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/tv-e-lazer/2012/04/19/once-upon-a-time-deixa-sony-em-1-o-no-ibope-da-tv-paga/>. Acesso em: 02 out. 2012.

⁶⁷ Dados do Ibope, obtidos no site do jornal *Folha de S. Paulo*. Disponíveis em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1174581-seres-magicos-despertam-de-feitico-em-once-upon-a-time.shtml>. Acessos em: 10 set. 2104.

Além disso, na última vez em que acessamos a página oficial de *OUAT* no *Facebook*, ela já havia recebido 6 milhões 518 mil e 926 curtidas⁶⁸. Além dessa, há diversas páginas de fãs nos países em que é veiculada. No Brasil, há sites bastante populares mantidos por fãs, como o *Once Upon a Time Brasil*⁶⁹, que quando de nosso mais recente acesso, tinha 517 mil 135 curtidas, em sua página no *Facebook*⁷⁰.

Quanto à nossa opção pela série *Once Upon a Time (OUAT)*, como **emblemática do feérico pós-moderno**, justificamos esse aspecto com o argumento de que se trata de uma narrativa que relê, de forma **multifatorial e ambígua**, os perfis psicológicos e as formas de socialidade dos **personagens** populares, **matizando os maniqueísmos e idealizações** empreendidos pelo momento anterior. Além disso, *OUAT* nos dá um panorama geral dos contos hodiernos, pois traz personagens de diferentes tramas para se relacionarem em um **universo complexo**, que tem início com o fim dos finais felizes. Assim, chamaremos a narrativa de *Once Upon a Time* de **versão pós-moderna** dos contos de fadas.

A primeira temporada se desenrola, paralelamente, em duas linhas de tempo – nem sempre cronológicas –, na Floresta Encantada, e no “mundo real”, atual, na cidade fictícia de Storybrooke (Maine – EUA). A maior parte dos episódios possui uma trama completa ao mesmo tempo em que está inserida em uma narrativa maior, que se desenrola. *Once Upon a Time* (2011) começa contando que havia uma floresta encantada com os clássicos personagens que conhecemos, ou que pensamos conhecer. E que, um dia, eles se viram presos num lugar onde todos seus finais felizes foram roubados: nosso mundo. Vemos, assim, como eixo gerador o fim dos *happy endings*, com suas diversas implicações.

Inicia-se, portanto, a história, cujo enredo principal gira em torno do conto de Branca de Neve. Para vingar-se dela, e ressentida pela aura de felicidade da Floresta Encantada, a Rainha Má lança uma maldição que acaba com os “finais felizes”. Os personagens das mais diversas histórias são transferidos para Storybrooke e não se lembram de seus passados. O tempo na cidade foi congelado e a magia banida. A única a escapar do feitiço parece ter sido a filha de Branca de Neve com o Príncipe James, Emma. Graças a um objeto mágico, ela foi enviada, ainda bebê, ao mundo

⁶⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/OnceABC>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁶⁹ Disponível em <http://onceuponatimebrasil.net>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/OUATBR/?fref=ts>. Acesso em: 10 nov. 2016.

real, antes da maldição ser lançada. Sem ter ideia de sua verdadeira origem, é quem pode salvar a todos, quebrando os efeitos do sortilégio.

Once Upon a Time denuncia, desse modo, num primeiro momento, a farsa sustentada pelos finais felizes que conhecemos e **mostra o dia a dia** – tanto o banal, quanto as dificuldades – de seres que seriam, na verdade, tais como qualquer **humano ordinário**. Isso implica bruxas e princesas, animais falantes e objetos animados, que ganham uma **alma multifacetada** nesse conto contemporâneo. Assim, nos aproximamos dos personagens pelo **compartilhar de sofrimentos**, que leva à **comunhão dos espíritos**. Com a chegada da **heroína**, Emma⁷¹, o **quotidiano** apático volta a ser atravessado por **momentos intensos**, de euforia e desespero, **harmonia conflitual** e **conflito harmônico**, conquistas e perdas; de uma **magia**, num primeiro momento, relida e depois mais literal.

Assim, vemos um universo de **realismo mágico** que transcende as dualidades pedagógicas, para dar conta da **complexidade das relações humanas**, em temas como: adoção; ética pessoal e profissional; relações intrincadas entre pais e filhos, amigos e cônjuges; corrupção; traição; roubo; ameaça e chantagem; consciência; covardia; dupla personalidade; assassinato; sedução e manipulação do sexo oposto; sequestro e cárcere privado; preconceito e opinião pública; desconfiança; dilemas existenciais; e sede de poder e de potência, entre outros. A série conta as histórias depois dos finais felizes (em alguns casos, sem eles), tratando de separação e desintegração, além disso, das convulsões da ontogênese e penetrando nas temáticas da violência e da morte.

A primeira temporada termina com Emma conseguindo quebrar a maldição, mas no primeiro episódio da segunda temporada, vemos a decepção dos personagens que esperavam, com isso, voltar à terra dos contos de fadas, o que não acontece. Eles precisam **se adaptar ao que é**, afastando-se do que deveria ser. Ao menos, eles lembram de suas identidades na terra dos contos de fadas (de quem eles costumavam ser, antes de se tornarem pessoas comuns, ou como diz Maffesoli, “homens sem qualidades”)⁷².

A **magia** volta a ser possível na cidade, o que desencadeia o novo arco da temporada. Os personagens descobrem que há uma parte da Floresta Encantada que

⁷¹ Emma é filha de Branca de Neve, que no “mundo real” é Mary Margaret, professora de ensino fundamental, com o Príncipe Encantado, em Storybrooke, David, que começa a série em coma, no hospital da cidade.

⁷² Veremos em nosso capítulo metodológico que a análise será voltada apenas à primeira temporada, motivo pelo qual não nos deteremos em aprofundar os *plots* ou arcos centrais das demais temporadas.

não foi destruída e ainda há outros vivendo lá. Um novo vilão surge, para **relativizar ainda mais os papéis desempenhados pelos demais personagens**. Nessa temporada, há três temporalidades envolvidas: o presente em Storybrooke e o presente e o passado na Floresta Encantada. A magia está outra vez ameaçada na cidade.

Já a terceira temporada tem duas fases. Na primeira, os personagens mais relevantes para a trama vão parar na Terra do Nunca, pois Peter Pan sequestrou o filho de Emma (adotado quando bebê por Regina⁷³). Alianças improváveis acontecem e **dinamizam** a narrativa. Na segunda fase, depois de terem conseguido retornar à Floresta Encantada, os personagens vão parar misteriosamente de volta em Storybrooke. Nenhum deles lembra o que aconteceu no período em que estiveram em sua terra natal. Parece haver sido rogada uma nova maldição e as pistas apontam para uma personagem recém-chegada de Oz, a Bruxa Malvada do Oeste. Ela aparece com um objetivo misterioso em Storybrooke.

A quarta temporada estreou nos Estados Unidos em 28 de setembro de 2014. Em sua primeira metade, as princesas Elsa e Anna⁷⁴ fazem parte do *plot*, que coloca em cena também uma nova antagonista, a Rainha do Gelo. Na segunda parte, Malévola volta à trama (ela participou da primeira temporada) e tem como aliadas Cruella⁷⁵, Úrsula⁷⁶ e Rumpelstiltskin⁷⁷, que buscam obter um final feliz para os vilões das histórias.

Na primeira parte da quinta temporada, os personagens centrais de *OUAT* partem para Camelot, com o intuito de libertar Emma dos poderes das trevas, que acabou adquirindo. Envolvem-se com Rei Arthur e diversos outros personagens da célebre Távola Redonda. Na segunda parte, com a morte de um personagem importante, os heróis vão ao submundo enfrentar Hades⁷⁸, que pretende prendê-los ali para sempre.

⁷³ Regina é, em Storybrooke, a persona da Rainha ou Madrasta Má de Branca de Neve.

⁷⁴ As princesas são as protagonistas de *Frozen: uma aventura congelante* (*Frozen*, Chris Buck; Jennifer Lee, 2013). O filme, dos estúdios Walt Disney, é inspirado no conto *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen.

⁷⁵ Cruella de Vil é a antagonista do filme *Os 101 dálmatas* (101 Dalmatians, Stephen Herek, 1996), produzido pela Walt Disney.

⁷⁶ Úrsula é a antagonista da versão Disney de *A pequena sereia*, cuja história original foi escrita por Hans Christian Andersen.

⁷⁷ Rumpelstiltskin é o personagem principal e antagonista de um conto de mesmo nome dos irmãos Grimm (2008). Em *Once Upon a Time* ele está presente desde a primeira temporada, como personagem regular. Também conhecido como o Sombrio ou o Senhor das Trevas foi quem criou a maldição lançada pela Rainha Má/Regina.

⁷⁸ Na mitologia grega, Hades é o Deus do mundo inferior e dos mortos.

Na sexta temporada, personagens do que a série chama de “histórias não contadas” vão se juntar aos que vivem em Storybrooke. A história de *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O médico e o monstro) é uma das que fazem parte do *plot* central. Dr. Jekyll e Mr. Hyde conseguiram se separar, tornando-se duas pessoas. Logo, Mr. Hyde parece ser uma ameaça à cidade. Regina também conseguiu se libertar internamente de seu lado “Rainha Má”, porém essa se personificou em separado e quer, mais do nunca, o coração de Branca de Neve.

Assim, finalizamos este terceiro capítulo teórico, em que abordamos os contos de fadas e as séries de TV para chegarmos à *Once Upon a Time*. No próximo “episódio” da tese, apresentaremos o método, cujas linhas mestras têm nos guiado desde o início dessa “temporada” ou caminhada acadêmica, bem como a técnica que desenvolvemos para viabilizar o percurso analítico de nosso objeto de pesquisa.

4 METODOLOGIA: UM MODO DE OLHAR PARA O IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO EM *ONCE UPON A TIME*

A originalidade/inventividade da argumentação nada tem a ver com ficção argumentativa (exceto ad hoc), mas com a aptidão para formular hipóteses, novas teorias, novos caminhos, novos filtros, novas ideias. Não há avanço científico sem imaginação.

Juremir Machado da Silva

Para compreendermos *Once Upon a Time* como **tecnologia do imaginário** hodierno, considerando seus **aspectos pós-modernos**, buscamos um caminho metodológico que nos proporcionasse como lentes de leitura uma **razão sensível**, com a qual, sem abrir mão do espírito crítico, pudéssemos **relativizar, construir desconstruindo, lidar com o paradoxo, com a incerteza, com as possibilidades e limites** que atravessam uma pesquisa que se pretende ambiciosamente honesta. Assim, elegemos a **Sociologia Compreensiva maffesoliniana**.

Compreendemos o método escolhido como um paradigma que orienta o caminho percorrido pelo pesquisador. Desse modo, consideramos relevante esclarecer a noção de paradigma que nos guia, a *moriniana*. Segundo Morin (2011b), um paradigma contém, para todas as falas que acontecem sob o seu campo, as noções-mestras de inteligibilidade e os tipos de relações coerentes de atração/repulsão (conjunção, disjunção, implicação ou outras) entre elas.

Dessa forma, podemos conceber o paradigma, a partir de três âmbitos: o semântico, o lógico e o ideológico. Semanticamente, o paradigma regula a inteligibilidade e fornece sentido. Logicamente, interfere nas operações lógicas centrais. Ideologicamente, influi nas formas de associação, eliminação e seleção, que determinam as condições de organização das ideias (MORIN, 2011b, p. 261).

Quanto à técnica – ou, mais precisamente, ao *modus operandi* – com a qual realizaremos as análises, buscamos operacionalizar um esquema que, à luz (e sombra) da **Sociologia Compreensiva**, nos permita compreender e interpretar nosso objeto de estudo, conjugando objetividade possível e subjetividade frutuosa.

Assim, construímos o que chamamos de *Análise Fílmica Compreensiva da Narrativa Seriada*. Conjugamos, portanto, as etapas da Análise Fílmica da Narrativa, de Francesco Casetti e Federico Di Chio (2013), (os processos de decomposição e recomposição), com os pressupostos da Sociologia Compreensiva (a crítica ao dualismo esquemático, o formismo sociológico, a sensibilidade relativista, a pesquisa

estilística e o pensamento libertário), os elementos selecionados para análise (enredo e personagem) e as noções-mestras de nosso estudo (imaginário e pós-modernidade). A seguir, abordaremos pormenorizadamente cada um dos tópicos apresentados nessa introdução.

4.1 O MÉTODO: A SOCIOLOGIA COMPREENSIVA

A Sociologia Compreensiva nos guiará em uma espiral metanoica⁷⁹, pela arte de pensar, à aproximação possível das respostas às questões que nos instigam neste estudo. Consideramos, como Maffesoli, a necessidade de um redimensionamento teórico, uma vez que só podemos interpretar, relevantemente, uma época **sentindo seus odores**: “Os humores sociais e instintivos são mais eloquentes a seu respeito do que muitos tratados eruditos. Neles exprimem-se os afetos, as paixões, as crenças que a permeiam” (2004, p. 17). Além disso, somente nos é dado a conhecer aquilo que nos apetece. De modo que um “**pensamento do ventre**” está menos preocupado com a crítica, em sentido estrito, e mais focado em sintonizar-se com seu objeto, para, assim, ser capaz de “captar, sentir, justamente, a carga afirmativa que move uma época”. Logo, torna-se uma “imperiosa exigência intelectual pensar o sensível em todas as suas manifestações (2004, p. 18-9).

Justificamos nossa escolha metodológica, lembrando que, ao abordar as ciências que podem contribuir para um estudo profícuo do **imaginário em curso na sociedade contemporânea**, Durand (1998, p. 56, grifo do autor) frisava que, em perspectivas sociológicas mais recentes, há um esforço de reencantamento: “do mundo da pesquisa e seu objeto (‘social’ e ‘societal’), tão desencantado pelo conceptualismo e as dialéticas rígidas e unidimensionais dos positivistas”. O autor sustentava que esse **reencantamento** passaria, acima de tudo, pelo **imaginário**, pelo **lugar-comum** e pelo **quotidiano**. Argumentando que, a partir daquele momento, a Sociologia viria “a ser ‘figurativa’ (P. Tacussel), fundamentando-se num ‘conhecimento comum’ (M. Maffesoli), onde sujeito e objeto formam um só no ato de conhecer e no qual o estatuto simbólico da imagem constitui o paradigma” (DURAND, 1998, p. 57).

⁷⁹ A atitude metanoica diz respeito a um pensamento que acompanha a realidade e interage com ela. É oposta, segundo Maffesoli (2010, p. 25), à atitude paranoica, cujo pensamento vem de cima e impõe, criando a matéria.

Nessa sintonia, Maffesoli (2010, p. 122) considera que as construções fantásticas “permitem, ao mesmo tempo, conciliar as grandes invariâncias que servem de substrato à vida social e às situações concretas da vida de todos os dias”. Assim, parece-nos que o método escolhido está em consonância com o conhecimento que pretendemos alcançar, proporcionando caminhos proveitosos à nossa proposta.

Juremir Machado da Silva também sustenta que a Sociologia Compreensiva ofereça uma perspectiva frutuosa para compreendermos os produtos da **comunicação social**, tal como nosso objeto de estudo. O pesquisador acredita que um olhar seminal deve, “em lugar de demonstrar, mostrar. Em vez de definir, proceder por ‘aproximações sucessivas’ [...] **Relativizar: pôr em relação. Relacionar**” (SILVA, 2012, p. 74, grifo nosso). Levando em consideração, desse modo, tanto o racional quanto o afetivo, que não pode ser eliminado da análise pelo simples fato de não ser quantificável. O autor ainda trata, especificamente, sobre como pesquisar **o imaginário e suas tecnologias**, apontando para a Sociologia Compreensiva como um caminho legítimo e profícuo, já que “nas civilizações mediadas pela teletécnica, as tecnologias do imaginário serão, cada vez mais, responsáveis pela fabulação/mitologização do real” (2012, p. 77). Assim:

O pesquisador das tecnologias do imaginário precisa estar “à altura do cotidiano”, como disse Max Weber. Mais do que demonstrar isto ou aquilo, deve **mostrar, dar a ver, fazer vir, desentranhar, fazer emergir, revelar, descobrir, desvendar, expor à luz**. Não lhe basta conhecer o poder (institucional, explícito), deve perceber o **fluxo da potência** (subterrânea). Se não pode provar o que aconteceu no passado nem prever o futuro, cabe-lhe narrar bem o presente. Mescla de antropólogo, de fotógrafo, de repórter, de cronista e de romancista, necessita captar e narrar a **fluência, o extraordinário e a complexidade do vivido** (SILVA, 2012, p. 73, grifos nossos).

Assim sendo, os pressupostos da Sociologia Compreensiva, apresentados por Maffesoli (2010), servirão como fios condutores à nossa compreensão da **teia imaginal** que envolve nosso objeto de pesquisa. São eles: a crítica ao dualismo esquemático, o formismo sociológico, a sensibilidade relativista, a pesquisa estilística e o pensamento libertário. Essas serão as noções-mestras de **inteligibilidade sensível** que buscaremos materializar em um modo nosso de olhar para **Once Upon a Time como tecnologia do imaginário hodierno**. Falemos um pouco sobre esses pressupostos.

O primeiro a ser abordado pelo autor na obra *O conhecimento comum* (2010) é a **crítica ao dualismo esquemático**. Esse indica, desde já, o comprometimento do

pesquisador com um processo metanoico de pensar, opondo-se à paranoia positivista do corte entre razão e imaginação, da fratura entre sujeito e objeto, da partição entre paixão e ciência. Nesse sentido, Maffesoli argumenta:

Talvez fosse necessário reivindicar a denominação de uma sociologia “romântica”, a ela conferindo, porém, seu mais amplo sentido, isto é, o de uma atitude que pensa em termos de globalidade, recusando toda a discriminação, a avaliação do que seja meritório, significativo, e do que não o seja; repudiar, também, a “separação” que constitui o substrato da crítica desde o século XVIII. Então, o pensador, “aquele que diz o mundo”, não deve ser motivo de abstração; ele faz parte daquilo que descreve, e situado no plano interno, é capaz de manifestar certa visão de dentro, uma autêntica “intuição” [...] É esta sociologia do lado de dentro que pretendo propor (2010, p. 30-1).

Conduzidos pelo “romantismo sociológico” chegamos ao **segundo pressuposto: a forma**. Recusando o maniqueísmo e evitando os juízos de valor, optamos por um método que considere a organicidade social e natural; uma Sociologia formista, que opera através do formante e não do formal. “É, aliás, instrutivo observarmos, que além do ‘formismo’ (G. Simmel), podemos fazer referência aos ‘caracteres essenciais’ (E. Durkheim), ao ‘ideal-tipo’ (M. Weber), aos ‘resíduos’ (V. Pareto), à ‘tipicalidade’ (A. Schütz)” (2010, p. 32-3). Essas noções, ainda conforme Maffesoli, ajudam a construir um **enquadramento aberto**, capaz de pintar em relevo a variedade dos fenômenos sociais. Ora, ao considerarmos essas palavras-chave nos parece que nosso estudo seria menos fecundo se abrisse mão do método escolhido.

Por meio da Sociologia Compreensiva podemos realizar uma leitura consistente da narrativa feérica seriada ao mesmo tempo em que salientamos sua labilidade e sua polissemia, numa perspectiva orgânica do social: “atitude metanoica, como já dissemos, que, sem abrir mão de qualquer exigência de rigor, não pretende constranger, pela força, nem promover uma redução do real” (2010, p. 33).

Vamos optar, desse modo, por **mostrar ao invés de demonstrar**, na esteira de Maffesoli (2010, p. 203), para uma compreensão do presente: “Há vários anos, propus a noção de *mostração* como complemento à clássica demonstração. Enquanto esta se vincula à unidade, aquela ambiciona registrar o *plural*”. A **pluralidade**, para o autor, é característica de uma Sociologia que está atenta aos **elementos heterogêneos**. Trata-se, portanto, de relativizar a causalidade, tendo em conta que todo fenômeno, constitui uma “cristalização da complexidade do mundo”. Por um lado, “passível de múltiplas explicações, não obstante, integra-se, por outro, como elemento explicativo a outras constelações” (MAFFESOLI, 2010, p. 34), num movimento que Morin, em nossa interpretação, poderia

chamar de dialógica da retroalimentação recursiva (AZUBEL, 2014). Maffesoli trabalha com a perspectiva weberiana de **compreender o real a partir do irreal**, o que corresponderia, segundo o autor, a uma das funções atribuíveis à forma: “a de permitir a apreensão da imagem e a de sua pregnância no corpo social” (2010, p. 35).

Logo, deslizamos para o terceiro pressuposto, o da **sensibilidade relativista**, que considera o fato de que não existe uma realidade única, mas diversas maneiras de percebê-la, sendo inútil tentar reduzir o que a natureza fez contraditório. Assim, interpretando Maffesoli, argumentamos que o **imaginário contemporâneo**, não pode ser compreendido sem acentuarmos a noção de **comunicação**, que, por meio da correspondência, da analogia e da socialidade, ligada às **tecnologias do imaginário**, mostra o mundo.

A **comunicação** implica trânsito, movimento, possibilidade, potência. Portanto, uma Sociologia que a considere em sua base, só poderá ser “uma sociologia aberta, apta a integrar conhecimentos especializados num conhecimento plural, em vias de se constituir e se desfazer” (MAFFESOLI, 2010, p. 38), numa perspectiva epistemológica do concreto (*cum crescere*), com a qual podemos crescer. Ela prefere a **metáfora** e a **analogia**, as **aproximações concêntricas** e as **sinceridades sucessivas**, ao “terrorismo da coerência”, construindo um conhecimento que, vez ou outra, admite que não sabe (MAFFESOLI, 2010, p. 39-40). O autor considera que a metáfora é um modo de aproximação legítimo e valioso, uma vez que “aponta, sublinha, põe em relevo esta ou aquela característica da vida social sem, no entanto, estrangê-la” (2010, p. 207).

A partir dessas influências, desenhamos um plano de conhecimento aberto ao novo e ao imprevisto, ampliado pela intuição, atento à sua incompletude e à importância da **pesquisa estilística**. Esse, aliás, é o quarto pressuposto da Sociologia Compreensiva. Com isso, o autor quer dizer que:

Há um estilo do cotidiano feito de gestos, de palavras, de teatralidade, de obras em caracteres minúsculos e maiúsculos, do qual se deve dar alguma conta – ainda que, para tanto, seja necessário contentar-se em tocar de leve, em afagar contornos, em adotar um procedimento estocástico e desenvolto. É a esse respeito que o estetismo, o que podemos reivindicar, será declarado correlato de uma reflexão “formista”. É possível imaginar-se uma sociologia que se estabeleça na base de uma retroalimentação constante entre forma e empatia (MAFFESOLI, 2010, p. 41).

Somente através da **empatia** podemos compreender o vínculo (empático) entre nosso objeto e o mundo. Ela é necessária para que sintamos os humores e com eles

conseguamos lidar. A empatia, segundo o autor, é soberana, “uma comunicação ativa com o mundo”. Porque a “unidimensionalidade do pensamento não serve para compreender a polidimensionalidade do vivido”, é preciso experimentar junto (2010, p. 217-9).

Nesse sentido, Silva (2012, p. 84) lembra que é da “dialógica **estranhamento/entranhamento** que surge a possibilidade de compreender um fenômeno compreensivamente”. Só assim, é possível “revelar a profundidade da aparência, mostrar a **presença do imaginário no concreto, do concreto no imaginário**” (SILVA, 2012, p. 86, grifo nosso). É, dessa forma, a sensibilidade intelectual que, ao apostar na experiência vivida, “disporá de melhores condições de destacar a pluralidade das razões e das sensações. A experiência e o comparativo acham-se ligados” (MAFFESOLI, 2010, p. 221), conseguindo perceber o devir cíclico das formas. Logo, “é necessário que a produção intelectual se ligue de maneira orgânica ao seu substrato”, chegando a relacionar-se com ele através do que Maffesoli vai chamar de “intropatia”, que vai permitir a “preensão” do espírito do tempo (2010, p. 228-32).

Nesse ínterim, o autor reafirma a **metáfora**, a **caricatura**, a **analogia**, o **paradoxo**, o **aforismo** e a **alegoria** como instrumentos da Sociologia Compreensiva. Trata-se de ferramentas das quais nos valem nesta pesquisa, uma vez que a escolha metodológica, longe de ter sido fortuita, foi premeditada por constituir um modo de expressão “capaz de dar boa conta da polissemia de sons, situações e gestos que constituem a trama social” materializada pela série *Once Upon a Time* (MAFFESOLI, 2010, p. 43). São formas pertinentes e operacionais, “desde que nos esforcemos para entender concretamente o comum da vida social. A metáfora e a analogia chamam a atenção para o fato de que existe um ‘claro-escuro’ fundador, o próprio fundamento de todo vínculo simbólico” (2004, p. 178). Já a caricatura é considerada pelo autor “um bom método analítico” (2004, p. 124).

Maffesoli (2010, p. 140) observa a importância que tem as narrativas de ficção na trama cotidiana “para avaliar-se o interesse que a analogia encerra para a nossa investigação. Já disse e repito que é preciso apreciar o real em função das obras do irreal”. Ele insiste, também, sobre a importância da caricatura e do aforismo para a investigação sociológica compreensiva:

Não vejo melhor maneira de se dizer da especificidade do pensamento analógico que não seja a de referir-se a formas tipificadas sem qualquer preocupação com a sua existência, a fim de dar maior destaque àquilo que constitui a essência da trama social. [...] Com efeito, o procedimento ideal-típico pode ser transplantado para numerosas investigações sociológicas e,

depois de ter sido frequentemente ignorado, recobra toda a sua importância, desde o instante em que as certezas e as verdades catequéticas começaram a apresentar rachaduras (2010, p. 146).

“É preciso, às vezes, filosofar com o martelo”, afirma Maffesoli, parafraseando Nietzsche (2014), para dizer que a caricatura se mostra útil, “na medida em que nos torna atentos a essas evidências evidentes demais para que tomemos consciência delas” (MAFFESOLI, 2006, p. 1-2). É preciso, pois, “saber se contentar com as metáforas, analogias, imagens, todas coisas vaporosas, que seriam os meios menos piores possíveis para dizer ‘o que é’” (2006, p. 5).

Ainda assim, não nos deixaremos guiar nem pela objetividade nem pela subjetividade, mas pela **trajetividade**, pelo que Durand (2002, p. 41) chama de “trajeto antropológico” e que Maffesoli (2006, p. 57) interpreta como “a conexão que existe entre as grandes obras da cultura e aquela cultura vivida no dia-a-dia”, que, para o autor, é o **cimento essencial da vida societal**: “Essa cultura, causa de grande admiração para muitos, é feita do conjunto desses pequenos ‘nadas’ que, por sedimentação, constituem um sistema significativo”.

Sempre ponderando que “o ‘saber dizer’ não é, de modo algum, sinônimo de tudo dizer” (MAFFESOLI, 2010, p. 45), chegamos ao quinto pressuposto: **um pensamento libertário**. Um modo de olhar para o mundo sem se deixar prender por correntes de pensamento, exercitando a tolerância e atentando para o que outras escolas podem oferecer de rico, na perspectiva de uma troca desburocratizada, que preserva a flexibilidade, o pluralismo ou, ainda, o **politeísmo epistemológico**. Consideramos, assim, que, “[...] ao instilarmos, em doses homeopáticas, a subjetividade em nossas análises, protegemo-nos, por um lado, de sua irrupção invasora; e, por outro, podemos ficar certos de que o resultado não deixará também de encontrar seu lugar na polifonia social” (2010, p. 50).

Dessa maneira, a integração empática do procedimento analógico permite que conheçamos as “formas vivas”, ou seja, aquilo que está em curso na sociedade. “A tal respeito é que dizemos ser propriamente ‘científico’ elaborar hipóteses, propor linhas de investigação, estabelecer comparações; em resumo, partindo da polifonia societal, esboçar um mapa das analogias” (2010, p. 135). O pesquisador, ainda segundo Maffesoli, deve lidar compreensivamente com os **dados heterogêneos** do cotidiano, do objeto, da teoria; **administrar os conflitos da pós-modernidade oximorônica**.

Por meio da Sociologia Compreensiva, portanto, estamos realizando um trabalho especulativo, que procederá, conseqüentemente, através de uma adaptação da Análise Fílmica como técnica de pesquisa, que oferece um esquema medular, corporificando, à medida do possível, os procedimentos adotados para a interpretação analítica de *Once Upon a Time*.

4.2 A TÉCNICA: A ANÁLISE FÍLMICA COMPREENSIVA DA NARRATIVA SERIADA

Neste subcapítulo vamos expor os procedimentos analíticos técnicos utilizados para **compreensão da série *Once Upon a Time*, em sua relação de comunicação (retroalimentação recursiva) com o imaginário e o estilo do tempo pós-moderno**. O esquema de análise relaciona, portanto, o *modus operandi* da Análise Fílmica com os pressupostos da Sociologia Compreensiva, os elementos selecionados para análise e as noções-mestras de investigação.

Vimos que a Sociologia Compreensiva, como método, fornece as linhas mestras de inteligibilidade relativizadora que nos guiam; as lentes da razão sensível com as quais observamos o *corpus* deste estudo. Dela deriva nosso percurso de pesquisa, as escolhas e os caminhos que seguimos, trilhando de modo idiossincrático os labirintos que envolvem o processo de pesquisa.

A adaptação compreensiva que aplicaremos à Análise Fílmica, para lermos *Once Upon a Time*, parte da *práxis* proposta por Francesco Casetti e Federico Di Chio (2013). Os autores sugerem dois processos: a **decomposição**, que descreve, seguida da **recomposição**, que interpreta. Através da primeira, podemos realizar um reconhecimento dos elementos do objeto de estudo e inventariar aquilo que é relevante para os objetivos da pesquisa. Com a segunda, lançamos a luz possível (que não existe sem sombra) sobre esses, a fim de compreendê-los, por meio das noções-chave de nosso referencial teórico.

Segundo Aumont e Marie, “não existe um método universal para analisar filmes” (2009, p. 39). Os autores ainda acreditam que essa é uma tarefa interminável, pois, a despeito do grau de extensão e precisão que alcancemos, sempre resta algo de analisável. Mesmo que tenhamos recortado nosso objeto a fim de nos dedicarmos a uma **análise intensiva** (qualitativa), de elementos determinados, somos conscientes das possibilidades e limites de todo o processo de pesquisa.

De acordo com Casetti e Di Chio (2013), a Análise Fílmica implica duas etapas essenciais: num primeiro momento, decompor, ou seja, descrever, e, logo, estabelecer e compreender as relações entre os elementos descritos, quer dizer, interpretar.

Na **decomposição dos episódios**, sob a forma de texto, segundo Casetti e Di Chio (2013, p. 23), recorreremos ao existente, aplicando-lhe um ponto de vista: “decidir deter-se aqui ou lá, reter isto ou aquilo, subdividir de um modo ou de outro, etc.”. Paralelamente, a **recomposição** deve ter como guia certa objetividade; pois, mesmo que cada reconstrução do texto seja própria, também deve basear-se em verificações detalhadas e pontuais. No entanto, as fases se interpenetram, uma vez que “a ideia resultante é que devemos enfrentar, tanto com uma operação descritiva, já orientada para a interpretação, como com uma atividade interpretativa apoiada na descrição” (2013, p. 23-4).

Casetti e Di Chio (2013, p. 28) ainda frisam que se pode proceder mediante diversas gradações: um grupo de filmes, um só filme, uma sequência, uma cena e, mesmo, uma simples imagem. Nesta pesquisa, optamos por analisar um grupo de episódios, pertencentes à primeira temporada de *Once Upon a Time*. Os autores ainda apontam como de suma importância no processo, a mistura da disciplina (que converte a análise em uma empresa científica) com a criatividade (que faz dela uma espécie de arte). Logo, uma coisa não pode ser sem a outra (2013, p. 34).

Sobre a **decomposição** ainda adicionam (2013, p. 44) que consiste em dividir o texto em segmentos menores, que permitam a descrição. Os episódios correspondem às maiores partes da história. Já as sequências, de acordo com os autores (2013, p. 46), são as unidades fundamentais identificáveis do conteúdo, que podemos ler como unidades semânticas. Menores ainda são as cenas, entendidas como um conjunto de enquadramentos concebidos e montados com o fim de obter uma relação convencionada entre o tempo da representação e o representado, e, assim, dar efeito de continuidade temporal (2013, p. 248). Eis porque trabalhamos com a análise de cenas e sequências, dentro de cada episódio do *corpus*.

Na **recomposição**, segundo Casetti e Di Chio (2013, p. 67), devemos ser capazes de sintetizar o fenômeno investigado e também interpretá-lo. Produzir, assim, uma visão concentrada que permite mostrar suas linhas de força, seus sistemas recorrentes, suas tendências imanentes. Esse processo, “a partir de ocorrências, nem sempre claras, mostra suas leis constitutivas. Proporciona uma chave de leitura de uma realidade, às vezes, um pouco obscura” (CASSETTI; DI CHIO, 2013, p. 68).

Dessa maneira, em **nosso procedimento de recomposição**, após cada sequência ou cena **descrita** e diálogo **transcrito**, procederemos com a **interpretação** dos mesmos, à luz de nossas noções mestras (**imaginário e pós-modernidade** – considerando também a ocorrência de emblemas modernos), voltadas para os elementos **“enredo”** e **“personagem”**. Outrossim, ao final da análise de cada episódio, constará o que chamamos de **“Síntese da análise do episódio”**, onde a interpretação será reestruturada de forma sintética, mas revelando dados complementares, concorrentes ou antagônicos da primeira interpretação realizada. Seria uma segunda etapa de interpretação ou **reinterpretação**.

Por conseguinte, os autores sustentam que para uma análise ser considerada válida ela necessita de três elementos: coerência interna, fidelidade empírica e relevância cognoscitiva (2013, p. 81-2). Logo, Casetti e Di Chio (2013, p. 23) acreditam que podemos utilizar elementos da Sociologia percebendo o filme como uma representação mais ou menos completa do mundo em que vivemos. E isso vai ao encontro das noções que nos guiam desde o início desta pesquisa.

Realizamos, por conseguinte, uma análise externa ao filme (PENAFRIA, 2009), em que consideramos *Once Upon a Time*, conforme os pressupostos da Sociologia Compreensiva e dos estudos do imaginário, como produto e (re)produtor do contexto social (cultural, estético, político, econômico, tecnológico, etc.).

Isso posto, os autores propõem uma segmentação dentro da Análise Fílmica que seria a “análise da narração” (2013, p. 272). Definem narração como “uma concatenação de situações, nas quais têm lugar acontecimentos e em que operam personagens situados em ambientes específicos”. Com essa definição, eles descobrem três elementos essenciais:

1. Sucede algo: ocorrem “acontecimentos” (intencionais ou acidentais, pessoais ou coletivos, ricos em consequências ou mortos em si mesmos, de longa duração ou momentâneos, etc.).
2. Sucede a alguém ou alguém faz com que suceda: os acontecimentos se referem a personagens (heróis ou vítimas, definidos ou anônimos, humanos ou não humanos, etc.), os quais, por sua conta, se situam em um ambiente, que os acompanha ou, de alguma maneira, os completa [...].
3. O sucesso muda pouco a pouco a situação: no suceder-se dos acontecimentos e das ações se registra uma transformação, que se manifesta como série de rupturas a respeito de um estado precedente, ou bem como reintegração, sempre evolutiva, de um passado renovado. [...] (CASSETI; DI CHIO, 2013, p. 274-5).

Com base no modelo proposto por Casetti e Di Chio (2013), para a Análise Fílmica e os elementos sugeridos para o exame da narração do filme, criamos um percurso próprio para compreender e interpretar a narrativa seriada de *Once Upon a Time*, que chamamos de *Análise Fílmica Compreensiva da Narrativa Seriada*.

Em nosso caso, a **decomposição** da série foi feita em dois momentos. Primeiro, a seleção do *corpus*. Depois, a descrição de situações e personagens e a transcrição de diálogos⁸⁰, a partir de cenas e sequências. Na **recomposição**, por sua vez, procedemos interpretando o que foi descrito e transcrito à luz (e sombra) das noções de imaginário e pós-modernidade e com as lentes da Sociologia Compreensiva. A seguir, pormenorizaremos os procedimentos de cada uma das etapas.

4.2.1 Decomposição – a seleção do *corpus*

Como **recorte metodológico inicial**, operado para viabilizar a análise de *Once Upon a Time*, selecionamos a primeira temporada. Isto por que os **caracteres essenciais do imaginário e do estilo do tempo** de que *OUAT* é formada e formante podem ser compreendidos através de sua trama. Nas demais temporadas, apesar de os *plots*⁸¹ serem diferentes, os papéis dos personagens e as funções que desempenham⁸² na narrativa se repetem. O roteiro das demais temporadas não apresenta grandes novidades em termos de objetivo dramático⁸³. Portanto, as consideramos como uma espécie de *subplots*⁸⁴, que decorrem do *plot* principal, o da primeira temporada. Assim, a partir da segunda temporada o imaginário e o estilo do tempo – apresentados na primeira – apenas se reforçam.

⁸⁰ A maior parte dos diálogos dos episódios selecionados foi transcrita na íntegra. Mas, é importante salientar que nem todos os diálogos foram transcritos e alguns não foram transcritos por inteiro. Isso porque optamos por transcrever as partes que fossem realmente essenciais para a compreensão do todo, ou seja, os diálogos que, de alguma forma, fizessem a história avançar.

⁸¹ Como já dissemos anteriormente, o *plot*, segundo Machado (online), é o dorso dramático do roteiro, o núcleo central da ação dramática e seu gerador. Em linguagem televisual, “o termo é usado como sinônimo do enredo, trama ou fábula: uma cadeia de acontecimentos, organizada segundo um modo dramático escolhido pelo autor”.

⁸² Também gostaríamos de relembrar que podemos considerar cada temporada como um grande conto e lembramos, assim, Vladimir Propp (1984, p. 25), que analisou 449 contos de magia, chegando a conclusão de que, a despeito do grande número de personagens, eles desempenham um número limitado e sucinto de tipos e funções, que se repetem.

⁸³ Segundo Machado (online), trata-se da razão da existência de uma cena.

⁸⁴ São as linhas secundárias de ação, de acordo com Machado (online).

Consideramos, desse modo, que a análise de episódios da primeira temporada seja suficiente para compreendermos o *ethos* e o *pathos*⁸⁵ **do imaginário e do estilo do tempo na narrativa** – que se comunica em retroalimentação recursiva com a sociedade e as formas de socialidade contemporâneas.

Em seguida, ao procedermos à decupagem dos episódios notamos que as formas e os objetivos dramáticos se repetem também dentro temporada, o que é usual em se tratando de ficção seriada⁸⁶. Logo, não seria necessária uma análise de todos os episódios para compreender o imaginário e a pós-modernidade. Então, nos propusemos, em consonância com os pressupostos da Sociologia Compreensiva, a uma **análise intensiva** (ao invés de extensiva; qualitativa ao invés de quantitativa), na qual, por meio da amostragem, pudéssemos lançar um olhar mais profundo, mais concentrado, ao nosso objeto de pesquisa.

Conseqüentemente, realizamos um **segundo recorte**. De forma que, analisaremos, na primeira temporada, o piloto e o último episódio, considerados essenciais, por apresentarem, respectivamente, os personagens centrais e o desfecho – ademais, o gancho para a segunda temporada. Além disso, neles estão a problematização e a resolução do *plot* central da primeira temporada: o da maldição lançada por Regina/Rainha Má para acabar com o final feliz de Branca de Neve e de todos os personagens “bons”, na Floresta Encantada. Bem como, em Storybrooke, a tentativa de Henry⁸⁷ de fazer Emma acreditar que é “a salvadora” e quebrar o sortilégio. Além desses, analisaremos os episódios em que, tanto na cidade de Storybrooke quanto na Floresta Encantada, o argumento central gire em torno das personagens Branca de Neve/Mary Margaret e Rainha Má/Regina, e apresentem avanços efetivos no *plot* da história. Portanto, chegamos a um **corpus de seis episódios**

⁸⁵ De acordo com Maffesoli (2010, p. 79), o termo se traduz em palavras como compaixão, empatia, *feeling* e outras expressões semelhantes que, “na relação com a alteridade – o ‘outro’ da natureza, da tribo, da divindade –, privilegiam o *pathos*. Atribuamos a esse termo um significado positivo, o das emoções, das paixões, experimentadas e vividas em comum dentro do quadro de um espaço do qual se tem a guarda. Não se pode dizer melhor a sensibilidade ecológica: a preocupação com a moradia (*oikos*) comum”.

⁸⁶ Segundo Machado (2014, p. 86), as narrativas seriadas se prestam à repetição de situações para manutenção no ar, enquanto houver índices de audiência. “a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. [...] O programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores.

⁸⁷ Em *Once Upon a Time*, Henry Mills é filho biológico de Emma. Desde o início da série, ele acredita que, no passado, sua mãe adotiva, Regina, lançou uma maldição na Floresta Encantada, para acabar com os finais felizes. O menino também crê que Emma pode quebrar essa maldição e tenta convencê-la de seu destino.

para análise: *Pilot (Piloto, S01E01*⁸⁸), *Snow Falls (Branca cai, S01E03)*, *Heart of darkness (Coração das trevas, S01E16)*, *Stable boy (Garoto do estábulo, S01E18)*, *An apple red as blood (Uma maçã vermelha como o sangue, S01E21)* e *A land without magic (Uma terra sem magia, S01E22/Season finale – Final de temporada)*.

Ao final da exposição de nossos procedimentos metodológicos e antes de procedermos às análises, apresentaremos uma breve descrição do conjunto dos episódios da primeira temporada, para que o leitor possa visualizar melhor os filtros utilizados no recorte do *corpus*.

4.2.2 Decomposição – descrições e transcrições

A **descrição**, de acordo com Aumont e Marie (2004, p. 45-6), tem como objetivo atenuar a dificuldade de apreensão e memorização de um filme (em nosso caso, da série *Once Upon a Time*) através da exposição das partes, sejam sequências ou cenas. Quanto a essa etapa, optamos por descrever o **enredo** (situações e ações) e **personagens**, contextualizando-os no tempo, de acordo com o lugar – Floresta Encantada (passado) ou Storybrooke (presente). No entanto, não analisaremos elementos como tempo, espaço, ambiente e narrador. Utilizaremos, portanto, uma **adaptação do esquema**, já citado, de Casseti e Di Chio (2012, p. 274-5), levando em conta que: 1) algo acontece modificando a situação inicial; 2) acontece com alguém e/ou alguém faz com que aconteça; 3) os envolvidos no que acontece são personas e têm facetas; 4) os sucessos e os fracassos alteram gradativamente a situação inicial.

Por sua vez, a **transcrição**, – ou, como chamam os autores, “os instrumentos citacionais”, – desempenha função semelhante à da descrição, viabilizando a realização de “um estado intermediário entre o filme projetado e o seu exame analítico minucioso”, mas conservam-se mais próximos do que Aumont e Marie chamam de “letra do filme” (2014, p. 46). Na transcrição dos diálogos, procedemos priorizando “**o que é dito**” pelos personagens e agregando, sempre que relevante para o significado, o “como é dito”, ou seja, as emoções que nos parecem expressas através da entonação. Além disso, algumas descrições de situações e ações são interpostas no meio da transcrição – quando necessário para a compreensão da cena ou sequência⁸⁹.

⁸⁸ S01E01 é a expressão inglesa abreviada, comumente utilizada, para *Season 01, Episode 01*, ou em português, Temporada 01, Episódio 01. Com essa abreviatura, também designamos os demais episódios.

⁸⁹ Optamos por não nos deter na transcrição/análise de aspectos como ritmo de fala e sons ambientes.

4.2.3 Recomposição – o caminho interpretativo

Nessa etapa, inseparável das demais, **procedemos interpretando o que foi descrito e transcrito à luz do referencial teórico e com as lentes da Sociologia Compreensiva**. Sempre tendo em mente, outrossim, os objetivos e a problemática da pesquisa. Atentando, portanto, para **o que *Once Upon a Time* pode mostrar sobre o imaginário hodierno e as manifestações da pós-modernidade**.

Nossa recomposição tem, por conseguinte, **dois momentos**: no **primeiro**, a recomposição imediata das partes (sequências e cenas), ao mesmo tempo que vamos redescrivendo-as e interpretando-as; no **segundo**, a apresentação da “Síntese da análise do episódio”, em que faremos uma segunda interpretação ou reinterpretação das partes, que constituirá um todo (possível) do episódio, reestruturado de forma sintética, mas revelando dados complementares, concorrentes e antagônicos, que possam ter surgido no primeiro momento. Ainda assim, a interpretação ocorrerá de **forma orgânica**. Uma vez que as duas categorias propostas para a análise se interpenetram, complementando-se. Isto, por que, segundo Maffesoli, queiramos ou não, “reconhecer e executar combinações é aceitar a ideia de interdependência, de conexão, logo, de **unicidade** a qual, à diferença da Unidade redutora, funciona na base da pluralidade dos elementos que reagem entre si” (2010, p. 171, grifo nosso).

Nosso propósito é o de olhar para o **enredo** e para os **personagens**, de **modo compreensivo**, atentando para o que eles podem nos dizer a respeito do **imaginário pós-moderno** em ***Once Upon a Time***. Assinalaremos, portanto, os pontos em que nos concentraremos no que tange às noções-chave de nossa análise: **imaginário** e **à pós-modernidade**.

Observaremos o primeiro, em *OUAT*, focando na **retroalimentação recursiva (comunicação)** entre real e imaginário. Pensá-lo-emos a partir das noções de **museu, bacia, trajeto e regimes** (Durand); **dimensão ambiental, clima, estilo e espírito do tempo** (Maffesoli); **reservatório, motor e tecnologias** [do imaginário] (Silva). Outrossim, refletiremos sobre as **metáforas obsessivas** e o imaginário como **fator de equilíbrio**. No que concerne à **pós-modernidade, em relação orgânica com o imaginário do tempo**, elaboramos o quadro a seguir (Quadro 03), a partir de nosso referencial, a fim de embasar nossas análises.

Quadro 03: Elementos do imaginário moderno e pós-moderno⁹⁰

IMAGINÁRIO MODERNO Dever/querer ser INSTITUÍDO	IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO O que é - vir a ser INSTITUINTE
Estados-Nações bem delimitados	Fragmentação das instituições sociais, Estado-Nação afetado pelos diversos localismos
Ideologias bem circunscritas em grandes narrativas de referência	Fim das grandes narrativas de referência substituição por micronarrativas ou pequenos relatos
Indivíduo com identidade tipificada e intangível	Persona (plural/tribal) - nomadismo
Moral prescrita	Ética da Estética/politeísmo de valores
Teológico-positivo	Tecnomágico
Progresso	Progressividade/ingresso/regressão
Divisão	Bricolagem
Explicação	Compreensão
Clássico	Barroco
Consenso/sentido	Relativização/dissentimento/diversidade/
Estática	Dinâmica
Controle	Fluxo/excessos
Pasteurização/asepsia	Contaminação/inteiração/parte do diabo
Futurista	Releitura do arcaico – retorno do arquétipo
Verdade	Paradoxo
Maniqueísmo/polarização/separação	Complexidade/ambiguidade/ (con) fusão/comunhão/(re)união
Racionalidade estrita	Razão sensível
Pragmático	Lúdico
Certeza/fé	Ceticismo/Incredulidade
Projeto – amanhã	Presenteísmo – agora
Dramático/dialético	Trágico/dialógico/destino (<i>fatum</i>)
Deus	Henoteísmo “diabólico”
Liberdade emancipatória	Liberdades Intersticiais
Unidade	Unicidade
Trabalho	Lazer/prazer

⁹⁰ Em consonância com a Sociologia Compreensiva, buscamos evitar dicotomias simplistas, mas acreditamos que para evidenciar **o que é**, às vezes, é preciso recorrermos a ficções metodológicas, como esta tabela, que **caricaturiza** uma separação entre o moderno e o pós-moderno. No entanto, salientamos que a divisão entre os dois estilos é feita por uma **linha pontilhada**, o que significa que eles podem, sim, muitas vezes, se **tocarem**, se **misturarem**, e, até mesmo, se **(con)fundirem**. Além disso, a presença de elementos de outros estilos é justamente uma característica do **pós-moderno**.

Homogêneo	Heterogêneo
Global	Glocal (predominância crescente dos localismos)
Síntese	Caricatura
Representação	Apresentação
Argumentação/convicção	Emoção/sentimento/empatia
Oficial – legal	Oficiosa – cotidiana/real
Retilíneo	Espiral/redobrimento
Ou	E
Anemia existencial	Vitalismo/revivescência
Quantitativo	Qualitativo
Exacerbação da mente	Exacerbação do corpo/erotismo carnal e social
Falicização do sentido	Invaginação do sentido
Masculinização do mundo	Feminização do mundo
Civilização	Cultura
Religião na Igreja (transcendência divina)	Religião civil (transcendência imanente)/fibra pagã
Adulto	<i>Puer aeternus</i>
Salvação/felicidade individual	Ideal Comunitário/bem-estar coletivo
Fazer o tempo render - acelerar	Desejar que o tempo pare – desacelerar
Importante	Frívolo/supérfluo
Apolo	Dionísio
Ser humano	Animal humano
Distância	Promiscuidade
Luta/domínio	Aceitação/ajuste
Harmonia ou conflito	Harmonia conflitual/conflito harmonial
Poder	Potência (centralidade subterrânea)
Grandes heróis imaculados	Heróis impuros, pequenos heróis, anti-heróis, heróis trágicos
Comunicação fraca/troca de informação	Comunicação forte/tocar o outro
Desencantamento do mundo – desmagicização	Reencantamento trágico ou desencantado – remagicização
Realidade	Realismo
Idealismo	Humanismo integral
Ocidentalização do mundo	Orientalização do mundo
Deus Uno	Deuses pagãos/paganismo/politeísmo/henoteísmo
Texto	Imagem
Domesticação	Selvagerização/reenselvajamento

Antítese	Oximoro/contradição/paradoxo - eufemismo
Real X Irreal	Real, irreal, hiper-real, surreal, imaginário, onírico, imaterial...
Egocentrado	Locuscentrado
Contrato racional	Pacto emocional
Organização	Efervescência
Visual	Táctil
Enfrentamento direto/embate	Perversidade
Lógica – coerência externa	Alógica – coerência interna
<i>Logos</i>	<i>Pathos, ethos</i>
Realismo x ficcional	Realismo ficcional ou ficções realistas
Estilo econômico – guardar	Estilo estético/prodigalidade/dispêndio – compartilhar
Estabilidade	Gangorra/balanço/transformação constante
Integridade	Inteiração
Laços tradicionais	Escolha dos laços
Exclusão do outro	Sensibilidade com o diferente – acolhimento – <i>coincidentia oppositorum</i>
Universalidade	Particularidades/eclétismo
Regime diurno do imaginário	Regime noturno do imaginário
Superfície x profundidade	Profundidade da superfície
Social	Socialidade
Sisudez	Ironia/humor negro/astúcia
Verticalidade/hierarquização	Horizontalidade/Irmanação
Materialismo ou espiritualidade	Materialismo espiritual/espiritualismo material
Avanço	Trajatividade
Julgamento/punição	Tolerância/indulgência
Centrado	Policêntrico
Estrutural	Orgânico
Mudar o mundo	Contemplar/gozar o mundo
Imperativo categórico	Imperativo atmosférico
Tirar da sombra/iluminar	Integrar a sombra/claro-escuro da existência
Limites	Transgressão e ultrapassagem
Viver	Superviver
Explicar – tirar as pregas	Compreender – preservar as dobras

Fonte: Azubel (2017).

Em síntese, a partir da *Análise Fílmica Compreensiva da Narrativa Seriada*, teremos o seguinte **modus operandi**: 1) descreveremos e transcreveremos; 2) reescreveremos e interpretaremos; 3) sintetizaremos e reinterpreteremos, o **enredo** e os **personagens** de *Once Upon a Time*, a partir das noções de **imaginário** e **pós-modernidade** em consonância com os pressupostos da Sociologia Compreensiva.

Procederemos, logo, com uma breve descrição dos episódios, frisando os que farão⁹¹ e os que não farão parte do *corpus*. Acreditamos na importância de apresentar uma síntese de todos, para que o leitor possa entender a **(a)lógica** da série e compreender melhor o recorte efetuado para a análise.

4.3 DESCRIÇÃO DOS EPISÓDIOS E APRESENTAÇÃO ARGUMENTADA DO CORPUS

O primeiro episódio de *Once Upon a Time* é o Piloto⁹² da série e assim se denomina, **Pilot**. Ele é indispensável para a análise, pois apresenta os personagens e aclimata o espectador com a proposta da série: mostrar a “verdade” por trás das histórias célebres, os “comos” e os “porquês” de os personagens serem quem são. Na Floresta Encantada, vemos a famosa cena do beijo do amor verdadeiro, que costuma sinalizar o desfecho da história, como um pretexto para começar a contar uma outra versão.

Branca de Neve/Mary Margaret e Regina/Rainha Má se enfrentam no casamento da Princesa. A Madrasta roga uma poderosa maldição que leva todos os personagens para uma terra sem magia, em que suas memórias foram apagadas e o tempo foi congelado. Todos, menos um. Branca de Neve consegue salvar sua filha recém-nascida, cujo destino, conforme a profecia de Rumplestintskin, seria o de voltar e salvar a todos.

No “mundo real”, Henry procura por sua mãe biológica (Emma) em Boston e a convence a levá-lo de volta à Storybrooke. Mas, no dia seguinte, o menino desaparece e duas aliadas improváveis, Emma e Regina (mãe adotiva do menino – persona da Rainha Má em Storybrooke), precisam juntar forças para encontrá-lo. Acontece o primeiro embate entre Mary Margaret (persona de Branca de Neve) e

⁹¹ Grifaremos, em negrito, apenas os episódios que farão parte do *corpus* da pesquisa.

⁹² *Pilot* ou Piloto (em português) é o nome dado ao primeiro episódio de uma série televisiva. Normalmente é utilizado para apresentá-la aos investidores e executivos de uma emissora e também para estudar o seu impacto junto ao público. Assim, os episódios pilotos estão sujeitos a alterações e substituições.

Regina, que a culpa pelo sumiço do menino. Emma o encontra graças à Mary e resolve ficar em Storybrooke por uma semana, a pedido de Henry, e, também, porque depois de uma discussão com Regina, desconfia de sua maleficência.

No segundo episódio da série, *The thing you love the most (A coisa que você mais ama)*, que não entrou no *corpus*, vemos os detalhes de como Regina lançou a maldição (na Floresta Encantada). Em Storybrooke, Emma tenta se aproximar de Henry e é vítima de uma armadilha de Regina, que a faz ser presa novamente. É um episódio que continua a ambientação trazida no anterior.

O terceiro episódio da temporada, ***Snow falls (Branca cai)***, está no *corpus* e é medular para a análise. Mostra como Branca de Neve e o Príncipe Encantado se conheceram na Floresta Encantada. Ela rouba a carruagem dele pensando que fosse de Regina. Mas, alguns dias depois, ele a captura em uma armadilha e a chantageia para conseguir um objeto estimado de volta. O Príncipe havia descoberto sua identidade e lhe confronta, acusando-a por crimes contra a Rainha. Branca se defende, mas conta a ele que tem uma arma poderosa para esmagar Regina. Diz que vem tentando juntar riqueza para fugir. Mostra que sente alguma culpa pela ira da Rainha (descobriremos o motivo apenas no décimo oitavo episódio). Depois de alguns momentos nada românticos, acabam salvando a vida um do outro, o que os aproxima, e conseguem recuperar o anel de valor sentimental para o príncipe.

Em Storybrooke, um homem não identificado (que mais tarde descobriremos ser o Príncipe) acorda de um longo coma, depois que Mary Margaret lhe conta a história de como Branca e o Príncipe se conheceram. A situação deixa Regina consternada. O homem foge do hospital e desaparece. Mary, Regina, Emma e Henry se unem ao Xerife (persona do Caçador em Storybrooke) para encontrá-lo. O Sr. Anônimo está desacordado em um córrego e Mary, já envolvida amorosamente, consegue lhe reanimar. Mas, ao chegarem ao hospital, Regina lhes apresenta a esposa do paciente, que, passados anos, aparece de forma misteriosa e em um momento conveniente para a Prefeita (que busca manter os amantes separados). Regina parece muito satisfeita com o desfecho, ao passo que Mary fica arrasada.

Entre esse e o próximo episódio analisado temos outros treze, em que o conflito entre as duas personagens, bem como a narrativa do *plot* central da história estão diluídos, não se encaixando nos critérios estabelecidos para nossa análise intensiva. No entanto, faremos sua breve síntese para uma contextualização do leitor.

No quarto episódio⁹³, *The price of Gold* (*O preço de Gold*⁹⁴) vemos, na Floresta Encantada, a história relida de Cinderela, que também é contada, paralelamente, em Storybrooke, onde ela é Ashley, uma faxineira que está prestes a ganhar um bebê, sem a ajuda do namorado, que some, quando descobre que ela está grávida.

That still small voice (*Aquela voz ainda pequena*) é o quinto capítulo da série e vai focar na “verdadeira história” do Grilo Falante⁹⁵, na Floresta Encantada, e na relação entre Archie (persona do Grilo Falante – psicólogo), Henry e Regina em Storybrooke. O sexto episódio, *The shepherd* (*O pastor*), vai contar a história de como David se tornou o Príncipe Encantado nos contos de fadas. Na vida real, mostrará o envolvimento, cada vez maior, entre David (persona do Príncipe, casado com Kathryn – persona de Abigail, filha do Rei Midas) e Mary, bem como as tentativas de Regina de separar o casal célebre dos contos de fadas.

No sétimo episódio, *The heart is a lonely hunter* (*O coração é um caçador solitário*), *OUAT* vai narrar como o caçador se tornou quem é na Floresta Encantada. Na cidade, vai focar em sua persona, Graham, que começa a desconfiar que algo de errado está acontecendo, e é morto por Regina.

Já *Desperate souls* (*Almas desesperadas*), o oitavo capítulo da série, contará a história de como o covarde Rumpelstiltskin se tornou o Senhor das Trevas, ou O Sombrio, e o que isso implicou em sua vida. Em Storybrooke, Emma faz uma aliança com Sr. Gold (persona de Rumpelstiltskin), para tentar derrotar Regina e se reaproximar do filho.

O episódio número nove, *True north* (*Verdadeiro norte*), trará a história de João e Maria, relida, nos contos, bem como mostrará a situação de dois órfãos (suas personas) em Storybrooke, e como Emma e Regina se desentendem tentando achar uma solução para eles.

Em *7:25 A.M. (7h15 da manhã)*, décimo episódio, na Floresta Encantada, Branca procura Rumpel (alcunha dada ao personagem de Rumpelstiltskin) para conseguir uma “cura” para o amor, quando descobre que o Príncipe vai mesmo casar-se com Abigail. O Rei George (pai adotivo do Príncipe) ameaça sua mãe, obrigando-

⁹³ Nos episódios que não fazem parte do *corpus*, enquanto o *plot* principal se desenrola lentamente, são contadas outras histórias e apresentados elementos de contextualização. Assim, vemos que *OUAT* é uma série *multiplot*, ou seja, tem um *plot* principal, enquanto outros menores se desenrolam em paralelo.

⁹⁴ A palavra (Gold – que significa ouro em inglês) não foi traduzida pois se refere ao nome de um personagem, que apresentaremos a seguir.

⁹⁵ O Grilo Falante, em Storybrooke, é Archie, o psicólogo de Henry.

o a casar. Branca desiste de tomar a poção e vai procurar o Príncipe, mas é presa no calabouço do Rei e conhece Zangado. Eles fogem e, a partir de então, ela vai morar com os anões. Em Storybrooke, mais detalhes sobre o envolvimento amoroso entre Mary e David. Acontece o primeiro beijo deles na cidade, quando ele (casado) descobre que a mulher não está grávida.

No décimo primeiro episódio, *Fruit of the poisonous tree (Fruto da árvore venenosa)*, vemos como o Gênio da Lâmpada (da história de Aladdin) se torna o Espelho Mágico. Ele ajuda Regina a matar o Rei, pai de Branca de Neve. Na cidade, Mary e David fazem um piquenique e decidem deixar para pensar nas consequências “amanhã”.

Por sua vez, em *Skin Deep (Pele profunda)*, décimo segundo episódio, vemos a história de Bela e descobrimos que Rumpel é também a Fera. Em Storybrooke, Sr. Gold confronta Mr. French (persona do pai de Bela – desaparecida, tanto em um mundo quanto em outro). No dia dos namorados, Mary, Ashley e Ruby (persona de Chapeuzinho Vermelho) vão a um bar para uma “noite das meninas”. David dá a Mary um cartão que seria para Kathryn e eles brigam.

O décimo terceiro capítulo da série, *What happened to Frederick (O que aconteceu com Frederick)*, vai contar como Abigail ajudou o Príncipe a fugir do casamento, e ele lhe retribuiu, se arriscando para trazer o amado dela, Frederick, de volta. Em Storybrooke, Kathryn faz planos de cursar faculdade em Boston, e David diz que não vai com ela, que logo descobre a verdade (através de Regina) e faz um escândalo na escola onde Mary leciona. A cidade se volta contra Mary Margaret, que fica desolada, pois David lhe disse que havia sido honesto com a esposa. Kathryn sofre um acidente saindo de Storybrooke e desaparece.

Conseqüentemente, no décimo quarto episódio, *Dreamy (Sonhador)*, conhecemos a história de Zangado, que nasceu com o nome de “Sonhador”, mas foi rebatizado após perder o amor de sua vida. Na cidade, Leroy (sua persona) e Mary, em uma aliança improvável entre o “bêbado” (apaixonado por uma freira) e a “vadia” da cidade – modo como são julgados pelos outros personagens nesse momento –, tentam promover uma ação solidária para arrecadar fundos para o convento, vendendo velas. Ninguém lhes dá atenção, então Leroy estraga um poste de distribuição de energia, e eles conseguem realizar seu objetivo.

Em *Red handed (Em flagrante/Mãos vermelhas)*⁹⁶, décimo quinto episódio, Ruby se desentende com Vovó e se demite. Acaba conseguindo emprego na delegacia. Após a morte de Graham, Emma venceu a eleição e assumiu como Xerife. Ruby encontra uma caixa com um coração humano, que, desconfiam, pode ser de Kathryn. A caixa tem as digitais de Mary. Na Floresta Encantada, descobrimos que Chapeuzinho é também o Lobo. Ainda sem saber disso, ela mata vários aldeões (quando se transforma, não lembra de nada) e também o amor de sua vida, Peter. Vovó tentará protegê-la da verdade sobre sua essência, obrigando-a a usar uma capa vermelha encantada. Mas ela a retirava, às vezes, escondida, sem desconfiar do propósito da avó, ao insistir que devia estar sempre vestida com o manto.

O décimo sexto episódio, *Heart of darkness (Coração das trevas)*, faz parte do *corpus*. Nele, Branca de Neve resolve tomar a poção para esquecer o Príncipe, quando o casamento dele com Abigail se aproxima. Mas Branca muda, esquece o que significa o amor e se torna uma pessoa agressiva e má. Resolve ir atrás de Regina para matá-la e tomar de volta seu reino. O Príncipe a impede, com a ajuda de Rumpelstiltskin, com quem fez um acordo. Na cidade, Mary é presa, suspeita de assassinato e interrogada. Numa sessão de terapia, com hipnose, David recupera partes da memória, mas mistura o passado com o presente e acaba achando que a mulher que Mary⁹⁷ queria matar era Kathryn. Emma pede novamente a ajuda de Sr. Gold para enfrentar Regina e salvar sua amiga. Ela não gosta de seus meios, mas aprova seus resultados.

Logo, no episódio seguinte, *Hat trick (Truque do chapéu)*, fora do *corpus*, conhecemos a verdadeira história do Chapeleiro (de Alice no País das Maravilhas). Na Floresta Encantada, sua cartola é capaz de abrir portais entre mundos. Regina procura-o para recuperar algo precioso que a Rainha de Copas (que vem a ser Cora, sua mãe) roubou dela. Mas Regina volta sem ele, que lá fica preso e enlouquece tentando fazer outra cartola mágica. Em Storybrooke, Jefferson (persona do Chapeleiro) sequestra Mary e manipula Emma para que ela faça uma cartola que funcione (ele sabe que ela é a “salvadora”, pois sua punição nesse mundo não foi como a dos outros, mas a de ser o único que se lembra de tudo, e, estar separado de

⁹⁶ *Red handed* é uma expressão idiomática de língua inglesa que tem duplo sentido. Esse foi explorado no título do episódio, motivo pelo qual apresentamos as duas possíveis traduções.

⁹⁷ Nesse momento, ele mistura o passado com o presente e, ao se lembrar de Branca de Neve tentando matar uma mulher, acredita que é Mary Margaret quem queria se livrar de Kathryn.

sua filha – há 28 anos congelado no tempo, vivendo o mesmo dia). Emma e Mary conseguem fugir do lunático. Mary volta para a cela na delegacia.

Stable boy (*O garoto do estábulo*), décimo oitavo episódio, faz parte de nosso *corpus*. Em Storybrooke, vemos Regina tentando manipular Mary para que confesse o crime que não cometeu. Descobrimos também que foi a Prefeita quem armou para que ela fosse presa. Além disso, ficamos sabendo que outro personagem escapou da maldição, Pinóquio (cuja persona, August, veio à cidade para tentar fazer Emma acreditar em seu destino). August está voltando a ser de madeira e precisa apressar o processo. O caso de assassinato dá uma reviravolta e Ruby avista Kathryn em um beco. Emma a encontra viva.

Na Floresta Encantada, vamos descobrir a verdadeira história de Regina. Sua mãe, Cora (uma feiticeira poderosa) tem grandes ambições para ela, mas a jovem está apaixonada pelo criado da família que cuida dos cavalos (Daniel). Regina salva uma garotinha que montava em um cavalo que se descontrolou. Era Branca de Neve. O rei se impressiona com Regina e a pede em casamento (obra da manipulação de Cora). Regina e Daniel planejam fugir. Branca descobre seu segredo. Regina explica à menina o que está acontecendo e pede que ela não conte a ninguém. A menina concorda, mas Cora a manipula e ela acaba revelando os planos do casal. Cora arranca o coração de Daniel e o esmaga. Regina casa com o Rei e guarda uma mágoa terrível da menina.

No décimo nono episódio, *The Return* (*O retorno*), que não faz parte do *corpus*, August e Henry aceleram o plano para Emma acreditar. Regina está furiosa com Gold, pois o plano de separar de vez Mary e David não deu certo, por culpa dele, que trocou de lado. Gold desconfia que August seja o filho que ele perdeu há muito tempo. Investiga-o. August manipula Rumpel para que acredite nisso e lhe dê uma adaga (que, na Floresta Encantada, o comandava como Rumpelstiltskin). O plano não funciona. Regina arma e Sidney (persona do Espelho Mágico/ex-Gênio) assume a culpa pelo sequestro. Na Floresta Encantada, vemos mais detalhes sobre a relação entre Rumpel e o filho (Baelfire). Ele criou a maldição para que pudesse reencontrar a criança, que entrou em um portal tentando levar o pai para uma terra sem magia. O objetivo do menino era que seu pai voltasse a ser ele mesmo e não mais “O Sombrio”. Mas a covardia de Rumpelstiltskin o impediu de ir com Baelfire e ele se arrepende.

O vigésimo episódio, *The stranger* (*O estranho*), também não faz parte de nosso *corpus*. Nele vemos a releitura, empreendida pela série, da história de Pinóquio e como ele conseguiu vir junto com Emma para o “mundo real”. Em Storybrooke,

August tenta contar a Emma sua história e a leva ao lugar onde ela foi encontrada abandonada, quando criança. Conta que ele é o menino que a achou. Emma fica indignada, pensa que é uma brincadeira de mau gosto, que ele está louco. Eles continuam discutindo. Ela parece começar a sentir que é verdade, mas não quer acreditar. Emma decide fugir de Storybrooke com Henry.

Por conseguinte, o vigésimo primeiro episódio, ***An apple red as blood*** (*Uma maçã vermelha como o sangue*) está em nosso *corpus*. Na Floresta Encantada, Rei George está prestes a matar David, quando Regina aparece e propõe um acordo: além de oferecer muito dinheiro, ela pretende usá-lo para destruir seu amor verdadeiro. Branca e seus amigos estão prestes a executar um plano para salvá-lo, tanto de George como de Regina, mas, agora, ele está preso dentro de um espelho. Regina propõe a Branca uma trégua para conversarem. Os amigos de Branca querem impedir que ela vá, mas a jovem está decidida. Elas têm uma discussão, em torno das mortes de Daniel e do pai de Branca. Regina diz que Branca deve escolher comer a maçã, por vontade própria, ou ela matará David. Branca morde a maçã e vai sufocando, enquanto David consegue se libertar. Ele se dá conta do que está acontecendo e entra em desespero. A maçã sai rolando da mão de Branca de Neve direto para um portal e aparece na mão de Jefferson, em Storybrooke, que a tira da cartola mágica e a entrega para Regina.

No começo do episódio, na cidade, Emma e Henry estão deixando Storybrooke, quando o menino diz que eles não podem fugir, que ela é uma heroína e precisa ajudar a todos. Regina tenta um novo acordo com Sr. Gold (cuja memória, vemos em episódio anterior, não foi afetada pela maldição). Mas ele se recusa. Regina propõe um trato a Jefferson e eles conseguem um pouco de magia para que ela viaje entre as dimensões e recupere o resto da maçã mágica que não foi comida por Branca de Neve. Com tal objeto, ela pretende neutralizar “a salvadora”. Emma procura Regina para tentar um acordo sobre a guarda de Henry. Regina concorda, com alguma resistência. No fim, oferece a Emma uma torta para a viagem, em sinal de boa vontade. Henry não quer que Emma vá e insiste que é uma armadilha de Regina. O menino vê a torta de maçã e diz que Emma não pode comê-la, que é uma armadilha de Regina para matá-la. Emma não acredita e Henry, então, come a torta e cai desacordado no chão.

A *season finale* (final de temporada), chamada ***A land without magic*** (*Uma terra sem magia*), vigésimo segundo episódio, também está em nosso *corpus*. Na Floresta Encantada, Regina planeja executar o Príncipe, mas ele recebe a ajuda do

Caçador para fugir. Buscando um caminho para tentar salvar Branca de Neve, o Príncipe acaba entrando na Floresta Infinita. Rumple aparece para ajudá-lo, mas, conhecendo o Senhor das Trevas, David recusa. Rumple, então, furta o anel da mãe de David para chantageá-lo a aceitar um acordo. Em troca, Rumple o colocaria no caminho certo. Eles lutam, mas Rumple vence. Sem opção, o Príncipe acaba aceitando o trato. David cumpre a missão de fazer Malévola (transmutada em dragão) engolir “a poção mais valiosa de todas” (a do amor verdadeiro – feita a partir dos fios de cabelo do casal Branca-Príncipe). Depois disso, Rumplestintskin lhe devolve o anel, agora encantado para levá-lo até Branca. Reaparece a sequência inicial da série com David cavalgando para salvar sua amada e dando o beijo de amor que a acorda.

Em Storybrooke, Emma leva o filho para o hospital. Depois de exames, Dr. Whales diz que não há explicação para o estado do garoto. Emma mexe na mochila de Henry para tentar achar algo que possa ter causado o coma (além da torta), quando encontra o livro e, finalmente, acredita na teoria do menino. Ela confronta Regina, que confessa: tudo o que está escrito no livro realmente aconteceu. Depois de um embate, decidem juntar forças para tentar salvar o menino. Procuram Rumple, que lhes fala da poção engolida por Malévola. Ele diz que seria a única forma de acordar o menino.

David tenta se reaproximar de Mary, mas ela recusa. Ele decide deixar Storybrooke. Emma luta contra a besta que estava presa em um local subterrâneo e secreto da cidade. Contudo, Rumple a tinha manipulado e retoma a poção para si. Jefferson descobre Bela presa em uma ala oculta do hospital e a solta com a instrução de que procure Sr. Gold e conte a ele que foi Regina quem a prendeu – ele quer se vingar de Regina, através de Rumple.

Emma entra na UTI. Estão desligando os aparelhos de Henry. Regina chora, olhando-o através do vidro. Emma se aproxima chorando, pega a mão de Henry, acaricia sua cabeça e lhe dá um beijo, dizendo que o ama. Nesse momento, um pulso de amor puro faz surgir uma onda de energia, e Henry acorda. Os personagens começam a se lembrar de suas verdadeiras identidades. Regina foge para se esconder. Mary/Branca e David/Príncipe se reencontram no centro da cidade. Rumple usa a poção para trazer magia para Storybrooke. Regina parece contente com isso. Uma fumaça roxa começa a tomar a cidade.

Finalizamos, assim, a síntese dos episódios da primeira temporada, que teve o objetivo de contextualizar o leitor, além de proceder a mostraçãõ dos porquês do recorte de nosso *corpus*. Através desse resumo, pudemos ver que os episódios em

que o argumento central gira em torno da relação de Branca/Mary Margaret e Rainha Má/Regina e, concomitantemente, apresentam avanços efetivos na história, em termos de objetivo dramático, são: ***Snow falls*** (*Branca cai*, S01E03), ***Heart of darkness*** (*Coração das trevas*, S01E16), ***Stable boy*** (*Garoto do estábulo*, S01E18), ***An apple red as blood*** (*Uma maçã vermelha como o sangue*, S01E21).

Além desses, lembramos que analisaremos o primeiro, ***Pilot*** (*Piloto*, S01E01), que se encaixa no critério de mostrar o conflito entre as duas, e é essencial por que apresenta os personagens/*plot* da narrativa; e, o último ***A land without magic*** (*Uma terra sem magia*, S01E22), que contém o fechamento do *plot* da primeira temporada – e a reabertura para o outro *plot*, o da segunda temporada. A seguir, procederemos, então, com a análise dos episódios selecionados, em sequência.

5 ANÁLISES: A CARTOGRAFIA COMPREENSIVA DE *ONCE UPON A TIME*

Procederemos, neste capítulo, com a *Análise Fílmica Compreensiva da Narrativa Seriada* de *Once Upon a Time*, tendo em vista nosso objetivo de compreender a manifestação do **imaginário** e da **pós-modernidade** na série. Assim, buscaremos fazer uma cartografia do objeto de pesquisa, pela **descrição** (permeada pela transcrição) e **interpretação** dos seis episódios selecionados para a análise. Relembramos o leitor que nosso foco está em olhar para o **enredo** e para os **personagens**, de **modo compreensivo**.

5.1 *ONCE UPON A TIME*: MICROMUSEU DO IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO ANÁLISE DE S01E01⁹⁸ – *PILOT* (PILOTO)

O episódio que inaugura a primeira temporada, denominado *Pilot*, é o piloto da série. Ele começa ambientando o espectador, apresentando-lhe os personagens centrais e preparando-lhe para entender a lógica de digressões (*flashbacks*) e de progressões (*flashforwards*) de que se vale a narrativa. Inicia-se com uma informação textual, por meio da cartela⁹⁹:

Era uma vez. Havia uma floresta encantada com os clássicos personagens que conhecemos. Ou pensamos conhecer. Um dia se viram presos num lugar onde todos seus finais felizes foram roubados. Nosso mundo. Foi assim que aconteceu... (ONCE..., 2012a, S01E01).

Nos primeiros segundos da série, já percebemos a presença de um aspecto intrínseco ao **imaginário pós-moderno: o fim das narrativas de referência**¹⁰⁰. Vimos que, historicamente, os contos de fadas têm servido como metáforas para a apreensão e compreensão da realidade. O que a série parece indicar com essa citação inicial é que precisamos desconfiar das histórias que nos contaram até o momento, propondo-se como **relato alternativo, micronarrativa** capaz de mostrar os aspectos **complexos** por trás das versões resumidas ou editadas que conhecemos. Assim, a partir do **ceticismo** quanto à

⁹⁸ S01E01 é a expressão inglesa abreviada, comumente utilizada, para *Season 01, Episode 01*, ou em português, Temporada 01, Episódio 01.

⁹⁹ As legendas das cartelas funcionam como um narrador, segundo Puccini (2009).

¹⁰⁰ Segundo Lyotard (1993; 2011), os caracteres fundamentais (e desencadeadores) da passagem do moderno ao pós-moderno são a crise da verdade e a decadência das grandes narrativas.

verdade sobre os personagens, propõe, num primeiro momento, o **ingresso** nas histórias, para dar a ver sua **progressividade (invaginação do sentido)**¹⁰¹, contando os seus “porquês”, os seus “comos”, normalmente suprimidos nas versões anteriores.

Propõe-se a desvendar as **personas plurais (nômades/movidas pela ética da estética)** por trás dos personagens estereotipados que conhecemos. **Objeto tecnomágico**, *Once Upon a Time* combina um dos formatos mais exaltados e complexos dos séculos XX e XXI (a série televisiva) com as adoradas histórias que permanecem no **imaginário coletivo** desde os primeiros registros orais do século XVII. Mistura do antigo e do tecnológico, pode ser considerada um **ícone pós-moderno**.

De classificação livre, atinge às crianças de fato, mas, como vimos pelos dados de audiência, seu foco é o **puer aeternus**. Convida a criança eterna a rever seus personagens favoritos, mas mostrando o **lado obscuro e oficioso** das histórias. Englobando a **parte de sombra**, a narrativa pode ser observada como **tecnologia de um imaginário (noturno) de feminização**¹⁰², **de orientalização**¹⁰³ **do mundo**. Portanto, a série vai **apresentar**, vai mostrar a **tragédia da existência**¹⁰⁴ dos personagens. *OUAT* mergulha e retorna na **espiral** das histórias que veremos, de **heróis impuros** que habitam **pequenas narrativas de reencantamento trágico**¹⁰⁵, compondo um **micromuseu imaginário vivo**¹⁰⁶, de contos que **dialogam**: se **fundem**, se **confundem** e se modificam, alimentados pela **ambiência pós-moderna**, pelo **imaginário ou estilo de nosso tempo**, cuja **dominância é dinâmica**¹⁰⁷.

¹⁰¹ Para Maffesoli (2012, p. 59), a invaginação do sentido concerne a “não mais se deixar levar pelo fluxo incessante do progresso e de sua ideologia, o progressismo, mas harmonizar-se com os ritmos, quase fisiológicos da existência”, na direção da progressividade.

¹⁰² A feminização do mundo é um termo usado por Maffesoli (2004) para dar conta de um mundo “que trata de congregar, estabelecer relações, favorecer a interação. Levar a sério as “pregas” da natureza humana”.

¹⁰³ Consonante com a feminização, a orientalização do mundo refere-se a uma tendência vital hodierna que “privilegia a relação simbólica, mágica ou ‘participativa’ entre indivíduos e entre estes e o mundo” (MAFFESOLI, 2003, p. 159).

¹⁰⁴ Conforme Maffesoli (2012), vivemos “a volta do sentimento trágico da existência. Não mais uma existência que podemos dominar em sua totalidade, mas que deve ajustar-se, bem ou mal, a forças que a ultrapassam”.

¹⁰⁵ O reencantamento do mundo, para Maffesoli (2003; 2012), diz respeito ao ressurgimento do “sentimento de sim”, de uma predominância vitalista, da magia possível através das diversas relações, vínculos empáticos, interações diretas ou mediadas.

¹⁰⁶ Já sustentamos anteriormente, a partir da noção de Durand (1988, p. 106), na qual: “O ‘museu imaginário’ generalizado conjunto de todos os departamentos de todas as culturas é o supremo fator de reequilíbrio de toda a espécie humana”, que *OUAT* possa ser lida como uma antologia, *micromuseu imaginário vivo*, em que diversos contos dialogam de modo complexo, se fundem, se confundem, se modificam, podendo ser vistos como metáforas da sociedade, da socialidade contemporânea.

¹⁰⁷ Os períodos de dominância dinâmica, segundo Maffesoli (2012, p. 72-3), são aqueles em que prepondera o instituinte. Neles, o vir a ser é fundamental: são tempos de fragmentação das instituições sociais, em que o Estado-Nação é afetado pelos diversos localismos e temos o fim das narrativas de referência. “Há tantas tribos quantas forem as pequenas ideologias portáteis e, transversalmente, o estilhaçamento do indivíduo em pessoa plural”.

Na sequência¹⁰⁸ seguinte, o Príncipe¹⁰⁹ Encantado aparece cavalcando em seu cavalo branco para salvar a sua amada, mas ela já estaria morta e era velada pelos anões, em seu belo esquife de cristal, o qual o Príncipe ordena que abram. Num primeiro momento, eles se recusam, lamentando o que ocorreu. Mas cedem ao argumento apaixonado daquele que suplica: “Ao menos me deixem dizer ‘adeus” (ONCE..., 2012a, S01E01). Com o beijo do amor verdadeiro, uma onda de energia, um pulso de amor puro engolfa a terra e se espalha pela Floresta Encantada. A princesa acorda e os campos verdejam.

Figura 03¹¹⁰: Na Floresta Encantada, o beijo que desperta Branca Neve



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Em um olhar apressado, não haveria nada de novo nisso que acabamos de narrar, a não ser pelo detalhe essencial de quebra dos esquemas modernos de representação das histórias em trajeto retilíneo. O contrato racional e a organização em

¹⁰⁸ Aumont e Marie (2003, p. 269) explicam que “em um sentido quase intercambiável com o de cena, a sequência é antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada [...]: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário”.

¹⁰⁹ Optamos por utilizar as iniciais de Príncipe (Encantado) e Rainha (Má) em caixa alta, pois seus papéis são também suas alcunhas. Os demais papéis, como princesa, xerife, entre outros, serão escritos em caixa baixa.

¹¹⁰ Neste trabalho, nossa proposta é a de fazer uma análise do imaginário e do estilo do tempo por meio da narrativa da série, portanto, as imagens não serão, em si, analisadas, mas servirão para auxiliar a compreensão da ambiência que descrevemos.

início, meio e fim é subvertida, pela **efervescência** de uma **história contada em espiral**. *Once Upon a Time* começa pelo beijo, que na versão romântica, de Walt Disney, era um indício de que o conto estava por acabar¹¹¹. Princípiam, assim, o **ingresso nesse mundo complexo** que vai contar a **história oficiosa**¹¹² dos personagens célebres. O argumento apaixonado, outrossim, nos remete à **razão sensível**, à predominância da **emoção**. O sono profundo pode ser lido como **redobramento, eufemização da morte**. **A potência do amor** desperta a quem o poder da maldição fizera dormir, **remagicizando** o mundo. Em cena, a **alógica**, a **coerência interna** da história, que, desde já, aponta para a **irmanação** entre Branca e os anões.

Logo, vemos sinais de uma aceitação ou **ajuste ao estilo da época**, em que **não conseguimos dominar/domesticar o tempo** para que ele corra conforme o desejado. Isso também pode dar conta de uma espécie de **vitalismo**, pois a história não para, mas continua **sendo vivida (o que é)**, para **além do clássico, do que deveria ser**. Durante a temporada, será contada a narrativa de como os personagens chegaram a esse momento tradicional, que é mencionado em outros episódios e narrado novamente no episódio 22 (*season finale*¹¹³).

Essa sequência funciona à maneira de uma **imagem sacramental, uma manifestação do imaginário como reservatório**¹¹⁴, de imagens em torno das quais **comungamos**, que despertam a nossa **sensibilidade coletiva**. Imagem essa capaz evocar o **substrato arquetípico** ou, senão, ao menos estereotípico, dos contos de fadas, que mostra a infância por todo o lado, a **criança eterna**¹¹⁵ que vibra em torno de um **objeto profano de eucaristia**, que contém **fibras saudosistas**.

¹¹¹ Nos contos de Grimm, esse momento sequer existe. Jacob e Wilhelm Grimm (2008 [1812-1822]) narram uma história em que, durante uma viagem, o Príncipe pernoita na casa dos anões e fica encantado com Branca de Neve. Assim, pede para eles o esquife com a menina, pois não poderia mais viver sem ela e velaria por ela como seu “bem mais precioso”. Retornando para o palácio, os servidores do Príncipe que carregavam o esquife tropeçam e a menina cospe o pedaço de maçã que estava em sua garganta; e, ao acordar, decide aceitar o pedido de casamento do Príncipe.

¹¹² Maffesoli (1995; 2012) diferencia a sociedade oficiosa (real), aquela do cotidiano, da sociedade oficial (legal), que dá conta do universo institucionalizado da cultura.

¹¹³ *Season finale* é a expressão corrente, em língua inglesa, para designar o episódio final da temporada.

¹¹⁴ A noção de imaginário como reservatório é proposta por Silva (2012, p. 11): “Reservatório, agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo”.

¹¹⁵ O mito do *puer aeternus*, ou da criança eterna, é considerado por Maffesoli como condutor da pós-modernidade em curso, expressão da juvenildade e vitalismo de uma sociedade que se recusa a envelhecer e busca viver suas paixões, brinca nos espaços, privilegia o empático. É a expressão da potência e de um querer viver e querer sentir (MAFFESOLI, 2012).

Vemos, em seguida, o diálogo que acontece após o beijo:

- Você... Você me encontrou – diz Branca de Neve, sorrindo.
- Duvidou que eu a encontrasse? – replica o Príncipe.
- Sinceramente? O caixão de cristal me deixou apreensiva.
- Nunca terá de se preocupar. Eu sempre a encontrarei (ONCE..., 2012a, S01E01).

Notamos que o **sentimento, mesmo certo ceticismo**, substitui a convicção. Ainda, a promessa do Príncipe parece indicar uma **barroquização** da narrativa¹¹⁶ em comparação com a versão dos irmãos Grimm ou de Walt Disney. *OUAT* aparece, assim, como uma **tecnologia do imaginário** que **participa de um jogo complexo de apropriação-distorção**, sem limite previsível de nível de detalhamento das histórias, ou seja, um constante **vir a ser**. Podemos interpretar um **continuum** para a história, que, veremos, inscrever-se-á numa noção de **progressividade/ingresso**, mais do que numa lógica de progresso.

Logo, temos o “momento do sim”, do casamento de Branca de Neve com o Príncipe Encantado (David), num salão redondo repleto de convidados de todo o reino. Mas o beijo, dos recém-pronunciados marido e mulher, é interrompido pela entrada repentina de Regina, a Madrasta/Rainha Má, que ironicamente se desculpa pelo atraso. Ela causa pânico ao percorrer o salão, derruba dois guardas com magia. Mas Branca de Neve desembainha a espada do Príncipe e a desafia, respondendo também ao pavor dos convidados: “Ela não é mais a Rainha. Ela não passa de uma bruxa má” (ONCE..., 2012a, S01E01).

O Príncipe tenta acalmar Branca e diz à Madrasta que ela está perdendo seu tempo, ela já teria sido derrotada. Regina, então, promete um presente. Branca de Neve se impõe dizendo que nada quer dela. Ao que Regina insiste: “Mas irão ganhar”. Ela diz que o presente é esse dia feliz, mas que no dia seguinte seu real trabalho irá

¹¹⁶ Segundo Maffesoli (2006, p. 251): “E como o classicismo é linear, visual, fechado, analítico, e passível de análises claras, sabemos que o barroco está em mudança, é denso, aberto, sintético e remete a uma obscuridade relativa ou, ao menos, a uma abordagem que se apoia no claro-escuro”.

começar: “Em breve tudo o que você ama, tudo o que todos vocês amam, será tirado de vocês para sempre. E do seu sofrimento, surgirá minha vitória” (ONCE..., 2012a, S01E01). Regina já está de saída quando o Príncipe a chama e tenta atingi-la com a espada, mas ela desaparece.

Figura 04: Branca de Neve enfrenta a Rainha (Regina)



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

O momento do casamento também nos parece paradigmático. Na história dos irmãos Grimm, é ele que marca o fim do conto, com a punição da madrasta que dança até a morte com sapatos de ferro, quando sua alma vai para o inferno. Nas versões idealizadas ou infantis, como o filme da Disney, por exemplo, não há essa cena. A animação, de 1937, termina com o Príncipe levando a amada para o castelo dele.

Em *Once Upon a Time* não só o mal, encarnado pela Rainha, num primeiro momento, não é punido, como ganha uma nova oportunidade, o que sinaliza para o **fluxo** e para a **complexidade da história**, apontando para um **imaginário trágico**. Regina, nessa cena, parece encarnar o **puer aeternus**: **irônica**, vai se divertir estragando o ponto alto da celebração.

Ainda não houve uma síntese dramática que resolvesse o problema da luta do bem contra o mal. Pelo contrário, a história acaba de começar numa **trajetividade** em que não sabemos o ponto onde estamos – afinal a série poderia ter apenas uma temporada ou

ser renovada uma única vez, mas o que aconteceu foi sua renovação sucessiva¹¹⁷. **Espiral como a da vida**, o próximo episódio é sempre um **mistério** (o que une os iniciados).

A felicidade é tratada como algo iminentemente suspeito: a lógica do “felizes para sempre” é substituída pela **organicidade da vida**¹¹⁸, em que a sucessão de acontecimentos faz uma caricatura da **harmonia conflitual**¹¹⁹ do dia a dia. A série manifesta a metáfora de um cotidiano em que cada acontecimento faz parte da grande **batalha trágica por momentos felizes**, numa **jornada de heróis** (da Floresta Encantada) que se confundem com o **homem sem qualidades**¹²⁰ (de Storybrooke e, mesmo, da nossa “vida real”). Os heróis são como nós; os heróis somos nós – e os vilões também. A organização tradicional da história é substituída pela **efervescência** de novas histórias; a partir do clássico, **o barroco (denso, aberto, sintético, paradoxal)**.

Percebemos, ademais, a **cristalização de uma ambiência contemporânea** de empoderamento da mulher na sociedade ou talvez fosse mais consonante falarmos em **um imaginário de potenciamento da mulher contemporânea**. Isso por que o poder e o empoderamento são da ordem da ruptura, do corte, do aspecto castrador do regime diurno do imaginário. Já **a potência e o potenciamento**, aos quais nos referimos, são **seminais**, da **(des)ordem do regime noturno do imaginário**.

O **potenciamento feminino**, assim, não exclui o masculino, mas **dialoga** com ele, integrando na **(a)lógica da coincidentia oppositorum**, aspectos complementares da **natureza humana**. Ele favorece **o que é e é inteiro**, o que está em processo de **inteiração**, e contribui **à inteiridade** em suas diversas modulações. Noção **complexa** que se fundamenta num **substrato de integração, tolerância, comunhão, unicidade, efervescência revivescente, aceitação e ajuste, harmonia conflitual e remagicização**. O **potenciamento feminino** é um **imperativo atmosférico**. Está aí, para quem quiser ver e **compreender**: trata-se do **renascimento da mulher**. Cremos que convém compreender essa noção como uma **tendência cultural** ocidental de, senão retorno, busca da **unicidade original**, de uma **qualidade arquetípica**. Para

¹¹⁷ Em janeiro de 2017, quando finalizamos esta pesquisa, a série estava em sua sexta temporada.

¹¹⁸ A organicidade é uma noção utilizada, por Maffesoli (2003), para falar de um mundo complexo, contraditório, em que já não conseguimos mais viver ou contar nossas histórias de maneira linear. Um mundo permeado pelo conflito, pelo retorno, pela negociação permanente.

¹¹⁹ A harmonia conflitual diz respeito a um mundo onde vivemos uma mistura estreita de comunicação e conflito e no qual “o equilíbrio é mais difícil de atingir quando a paixão prevalece sobre a razão. O que, atualmente, é muito visível, tanto na vida cotidiana quanto na vida pública” (MAFFESOLI, 2006, p. 189).

¹²⁰ O “homem sem qualidades” *maffesoliniano* não é um homem que não tem qualidades, mas um homem real, o homem comum, ordinário, com suas qualidades e defeitos.

defender essa proposta, apoiamo-nos no que interpretamos em Maffesoli como um **processo pós-moderno de feminização do mundo**:

Quero dizer com isto o retorno de características comuns que encontramos ao mesmo tempo no homem e na mulher, características que o patriarcado da tradição judaico-cristã conseguiu marginalizar por muito tempo. Na verdade, para retomar uma temática cara a Gilbert Durand, o “regime diurno” do imaginário ocidental repousa essencialmente numa função “diarética”, discriminadora, analítica. O gládio que corta ou o falo que penetra são suas figurações mais expressivas. O espírito da época estará então na explicação das coisas, no esforço para zerá-las. É bem diferente da atitude do “regime noturno”, cujo símbolo é a taça, e que trata de congregar, estabelecer relações, favorecer a interação. Levar a sério as “pregas” da natureza humana. Daí a “compreensão” de tudo o que constitui este conceito. É assim que devemos encarar a feminização de que tratamos. A “taça” que recebe e favorece, sem distinção, um ser conjunto fundamental. Todos os elementos da natureza e da cultura nele encontram lugar e fecundam-se reciprocamente (2004, p. 178-9).

Branca de Neve não é mais uma princesa que precisa ser defendida. Ela mesma desembainha a espada e aponta para o mal que a aflige, que aflige seu reino. Ela está se casando em seu próprio castelo (não mais no do Príncipe como nas versões anteriores do conto) e vai fazer de tudo para governar o reino e libertá-lo da influência da Rainha Má. Ela quer **superviver**.

Vivemos um imaginário de **revalorização**, de **potenciamento do feminino**, que se exprime em representações e manifestações culturais. E essa vai ser uma temática amplamente explorada ao longo da série, visto que são as personagens femininas as mais fortes da narrativa, o que aponta para uma nova forma de se relacionar com o mundo e com o outro (**feminização do mundo/invaginação do sentido**). Assim, identificamos o **trajeto antropológico**¹²¹ **entre pulsão subjetiva e manifestações do meio social e do mundo ficcional**, em gênese recíproca, com função de **equilíbrio simbólica, psicossocial e sociátrica**¹²².

¹²¹ O trajeto antropológico concerne às incessantes trocas que existem “ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41).

¹²² Retomemos as funções de equilíbrio, propostas por Durand, para o imaginário. Para o autor (1988, p.103), “a imaginação simbólica é um fator de equilíbrio psicossocial”. Assim, inventar, contar, ouvir e ver histórias, como *OUAT*, que trazem personagens célebres vivendo e resolvendo (ou não) os mesmos dramas que sujeitos comuns, pode contribuir como fator de reequilíbrio mental. Durand ainda fala de uma sociatria, como uma espécie de terapêutica para a sociedade desequilibrada no balançar desses movimentos: “Da mesma maneira que a psiquiatria aplica uma terapêutica de reequilíbrio simbólica, pode-se então conceber que a pedagogia – que gira deliberadamente em torno da dinâmica dos símbolos – se torne uma verdadeira sociatria que dosa com muita precisão, para uma determinada sociedade, as coleções e as estruturas de imagens que ela exige para seu dinamismo evolutivo” (DURAND, 1988, p. 105).

A **função fantástica materializa a atmosfera do tempo**, o clima social que **sentimos e (com)partilhamos**. Mostra o estado de **espírito num momento de transfiguração**. *OUAT* parece, com seu **realismo ficcional**, um mesocosmo entre a **realidade do imaginário e a imaginabilidade do real**.

O episódio continua no “mundo real”, em Boston, nos Estados Unidos, onde um menino de dez anos, chamado Henry, está em busca da mãe biológica, Emma, que parece estar chegando em um encontro amoroso:

- Emma? – certifica-se o homem que a espera.
- Ryan? Você parece aliviado – observa Emma.
- Ah, é por causa da internet. As fotos podem ser...
- Falsas? Antigas? Roubadas do catálogo da *Victoria's Secret*?
- Eles riem.
- Exato – confirma ele.
- Então...
- Então...
- Fale-me sobre você, Emma.
- Oh... Ah, bem... Hoje é meu aniversário.
- E você vai passá-lo comigo? E seus amigos?
- Sou do tipo solitário – confessa ela.
- Não gosta da sua família?
- Não tenho família para gostar.
- Ah, qual é? Todo mundo tem uma família.
- Tecnicamente, sim. E todos a conhecem. Já vai sair correndo?
- Oh, de jeito nenhum. Emma, você é, de longe, a órfã sem amigos mais sexy que já conheci.
- Eles riem.
- Ok. Sua vez. Não, espere, vou adivinhar. Ah... Você é bonito. Charmoso.
- Continue.
- O tipo de cara que, e corrija-me se eu estiver errada, deu um desfalque na sua empresa, foi preso e fugiu antes que o jogassem na cadeia?
- Quê? – pergunta nervoso, mas rindo.
- O pior de tudo é sua esposa. Ela o ama tanto que pagou sua fiança. E como retribui a lealdade? Marcando um encontro.
- Quem é você?
- A garota que inteirou o dinheiro.
- Um agente de fiança.
- Uma agente de fiança (ONCE..., 2012a, S01E01).

Ryan sai correndo e vai tentar fugir de carro. Emma vai calmamente atrás dele, com seu salto altíssimo e um vestido colado ao corpo. Ela havia colocado um dispositivo na roda traseira para que ele não pudesse fugir.

- Você não tem que fazer isso, OK? Posso pagar. Tenho dinheiro – exaspera-se ele.

- Não, você não tem. E, se tivesse, devia dar a sua esposa para cuidar da família.
 - Que diabos você entende de família, há?
- Ela dá um golpe nele, jogando sua cabeça na direção do carro.
- Nada (ONCE..., 2012a, S01E01).

Fica implícito que ele foi preso novamente. Ao chegar em casa, ela tira os sapatos e um *cupcake* da sacola. Acende uma vela em forma de estrela, fecha os olhos e faz um pedido.

Figura 05: Emma faz um pedido ao apagar a vela do bolo de aniversário



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

A partir dessa sequência, começamos a conhecer a protagonista da série. Uma mulher forte e independente, cuja **ética (da estética)**¹²³ é relativa e se baseia muito mais em sua experiência do que em uma moral pré-estabelecida. É uma **heroína complexa, impura e cética**, mas que **aceita a fatalidade da vida** e nada espera dela (embora, no fundo, deseje diferente). Uma heroína que vemos, **oficiosamente por hora**, solitária, desencantada, que não tem nada melhor para fazer em seu aniversário do que trabalhar, e sopra sozinha a vela de seu (mini) bolo de aniversário.

A personagem materializa o **imaginário pós-moderno do herói** sintonizado com as características comuns. Ela **oscila entre o bem e o mal, integra a sombra**

¹²³ Ela remete a outro tipo de relação com a alteridade, um pouco amoral, às vezes imoral, baseada mais na ética da situação, da experiência, o que o autor chama de imoralismo ético ou ética da estética: “A uma moral imposta e abstrata, pretendo opor uma ética que se origina num grupo determinado, que é, fundamentalmente, empática” (MAFFESOLI, 2006, p. 44).

num **politeísmo de valores** (mente sobre sua identidade, mas prende um criminoso). Ela marca o encontro e brinca com a situação (*puer aeternus* – **prodigalidade**) antes de cumprir seu objetivo. Acomodando-se a tudo e desprezando as ilusões, é uma **heroína trágica**¹²⁴, com a qual os fãs podem estabelecer vínculo empático. **Nasce no imaginário contemporâneo**, mostrando suas **dinâmicas**. Dessa forma, a personagem de ficção é uma metáfora ou, se preferirmos, uma **caricatura da mulher contemporânea**, cuja função fantástica pode participar na elaboração teórica do mundo do espectador (**realismo ficcional**).

Após fazer o desejo, ela ouve a campainha e olha descrente para a porta. Do outro lado há um menino, Henry, alegando ser seu filho. Ela pergunta por seus pais e diz que vai chamar a polícia. Ele ameaça dizer que ela o sequestrou. Mas ela percebe que ele não faria isso. Henry quer que Emma vá com ele para Storybrooke e consegue convencê-la.

Figura 06: Henry convence Emma a levá-lo de volta para casa



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

¹²⁴ Quando nos referimos a heróis trágicos, nas análises, não estamos fazendo uma equivalência direta com os heróis da tradição grega, por exemplo. Mas, sim, falando de heróis que experimentam a tragédia (dialógica, não dialética) da existência, que pode ser descrita através de expressões como “vitalismo” e “vida sem qualidades” (que não tem um sentido *a priori*, mas é plena em si, na intensidade dos instantes eternos). Heróis que vivem apesar de tudo (imposições morais, simbólicas, ideológicas, etc.). Inseridos na (a) lógica da socialidade tolerante. Personas plurais, potencializadas paradoxalmente pelo sentimento de precariedade da vida.

Logo, Emma vai, em seu Fusca amarelo ¹²⁵, levar Henry de volta a Storybrooke. O menino fala de seu livro para a mãe biológica:

- Não sei se você está pronta – argumenta ele.
- Para contos de fadas? – ela retruca.
- Não são contos de fadas. São a verdade. Todas as histórias neste livro aconteceram realmente.
- É claro que sim – ironiza ela.
- Use seu superpoder¹²⁶ e veja se estou mentindo – desafia o menino.
- Só porque você acredita nisso, não quer dizer que seja verdade, responde ela desorientada.
- É por isso mesmo que é verdade. Devia saber isso melhor do que ninguém.
- Por quê?
- Porque você está nesse livro.
- Oh, garoto, você tem problemas.
- Sim, e você dará um jeito neles (ONCE..., 2012a, S01E01).

Emma fez um pedido que será revelado mais tarde neste episódio, mas estava **cética** quanto a sua realização. Ainda **incrédula**, em **conflito harmonial**, concorda em levar o menino de volta para sua casa. A **razão sensível** fala mais alto, pois ele consegue tocá-la (**comunicação forte**).

A **micronarrativa** em que Henry acredita (contada pelo livro) é capaz de explicar a **alógica**, a estranha rotina da cidadezinha do Maine. Mas, no momento, ele é o único que percebe isso. É dotado de uma **razão sensível**, capaz de (pres)entir o **espírito do tempo vivido** pelos habitantes da cidade, pela “**tribo**” de Storybrooke. O que nos leva ao aspecto **locuscentrado**¹²⁷ da história. Desprezando a racionalidade estrita do “como”, é capaz de **compreender “o que”** acontece, o que **está aí**, mas que os outros se recusam ou não conseguem ver, por isso enxerga o que está **no fundo das aparências**.

Ao final da temporada, Henry mostrará a todos a **contaminação** entre “mundo real” e contos de fadas, Storybrooke e Floresta Encantada, pessoas e personagens de histórias (**personas plurais**). Metaforicamente, é como se ele quisesse que

¹²⁵ Esta cena não está descrita como na ordem original da série, em que ela é intercalada com a próxima cena a ser descrita, em que Branca de Neve decide consultar Rumpelstiltskin sobre o futuro. Alteramos a ordem para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte (que visa manter o suspense da narrativa).

¹²⁶ Anteriormente, ela havia mencionado a Henry que tem um dom especial: consegue saber quando as pessoas estão mentindo.

¹²⁷ Segundo Maffesoli (2003, p. 08), o *trágico* privilegia o espacial e suas modulações territoriais. O autor chama a atenção para a importância do *genius loci* ou o gênio do lugar, entendido como um sentimento coletivo que configura o espaço, o qual retroalimenta este sentimento. Passamos, assim, de uma concepção de mundo *egocentrada* à outra *locuscentrada*, quer dizer, da primazia do indivíduo para a das neotribos.

prestassem atenção na **sociedade oficiosa** ao invés de na sociedade oficial. O menino vai tentar sempre chamar atenção para o não-dito, o detalhe, a entrelinha, buscando mostrar o **realismo** de sua teoria, para além da realidade percebida. **O real como surreal e onírico**¹²⁸. Neste momento, nos damos conta de que Henry pode ser uma **caricatura** do pesquisador, que busca nesta pesquisa compreender o real por meio do irreal, observando o **realismo de uma tecnologia do imaginário que exprime o ar do tempo**.

De volta à Floresta Encantada¹²⁹, Branca de Neve aparece grávida na janela do castelo, e confessa que não consegue dormir desde a ameaça da Madrasta. Ela e o Príncipe discutem, e Branca o convence de que devem falar com Rumplestintskin¹³⁰, para garantir a segurança de sua filha.

Branca e o Príncipe chegam a uma prisão subterrânea onde está o Sombrio, um ser mágico capaz de prever o futuro. Ele é o único que sabe como é possível quebrar a maldição, que está para ser lançada pela Madrasta Má, para acabar com os finais felizes. Contra a vontade do Príncipe, Branca faz um acordo com Rumple: o nome da criança que ela espera em troca de informações sobre a Maldição Sombria.

- A Rainha criou uma maldição poderosa – conta Rumplestintskin –, que se aproxima de nós. Em breve, todos vocês estarão numa prisão, como a minha, só que pior. A sua prisão, todas as nossas prisões, será o tempo. O tempo irá parar e ficaremos presos. Num lugar horrível, onde tudo o que gostamos, tudo o que amamos será tirado de nós e passaremos a eternidade sofrendo, enquanto ela comemora, enfim vitoriosa! Nada de finais felizes.

- O que podemos fazer? – questiona Branca de Neve.

- Nós, nada – responde Rumplestintskin.

- Quem pode? – interpela Branca.

- A coisinha crescendo dentro da sua barriga – diz, estendendo a mão em direção à barriga de Branca.

- Da próxima vez eu corto fora – ameaça o Príncipe, que retira a mão dele com a bainha espada.

Rumple faz um som de desaprovação com a boca e continua a falar.

- A criança é nossa única esperança. Coloque-a em segurança. Coloque-a e, em seu 28º aniversário, a criança voltará, os encontrará, e a batalha final terá

¹²⁸ Lembrando Maffesoli (2003, p. 143), que sustenta: “A vida, no que tem de impalpável, é um irreal, que permite compreender que o real não pode existir senão por possuir em si o surreal”.

¹²⁹ Essa cena não está descrita como na ordem original da série, em que ela é intercalada com a cena anteriormente descrita, em que Emma e Henry estão a caminho de Storybrooke. O motivo é o mesmo anteriormente exposto. Ressaltamos que toda a vez em que alterarmos a ordem das cenas e das sequências, será em função disso.

¹³⁰ Também conhecido como *Senhor das Trevas*, *Sombrio* (*The Dark One*, em inglês) ou *Rumple*.

início! – finaliza Rumpelstiltskin, que solta uma risada maligna (ONCE..., 2012a, S01E01).

Figura 07: Branca de Neve e Príncipe Encantado visitam Rumpelstiltskin em sua prisão subterrânea



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Branca de Neve está grávida e preocupada que o bem possa perder. A vida parece precária e necessita de uma **lucidez fortificante** para ser enfrentada. A narrativa rompe com os clássicos esquemas que conhecemos. A referência à insônia e ao estresse também são indícios do **humanismo integral** e do **vitalismo**¹³¹ em *OUAT*. Os personagens são trazidos de um curto conto para uma história na qual eles têm um **quotidiano a viver**. Branca, sem pestanejar, faz um acordo com Rumpelstiltskin (o que demonstra a **bricolagem** de contos em *OUAT*), para garantir que sua filha fique bem e que possam todos escapar da maldição.

Logo, a **ética da estética** se insere novamente na **dinâmica** da história. A **narrativa se retroalimenta em relação com o imaginário trágico pós-moderno**: o mal não deixa de existir nem os problemas se resolvem após o beijo do amor verdadeiro, ele é apenas um momento. A vida, com suas vicissitudes e irregularidades, pulsa no coração da Floresta Encantada. A cada episódio vemos que os problemas se acumulam e se **complexificam**. Mesmo que algo se resolva, logo há mais no que trabalhar.

¹³¹ O humanismo integral diz respeito à aceitação da parte do diabo, do lado de sombra, que dizem respeito à animalidade, à intensidade, ao excesso, ao relativismo, à anomia, à imperfeição, ao luxo, ao desejo, à efemeridade, à morte, com toda a ambiguidade que podem conter (MAFFESOLI, 2004). Assim, é uma forma do vitalismo, que diz também respeito à retomada da pluralidade, da complexidade e da potência.

Ligamos, também, o recurso à vidência à procura das diversas formas de predição na sociedade contemporânea, sinal de **aceitação¹³² da fatalidade**. O ideal do progresso perde espaço para **o acolhimento do destino**: abraçar o inelutável é aceitar o mundo como ele é e tentar nele viver da melhor forma possível. Rumpelstintskin, *puer aeternus*, parece se divertir com o que está acontecendo. Veremos que ele encara o mundo como um grande jogo.

A prisão de que Rumpel fala virá a ser o “mundo real”, mas em oposição à “vida real”. Prisão num quotidiano de repetição, de estática, de controle, onde a Rainha vem a estabelecer os destinos, num projeto que arruína a ideia de felicidade coletiva; um mundo sem mágica, em que todos representam papéis prescritos e estão distantes, embora vivam a poucos quarteirões uns dos outros; um mundo desencantado e “domesticado” numa anemia existencial¹³³, que só gera sofrimento. Regina e sua maldição são figuras que, em geral, manifestam o moderno na narrativa. Apesar disso, **paradoxalmente**, há algo de **pós-moderno** na Maldição Sombria: o **desejo de que o tempo pare**, num apelo **presenteísta**.

Emma é a promessa de rompimento desse esalfamento imposto pela maldição. Podemos pensar nela **como emblema da pós-modernidade nascente**, que, após um ciclo de maturação, poderá romper com a imposição moderna e **trazer “vida real” ao “mundo real”**. Se cumprir seu **destino (*fatum*)**, Emma trará o **movimento que deslocará o imaginário recalcado para a ordem do dia**; fará **movimentar a tópica sociocultural¹³⁴** daquela comunidade.

Seria, assim, a **restauradora do equilíbrio**, que, a partir da **imaginação simbólica** de Henry, eufemizaria o mal provocado por Regina, levando a esse mundo desencantado o **reencantamento possível**: com **aquilo é, agora**, em Storybrooke, e **não com o que deveria ser**, conforme o projeto de Regina ou, mesmo, a idealização que os personagens farão da “salvadora” antes do lançamento da maldição.

Ela pode **vir a ser** o remédio empregado **pelo papel sociátrico do imaginário numa narrativa que deve propiciar também um equilíbrio ecumênico**, capaz de fazer com que os personagens novamente se unam “entre si, no nível

¹³² Em alguns momentos da análise, a repetição de termos se torna inevitável, uma vez que os sinônimos parecem inexatos para expressar nossa intenção ou a de nossos autores de referência.

¹³³ Utilizamos o termo anemia existencial em oposição ao vitalismo.

¹³⁴ A tópica sociocultural, retomamos, explica a relação de poder entre um imaginário atualizado e um imaginário potencial. Ela levará em conta a sociedade e o momento histórico para compreender tensionamentos sociais relativos a instâncias equivalentes ao inconsciente, ao ego e ao superego (DURAND, 1998, p. 93).

humilde das felicidades e penas quotidianas da espécie humana” (DURAND, 1988, p. 106). Tem **potencial** para promover a **feminização do mundo** (se conseguir entender o **sentido invaginado, a alógica**, ali predominante), até então masculinizado pelos poderes de Regina.

Ao chegarem em Storybrooke, Henry não quer contar a Emma seu endereço. Ela fica brava, desce do carro e bate a porta com força.

- Olha, tem sido uma noite longa, são quase... – hesita Emma, confusa, olhando para o relógio em cima de um prédio interditado – 20h15?
- Nunca vi aquele relógio funcionando. O tempo está congelado aqui – contrapõe o menino.
- Como é que é?
- A Rainha Má fez isso com uma maldição. Mandou para cá todos da Floresta Encantada.
- Espere aí. Uma Rainha Má mandou todos os personagens de contos para cá?
- Sim, e agora eles estão presos.
- Congelados no tempo. Presos em Storybrooke, Maine. Essa é a sua história? – questiona Emma.
- É verdade!
- Por que ninguém vai embora?
- Não podem. Quando tentam, coisas ruins acontecem (ONCE..., 2012a, S01E01).

Figura 08: Emma e Henry chegando ao centro de Storybrooke



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Archie, o psicólogo de Henry, os encontra e dá uma bronca no menino por estar na rua com uma desconhecida àquela hora da noite. Ele conta a Archie que Emma é sua mãe. Emma aproveita para perguntar onde o menino mora. E descobre também que ele é o filho da prefeita. Archie o flagra mentindo e conversa com ele, advertindo-o sobre as consequências disso. O terapeuta segue para casa, e Emma e Henry conversam sobre quem precisa de ajuda e quem está a ajudar.

- Conveniente, vou entrar na onda. E quem ele é? – argui Emma.
- Grilo Falante – responde Henry.
- Certo. A mentira. Seu nariz cresceu um pouquinho.
- Não sou o Pinóquio.
- Claro que não é, pois isso seria ridículo (ONCE..., 2012a, S01E01).

Vemos, então, Henry descrevendo aspectos da **micronarrativa locuscentrada de (con)usão** que sustenta à Emma. O Grilo Falante transmutado em terapeuta também nos parece um caractere representativo da série. Diversos personagens passarão por seu consultório ao longo dessa e de outras temporadas. Isso parece dar conta de um **clima social** em que nos sentimos perdidos e precisamos de ajuda para nos reencontrar. Eis um aspecto do **realismo da narrativa ficcional**.

A razão pela qual Regina colocou Henry em terapia é sua fantasia. Do seu ponto de vista, o menino teria criado um mundo que não corresponderia ao “real”, para dar conta das dificuldades pelas quais está passando. Mas ao contrário do que deseja a prefeita, Dr. Hopper **compreende** e **acolhe** esse universo “criado por Henry”, ajudando o menino a caminhar para a **inteiração** através da **imaginação simbólica**. Assim, também nossa sociedade, muitas vezes, submerge em mundos ficcionais para fugir das pressões e do estresse do cotidiano. Isso nos remete à **função psicossocial do imaginário**, que tem no fantástico das ficções, como os contos de fadas ou as séries televisivas, importantes elementos de **equilíbrio mental**.

O Grilo Falante, ou Archie (**personas** do mesmo ser), alude, em vários momentos da série, a uma aura de correção, mas, em contraponto, de **não-julgamento, de tolerância, de compreensão**. Nessa cena, se preocupa em dar exemplo, em compartilhar sua sabedoria.

Essa cena, a da visita a Rumplestintskin na caverna e a próxima que descreveremos, são demonstrativas do que se pode verificar ao longo da temporada; a **bricolagem** dos contos de fadas, o **mosaico complexo** criado por *OUAT*. Os mais

diversos personagens das histórias viviam na mesma terra de contos de fadas¹³⁵ e, agora, muitos deles estão em Storybrooke¹³⁶. Suas aventuras se tocam, se mesclam, se interpenetram na série, criando um **universo dinâmico e contaminado**, o qual podemos conhecer acompanhando os episódios, que promoverão um **ingresso nas histórias** para que possamos entender o presente. Vemos, dessa maneira, uma lógica de **unicidade**¹³⁷, na qual **elementos heterogêneos** se unem e constroem uma **caricatura da vida** nossa de todos os dias, **metáfora promíscua** da **ambiência pós-moderna** ou do **imaginário** compartilhado na contemporaneidade.

De volta à Floresta Encantada, Príncipe Encantado (David), Grilo Falante, Branca de Neve, Zangado, Vovó, Chapeuzinho, Mestre, Gepeto, Pinóquio, Fada Azul e alguns guardas (ou cavaleiros da Távola, mas não identificados) estão reunidos em uma mesa redonda (comparável à das novelas arthurianas, por isso presumimos que podem ser cavaleiros), discutindo se e como podem vencer a Rainha.

Figura 09: A reunião dos personagens na “Távola Redonda”



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

¹³⁵ Terra essa, ou mundo esse, ao qual os eles normalmente se referem como Floresta Encantada, a partir da segunda temporada, quando recobram suas memórias.

¹³⁶ Nem todos vieram parar em Storybrooke com a maldição. Na segunda temporada da série vamos descobrir que há uma área da Floresta Encantada que não foi afetada pelo sortilégio.

¹³⁷ A unicidade pós-moderna é um contraponto à unidade moderna e simboliza, para além do dualismo, “o fato de que está tudo relacionado, a complexidade ou a reversibilidade” (MAFFESOLI, 2003, p. 118-9).

Notemos o **ecletismo das posturas dos heróis**: enquanto David tem uma atitude belicosa, o Grilo diz que não podem ceder ao lado sombrio e tenta pensar outra maneira de derrotar Regina. Já Branca, num primeiro momento, está **cética**, acreditando que esse é o **destino** e eles precisam **aceitar**. Mestre levanta a questão de poderem ou não confiar em Rumpelstiltskin. A Fada chega com o que diz ser a única possibilidade de salvar a criança: uma árvore.

Zangado se irrita: “Uma árvore? Nosso destino depende de uma árvore? Vamos voltar a falar em lutar” (ONCE..., 2012a, S01E01). A Fada conta que a árvore é encantada e, se transformada em um recipiente/continente (**invaginação**), pode cortar qualquer maldição, manifestando o **redobramento feminizado** da situação. Em contraponto, revela que a árvore pode proteger apenas uma pessoa, **apresentando o aspecto trágico da fonte de esperança/remagicização**. Gepeto diz que pode construí-lo. Os heróis parecem encontrar a **perversidade**¹³⁸ necessária para lidar com a situação.

Essa reunião é o primeiro momento marcante (de muitos) em que podemos interpretar a série como um **micromuseu imaginário (orientalização do mundo)**, que reúne e harmoniza personagens de diversas histórias em uma narrativa em comum (**patchwork noturno do imaginário**). A **trama complexa** das relações que se estabelece dá conta também de um **imaginário de valorização do trabalho em conjunto, da união, da solidariedade ambiente** que é metáfora de um contemporâneo de **dominante empática**, em que as comunidades emocionais (**escolha dos laços**) se unem em torno de uma causa comum.

Há uma **irmanação** que remete a **proxemia** e a **comunhão**¹³⁹. Nos contos célebres, os personagens viviam suas histórias separadamente e sequer se conheciam. Em *OUAT* todos compartilham o mesmo *Belo Mundo* que precisa ser preservado e, por isso, unem forças, como unimos também em nosso não tão belo mundo por causas ambientais, políticas, sociais, entre outras. Após um período moderno em que o indivíduo esteve muito preocupado consigo mesmo para dar atenção às causas coletivas, percebemos um ressurgimento das

¹³⁸ Conforme Maffesoli (2006, p. 99), no sentido etimológico, *perversidade* quer dizer a capacidade de ir por um caminho de desvio.

¹³⁹ De acordo com Maffesoli, a “irmanação” (2012) é causa e efeito do que o autor chama de “erótica social”, da (des)ordem da “proxemia” (2006). Assim, o “copertenciamento, enquanto comunicação não se dobra às habituais injunções da hierarquia vertical que foi progressivamente fundada na razão [...]” (2012, p. 19).

solidariedades. Há uma **ressensibilização coletiva: tribalização** ¹⁴⁰ **pelo compartilhar a sacralidade de ideais.**

Pela **diversidade** das características dos personagens, há **dissentimento** em relação a acreditar ou não que seja possível reverter a situação. Há medo e insegurança; podemos ver a **fragilidade dos heróis**. Há **incerteza** de que o bem possa vencer. No decorrer da série, em **progressividade**, entenderemos como eles chegaram a esse momento. Como se conheceram e formaram essa **comunidade**, essa **tribo**, que se une e se ajuda mutuamente. Percebemos a **potência colaborativa** se opondo ao poder individual da Rainha.

A **tecnomagia**¹⁴¹ pode salvá-los: há uma árvore encantada, mas ela precisa da técnica de carpintaria para se tornar o objeto mágico que será fundamental para a quebra da maldição. Insistamos na árvore. Algo que parece ser **ordinário**, num primeiro momento, mas que pode se transformar em uma poderosa peça **tecnomágica**. Aspecto que nos lembra o **totemismo**, de que fala Maffesoli (2006, p. 85), em que o banal torna-se objeto de veneração na **transcendência do imanente**¹⁴². Não é uma poção ou um gesto mágico desencarnado, mas é uma árvore, algo ligado à terra que partilhamos, **à raiz do que está aqui**, que esculpida com amor, se transforma em algo poderoso.

Na cena a seguir, Emma e Henry estão chegando na casa dele:

- Por favor, não me faça entrar – suplica o menino.
- Eu preciso. Garanto que seus pais estão mortos de preocupação com você – objeta Emma.
- Eu não tenho pais. Só uma mãe e ela é malvada.
- Malvada? Não acha isso meio radical?
- Ela é. Ela não me ama, só finge que ama.
- Garoto – diz Emma, comovendo-se –, sei que não é verdade (ONCE..., 2012a, S01E01).

¹⁴⁰ A proxemia remete, essencialmente, ao surgimento de uma sucessão de “nós” que constituem a própria substância de toda socialidade. Continuando, gostaria de fazer notar que a constituição dos microgrupos, das tribos que pontuam a espacialidade se faz a partir do sentimento de *pertença*, em função de uma *ética* específica e no quadro de uma *rede* de comunicação [...] (MAFFESOLI, 2006, p. 224).

¹⁴¹ A tecnomagia para Maffesoli refere-se à utilização mágica da técnica e da tecnologia (2012, p. 106).

¹⁴² Maffesoli (2003, p. 55) aborda a transcendência imanente como a sacralidade do profano, o comungar em torno do anódino, daquilo que está próximo. O sagrado pós-moderno não é mais o de um Deus abstrato ou de um Estado racional. É um sagrado que remete “a uma transcendência imanente, constituída pelo sentimento de *pertença*, pela paixão compartilhada ou pela correspondência quase mística, com o que me rodeia. E então não é mais o universal o que importa, mas o particular, pelo que tem de carnal, de afetual, de essencialmente simbólico”.

Regina abre a porta e vai ao encontro de Henry exasperada. Graham (xerife, em Storybrooke, e Caçador, na Floresta Encantada) está lá com ela e aparece ao fundo. Regina pergunta se o menino está bem e o que aconteceu. Ele diz que achou “sua mãe de verdade” e sai correndo. Após o choque inicial, Regina oferece uma bebida à Emma e questiona se precisa se preocupar com ela. Emma diz que não. Regina a conduz para o escritório e começa uma conversa:

- Entenda, desde que virei prefeita, é complicado equilibrar as coisas. Imagino que tenha um emprego.
- Eu me viro. Sim – responde Emma.
- Pense então em ter dois. Isso é ser mãe solteira. Então, eu exijo disciplina. Sou severa? Acho que sim. Mas é pelo bem dele. Quero que o Henry se destaque na vida. Você não acha que isso faz de mim maligna, não é?
- Garanto que ele só fala isso por causa dessa história de conto de fadas.
- Que história? – indaga Regina.
- Você sabe o livro dele. Ele acha que todos são personagens do seu livro. Como o terapeuta ser o Grilo Falante.
- Desculpe, eu realmente não faço ideia do que você está falando.
- Sabe, não é da minha conta. Ele é seu filho. Eu preciso voltar para casa – conclui Emma.
- É claro – concorda Regina, que se levanta e vai abrindo a porta antes que Emma termine a bebida (o que a deixa visivelmente desconfortável) (ONCE..., 2012a, S01E01).

Figura 10: O primeiro encontro de Emma e Regina



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Nesse momento, vemos a série apontar para a **dinâmica e a diversidade das novas configurações de família (fragmentação das instituições sociais)**,

possíveis a partir da **materialização da ambiência, do imaginário pós-moderno**, quiçá, pós-patriarcal. A mulher e o filho compõem uma família respeitável. Essa mulher ainda é prefeita. Isso nos remete novamente ao **potenciamento feminino**.

No entanto, **Regina tem uma postura predominantemente masculina e moderna** de controle, moralidade, pragmatismo, organização e progresso, sendo a representação do poder na cidade. Todos os demais parecem submissos a ela, mesmo o xerife e o promotor. Assim, vemos que o próprio de nosso tempo é a **hibridação, a superposição de elementos**, uma vez que a modernidade não foi ultrapassada, no sentido dialético do termo, mas ainda está aí, especialmente no que concerne à sociedade oficial (legal), bem representada pela prefeita da cidade e seus aliados. Os **valores modernos remanescentes**, no entanto, vão, aos poucos, adquirindo outros timbres ou, mesmo, sendo **driblados pela sociedade oficiosa**.

Henry é representativo do ser que se sente sufocado por esse emblema moderno e, com sua **liberdade intersticial**, vai procurar a mãe biológica na esperança de romper com esse paradigma. A tecnologia atua, então, como vetor dessa aproximação e tem papel indispensável no encontro. **Tecnomagia**, visto que é a partir da aproximação de Emma e Henry, possível graças a um serviço virtual de busca, pago com cartão de crédito, que, mais tarde, a maldição será quebrada. A **família se complexifica** a partir disso (**caricatura da contemporaneidade/realismo ficcional**), numa **harmonia conflitual**. O menino tem duas mães, a adotiva e a biológica, e lidar com essa situação será um desafio para os três, ao longo da temporada.

Emma olha para Henry que está na janela, segue para o carro e deixa a cidade. Mas se dá conta que Henry deixou o livro de propósito no carro dela. Quando olha de novo para a pista vê um lobo e, ao desviar dele, sofre um acidente, batendo na placa que indica a cidade. Ela acorda na delegacia¹⁴³. Na cela ao lado está Leroy (Zangado). O delegado saiu e quem estava tomando conta deles era Marco (Gepeto), que fala que Henry deve estar muito feliz por tê-la de volta na vida dele. Ela explica que não é bem isso o que está acontecendo. Leroy resmunga algo sobre não gostar

¹⁴³ Essa cena não está descrita como na ordem original da série. Ela é anterior a outra, que descreveremos mais adiante, em que Gepeto e Pinóquio trabalham para construir o objeto mágico que deve salvar Emma da maldição.

de crianças. Marco conta, triste mas resignado, que daria qualquer coisa por um filho, que ele e sua esposa tentaram por muitos anos.

Figura 11: Emma é presa por dirigir alcoolizada



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Graham chega e liberta Leroy, advertindo que não deve “se meter em encrencas”. Emma questiona Graham sobre estar presa. Ele diz que as bebidas de Regina são mais fortes do que parecem. Ela diz que não estava bêbada, havia um lobo na estrada. Nisso, chega Regina em desespero: Henry fugiu de novo. A prefeita está visivelmente descontente por Emma não ter deixado a cidade. Emma conta que ela ganha a vida “encontrando gente” e propõe um trato: eles a soltam e ela ajuda a achar Henry, a partir dos rastros do computador (ONCE..., 2012a, S01E01).

Astucioso, o menino deixara o livro no carro, na expectativa de que Emma voltasse para entregá-lo. A preocupação com a mistura entre álcool e direção aparece na **ambiência da série**, e uma primeira pequena corrupção (**transgressão/ultrapassagem**) acontece quando o crime é perdoado numa perspectiva de que os fins justificam os meios. A **razão sensível** fala mais alto, evidenciando o **paradoxo** da situação.

Mais do que a lei ou a moral, nesse momento, o que prevalece é a **ética da estética** e eles concordam em soltar Emma, com a condição proposta. Outro aspecto que nos chama a atenção é a **pluralidade das identidades (personas)** dos personagens, o que vai se complexificando ao longo da temporada, mas que já podemos ressaltar ao observarmos o exemplo de Regina: mãe solteira, prefeita,

Rainha Má. São múltiplos os papéis desempenhados pela mesma mulher, o que nos remete ao **imaginário de fragmentação da persona pós-moderna**¹⁴⁴.

Emma encontra um recibo do site que Henry usou para encontrá-la. O menino fez o pagamento com o cartão de crédito de Mary Margaret Blanchard (persona de Branca de Neve em Storybrooke), sua professora. Regina e Emma vão procurá-la.

- Cadê meu filho? – inquire Regina, agressiva.
 - Henry? Pensei que estivesse doente em casa – responde a professora.
 - Se estivesse, acha que eu estaria aqui? – objeta Regina.
- Emma as observa da porta.
- Você deu a ele seu cartão de crédito para que ele a encontrasse? – questiona a prefeita.
 - Desculpe, quem é você? – diz, Mary, dirigindo-se a Emma.
 - Eu sou a... eu sou a... – hesita, Emma.
 - A mulher que o deu para adoção – completa Regina.
- Mary vai procurar seu cartão na bolsa.
- Não sabe nada disso, não é? – indaga, Emma.
 - Não, infelizmente, não – responde Mary, olhando a carteira. Menino inteligente. Nunca devia ter dado o livro a ele.
 - Que diabos têm nesse livro que ficam falando? – irrita-se Regina.
 - Histórias antigas que dei a ele. Como você bem sabe, Henry é um menino especial. Muito inteligente. Muito criativo. E, como talvez saiba, solitário. Ele precisava dele – explica, Mary.
 - O que ele precisa é de uma dose de realidade. Isso é perda de tempo – contrapõe Regina (ONCE..., 2012a, S01E01).

Regina sai derrubando uma pilha de papéis e desejando (irônica) a Emma uma boa viagem para Boston. Emma ajuda Mary a juntar as coisas do chão. Em seguida, vemos o primeiro diálogo de Emma com Mary, que não sabem que são mãe e filha:

- Como um livro deveria ajudar? – pergunta, Emma.
- Acha que essas histórias servem pra quê? Essas histórias, as clássicas, há um motivo para as conhecermos bem. São uma forma de lidar com nosso mundo. Um mundo que nem sempre faz sentido. Henry não teve uma vida fácil – explica Mary.
- Sim, ela é durona – complementa Emma.
- Não, não é apenas ela. Ele é como qualquer criança adotada. Ele luta com a pergunta mais básica que todas elas farão um dia: “Por que alguém me daria?” – expõe Mary que, logo, se dá conta da situação embaraçosa de estar falando isso a Emma e pede desculpas – Sinto muito. Sinto muito, eu não pretendia de maneira nenhuma julgar você.
- Sem problemas.

¹⁴⁴ A persona é esta figura da pós-modernidade, que representa papéis nas diversas tribos das quais participa (trabalho, família, hobby). “Mudando seu figurino, ela vai, de acordo com seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (2006, p. 133).

- Veja, eu dei o livro a Henry, por que eu queria que ele tivesse a coisa mais importante que se pode ter: esperança. Acreditar mesmo que na possibilidade de um final feliz é uma coisa muito poderosa.
- Sabe onde ele está, não sabe? – sonda Emma.
- Dê uma olhada no castelo dele (ONCE..., 2012a, S01E01).

Figura 12: Emma e Mary Margaret conversam sobre Henry



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Regina, pragmática, tenta explicar o comportamento de Henry; **Mary busca compreendê-lo** a partir do **lúdico**, e, assim, sabe a resposta de seu paradeiro. A primeira quer controlar o filho para dominar a situação; a segunda, **com razão sensível, deixa fluir** a imaginação do aluno (que vem a ser seu neto, mas ainda não sabem).

Regina prende o filho em um mundo de anemia existencial, impedindo-o de exercer sua criatividade no processo de construção de si mesmo (**inteiração**) e de seu mundo. Acredita que ele precisa “de uma dose de realidade”, sustentando assim uma concepção estrita e castradora do real (ONCE..., 2012a, S01E01).

Mary lhe **vitaliza, potencializa**, oferecendo **ficções realistas** – da ordem de um **real mais amplo e heterogêneo (onírico, surreal e imaterial)** –, com as quais ele pode se identificar. Mary o **acolhe** em sua **sensibilidade**. Ela remete novamente ao papel do imaginário, enquanto imaginação simbólica, de **equilíbrio psicossocial**. Emma parece representar um meio termo entre as duas posturas.

Sustentamos que **Regina represente a visão do adulto desencantado e masculino, ao passo que Mary Margaret encarnaria o puer aeternus reencantado e feminino**, que a partir do **pacto emocional** se coloca no lugar da criança (**vínculo**

empático) e, mesmo, de Emma, a quem tenta não julgar. Assim, podemos pensar em **Regina como um emblema da modernidade, Mary, da pós-modernidade e Emma, da transição entre estilos.**

Na Floresta Encantada, Gepeto e Pinóquio estão no castelo, construindo o receptáculo, um roupeiro feito da árvore encantada. Inicia-se o trabalho de parto de Branca de Neve, ao mesmo tempo em que as nuvens da maldição começam a se espalhar pelo reino¹⁴⁵.

Branca de Neve aparece, então, gritando de dor com as contrações, em uma cena um tanto “irreverente” para um conto de fadas. Compondo a sequência, a maldição avança em direção ao castelo, assim como Regina e seus soldados. “Eu não posso ter esse bebê agora”, lamenta Branca (ONCE..., 2012a, S01E01).

Figura 13: Branca de Neve em trabalho de parto



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

O guarda-roupa está pronto, avisa Gepeto. Mas o médico (Mestre) diz que Branca não pode mais ser movida. Terá de dar à luz a filha. Emma nasce. Branca e o

¹⁴⁵ Essas cenas não estão descritas como na ordem original da série, em que vêm antes daquela em que Emma acorda na delegacia.

Príncipe discutem sobre o que fazer, só um pode escapar à maldição. Ela toma a decisão e convence David a deixar a menina dentro do objeto mágico:

- Leve o bebê para o guarda-roupa – comanda ela.
- Ficou louca? – objeta ele.
- Não! É o único jeito. Precisa enviá-la.
- Não sabe o que está falando.
- Sei, sim. Temos que acreditar que ela voltará por nós. Temos de oferecer a ela a melhor oportunidade.
- David beija a filha na testa.
- Adeus, Emma – Branca se despede (ONCE..., 2012a, S01E01).

Branca a beija também e a entrega a David. Eles se beijam. David pega a espada e vai. Branca fica chorando em profundo sofrimento. David luta com dois soldados da Rainha. Ele consegue colocar a menina no guarda-roupa, mas logo outros dois soldados aparecem e ele é ferido gravemente. Quando um dos homens vai abrir o guarda-roupa, Emma não está mais lá. David olha com alívio para o móvel e parece desmaiar ou morrer.

A cena do parto também quebra com as expectativas narrativo-imagéticas que tínhamos sobre os contos de fadas. Mostra a princesa em um **humanismo integral**. O momento não é exatamente feliz, mas **apresenta o trágico** da separação iminente entre pais e filha. A ficção, nesse momento, parece contribuir para a **equilibração mental**, “**desidealizando**” o momento da chegada de um novo membro da família, que traz intrinsecamente o fator de **ajuste**, de **harmonia conflitual**. **O conto de fadas aparece como metáfora ou caricatura da “vida real”**.

Outro aspecto a ser evidenciado é a **bricolagem** das histórias de Branca de Neve e Pinóquio. Além disso, a decisão de Branca, em **harmonia conflitual**, se insere em uma lógica de altruísmo, pensando na filha, mas também no **ideal comunitário**. Ela sofre, mas cede ao **imperativo atmosférico**.

Ainda assim, em todas as tomadas de decisão, até agora, foi sempre um aspecto de **intuição**, de **emocional**, de **razão sensível** que predominou e que acabou culminando para os desfechos/continuidades. David sempre tentava agir racionalmente, mas a racionalidade estrita não se aplicava à realidade que eles estavam vivendo.

As decisões foram sempre de Branca, mostrando o **lado forte do feminino**. Branca de Neve **aceita o destino**, e, por mais que sofra, **abraça-o**. Parece que apenas acolhendo a **tragédia da existência** ela será capaz de encontrar forças para o porvir. A **lucidez fortificante** tem um papel fundamental também na ambiência

atual, em que conformando-nos com o inelutável nos tornamos, senão mais felizes, ao menos, mais fortes.

De volta à Storybrooke, Emma encontra Henry em seu “castelo”, seu refúgio de madeira. Ela entrega o livro que ele esqueceu em seu carro e inicia o diálogo:

- Ainda não mudou, né? – indaga Emma.
- Esperava que trazendo você, as coisas mudariam aqui, que a batalha final começaria – responde ele.
- Não vou lutar batalhas, garoto.
- Vai, sim. Está aqui por que é seu destino. Trará os finais felizes de volta.
- Pare com essa bobagem de livro!
- Não precisa ser hostil. Sei que gosta de mim, eu sinto. Só está me afastando por que a faço se sentir culpada – percebe ele.
- Emma está atônita com a resposta do filho.
- Está tudo bem. Sei por que você me deu – continua ele –, queria que eu tivesse a minha melhor oportunidade.
- Como sabe disso? – questiona ela.
- É o mesmo motivo por que Branca de Neve deu você.
- Escute, garoto, eu não estou em livro nenhum. Sou uma pessoa real. E não sou uma salvadora. Mas você tinha razão sobre uma coisa. Quis que tivesse a melhor oportunidade. Só que não é comigo – lamenta ela. Anda, vamos embora.
- Por favor, não leve de volta. Fique comigo por uma semana. É só o que peço. Uma semana e você verá que não sou louco.
- Preciso devolvê-lo para sua mãe – diz Emma, emocionada.
- Você não sabe o que é viver com ela – implora ele –, minha vida é um saco.
- Sabe o que é um saco? Ser abandonada numa beira de estrada. Meus pais nem se preocuparam em me deixar num hospital. Terminei num lar adotivo. Tive família até os três anos, então, eles tiveram um filho e me devolveram, conta ela, que respira fundo e se acalma. Escute, sua mãe está fazendo o possível. Eu sei que é difícil. Sei que chega a pensar que ela não te ama. Mas ao menos ela te quer.
- Seus pais não te deixaram numa beira de estrada. Foi onde você apareceu – refuta ele.
- Quê?
- O guarda-roupa. Quando entrou no guarda-roupa, apareceu na rua. Seus pais queriam salvá-la da maldição.
- Claro que sim – acaba cedendo Emma. Venha, Henry (ONCE..., 2012a, S01E01).

A atmosfera acinzentada desse mundo que insiste em permanecer nublado, apesar dos esforços do menino para torná-lo mais colorido, também nos remete ao **trágico da vida**. Mas Henry acredita, mantém a esperança, **apesar de tudo**. Uma **micronarrativa**, a história em seu livro, lhe fornece a **razão sensível** que precisa para **compreender** seu universo, ou melhor, o estar no mundo das pessoas daquela

cidade. Em contraponto, Emma é **cética**. A **espiral** é evidenciada na cena: mãe e filho foram “dados” para adoção.

Figura 14: Emma encontra Henry, em seu castelo de madeira, o leva de volta para casa



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

A **alógica vitalista** do **pequeno herói** é a de que com o **ingresso** nos contos de fadas (**invaginação do sentido**), eles podem **compreender o oficioso** que se passa, **aceitar o destino** e, então, agir de forma transformadora sobre uma realidade que é **complexa e paradoxal**. Henry enxerga a **profundidade da superfície**.

Storybrooke também **apresenta o localismo** como predominante sobre o global. Tudo o que os personagens precisam para viver está naquela cidade. Não há razão para sair dali. Os que tentam sair, voltam. Parece um microuniverso autossustentável.

O **presenteísmo**¹⁴⁶ de Henry, outrossim, se anuncia nesse diálogo. Não há um projeto para fazer Emma acreditar (ainda). Tudo o que ele quer é que ela fique **agora**, por uma semana e depois ele pensará no que fazer. Ele tenta sempre expor seus **sentimentos** para tocar Emma, para comovê-la. Tenta estabelecer um **pacto emocional** com a mãe biológica. Sua **realidade é atravessada pela fantasia, pelo surreal, pelo onírico**.

¹⁴⁶ O presenteísmo *maffesoliniano* concerne à vontade de potência do *puer aeternus* de viver o presente, o “instante eterno” intensamente. Assemelha-se à noção de vitalismo *nietzschiana*.

De volta à Floresta Encantada, Branca encontra o Príncipe ferido e se desespera. Tenta beijá-lo para reacordá-lo, mas não funciona. A Rainha Má (Regina) chega e diz:

- Oh, não se preocupe querida. Em poucos momentos não se lembrará mais dele – Regina sorri satisfeita. Que dirá que o amava.
 - Por que você fez isso? – questiona Branca.
 - Por que esse é o meu final feliz – revela Regina.
- Os lacaios de Regina aparecem dizendo que não conseguiram encontrar a criança, que ela estava no guarda-roupa e depois sumiu.
- Ela escapou – Branca, quase não acreditando, dá-se conta. Você vai perder. Agora sei que vai. O bem sempre vence.
 - É o que veremos – replica Regina.
- Regina dá uma risada maligna. O teto do quarto começa a desabar. Um redemoinho vai tomando conta de tudo.
- Para onde nós vamos? – pergunta Branca.
 - Um lugar horrível. Completamente terrível. Um lugar onde o único final feliz será o meu – proclama Regina.
- Estilhaços e fumaça envolvem a tudo e a todos (ONCE..., 2012a, S01E01).

Figura 15: Regina enfrenta Branca de Neve enquanto a maldição as envolve



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Nessa cena percebemos a **tolerância** e a **indulgência** se sobrepondo ao julgamento, no rompimento com a ideia de punição para o mal. Regina alcança seu objetivo, a maldição é lançada, e, em Storybrooke, todos ficam congelados no tempo,

vivendo em anemia existencial, sem se lembrar de suas identidades. Ela controla a todos e governa a cidade desencantada.

A única pessoa que parece ter algum poder sobre ela é o Sr. Gold (Rumplestintskin). Mas com a chegada de Emma, a situação está prestes a se **relativizar**. Ela será o **totem personificado do reencantamento possível**, a força do **redobramento**, capaz de **eufemizar a queda** dos personagens¹⁴⁷. Emma não concretizará o projeto de levar todos de volta à Floresta Encantada, mas sua intervenção trará de volta um **vitalismo mais ou menos (in)consciente**, por que sentido, de **dimensão coletiva**. Isso mesmo antes de acreditar – eis o **paradoxo** –, sua simples presença conferirá **dinâmica** e fará **revivescer** o cotidiano estático até então controlado por Regina.

Emma tem a **força arquetípica do renascimento**¹⁴⁸, que vai trazer de volta o **fluxo**, reembarcar as existências na cidade. Assim, são os **pequenos heróis** da vida de todos os dias. As pequenas vitórias não são capazes de sustentar a ilusão de uma vida de felicidade, mas nos lembram de que os momentos fortes, de **efervescência**, valem a pena **apesar de tudo**, e promovem a **remagicização possível da vida officiosa que contempla e goza o mundo como ele é, com sua parte de sombra**.

No mundo real, Emma deixa Henry em casa. Regina agradece e parece minimamente aberta ao que Emma desabafa:

- Sabe o que é loucura? Ontem era meu aniversário. Eu apaguei a vela do bolinho que comprei e fiz um pedido. Eu não queria ficar sozinha no meu aniversário. E então Henry apareceu.
- Espero que não haja mal-entendidos aqui – objeta Regina.
- Como disse? – pergunta Emma.
- Não pense que foi um convite para voltar à vida dele.
- Oh...
- Srta. Swan, você tomou uma decisão 10 anos atrás. E nessa última década, enquanto estava... sabe-se lá o que estava fazendo, eu troquei todas as

¹⁴⁷ A função fantástica do imaginário nos possibilita dominar o tempo e a memória; tem o poder de encantamento eufemizante, posto que a fabulação é salvaguarda essencial: “O sentido supremo da função fantástica, erguida contra o destino mortal, é assim o *eufemismo*” (DURAND, 2002, p. 404, grifo do autor). O eufemismo, através do redobramento, faz nascer a esperança.

¹⁴⁸ Durand aborda, no Regime Sintético do Imaginário, “o caráter messiânico que se liga quase sempre ao mito do Filho” (2002, p. 304). Ele manifesta o arquétipo do ciclo, aludindo à capacidade de regeneração ao renascimento familiar. E representa, comumente, a ambivalência. Nesta análise, notamos o caráter ambivalente de Emma, por exemplo, em sua oscilação entre o moderno e o pós-moderno.

fraldas, curei todas as febres, aguentei todas as birras. Pode ter dado luz a ele, mas ele é MEU filho, responde Regina inflamada.

- Eu não...

- Não! Você não tem o direito de falar. Não tem direito a nada. Abriu mão disso quando o jogou fora. Sabe o que é uma adoção fechada? – questiona Regina, agressiva, se aproximando de Emma, com a mão na cintura. Foi o que você pediu. Você não tem direito legal sobre o Henry. E a obrigarei a isso. Assim, sugiro que você entre no seu carro e vá embora dessa cidade. Por que se não for, eu vou destruí-la, nem que seja a última coisa que eu faça. Adeus, Srta. Swan – conclui dando as costas à Emma e entrando em casa.

- Você ama ele? – questiona Emma, depois de um momento de introspecção.

- Como disse? – replica Regina.

- O Henry. Você ama ele?

- É claro que o amo – responde Regina –, sem se esforçar para ser convincente, mas categorizando (ONCE..., 2012a, S01E01).

Figura 16: Confronto entre Regina e Emma



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Regina bate à porta. Vai até o quarto e dá uma olhada em Henry que está deitado. Depois segue até o espelho com o livro de histórias do filho nas mãos. Esse embate entre as mães do garoto vai ser a tônica da primeira temporada, cujo *plot*¹⁴⁹ principal se concentrará em Henry convencer Emma de que ela é a salvadora: a maldição existe e ela pode quebrá-la.

¹⁴⁹ O *plot*, segundo Machado (online), corresponde ao dorso dramático do roteiro, núcleo central da ação dramática e seu gerador. Em linguagem televisual, o termo é usado como sinônimo do enredo ou trama. Disponível em: <http://www roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 30 ago. 2016.

Regina representa, assim, o poder instituído e Emma **apresenta a potência subterrânea**¹⁵⁰. Regina busca o domínio, Emma pretende o **ajuste**. Regina argumenta em função de um contrato racional, Emma parece estar se deixando levar pelo **pacto emocional** que está construindo com Henry. Regina representa a organização estática da cidade. Emma **apresenta a efervescência de acontecimentos** que mexerão no vivido em Storybrooke, após sua chegada.

Regina desencantou o mundo dos contos de fadas, Emma é a **possibilidade de reencantamento**. Regina se mostra apolínea e trata Emma como a **dionisíaca**¹⁵¹, **que veio** bagunçar, **balançar** as estruturas. Regina luta pela salvação individual, o “seu final feliz”, Emma a enfrentará sustentando um **ideal comunitário**. **Emma representa o fluxo, a dinâmica**.

Após o diálogo, Regina parece preocupada e encara-se no espelho com o livro nas mãos. Emma decide ficar por uma semana em Storybrooke, tempo que Henry havia lhe pedido no castelo de madeira. Ela vai até a pensão da Granny (Vovó), que está aos brados com Ruby (Chapeuzinho):

- Passou a noite inteira fora e agora vai sair de novo – grita Vovó, indignada.
- Eu devia ter me mudado para Boston – responde Ruby.
- Sinto muito se meu infarto estragou seus planos de transar até a Costa Leste (ONCE..., 2012a, S01E01).

Elas veem Emma, que lhes pede um quarto. Chega Rumplestintskin, que elogia seu nome. Emma agradece. Vovó entrega um bolo de dinheiro a ele. Rumplestintskin sai e Emma, que lhe acha estranho, pergunta de quem se trata. Chapeuzinho e Vovó contam que ele é o dono da cidade. Mas Vovó logo muda de assunto.

Emma fica um pouco confusa com a resposta. Diz que vai ficar apenas uma semana. Vovó entrega a chave e completa: “Bem-vinda a Storybrooke” (ONCE...,

¹⁵⁰ Maffesoli propõe a noção de “*centralidade subterrânea*” ou ‘potência’ social, em oposição ao poder” (2006, p. 54). Com essas expressões, o autor enfatiza que boa parte da existência social não pode ser explicada pela racionalidade instrumental ou pela lógica simplória da dominação.

¹⁵¹ Maffesoli (2012) toma emprestada de Nietzsche a metáfora da figura apolínea (prometeica) em contraste com a dionisíaca do adolescente perpétuo. O pós-moderno concerne ao dionisíaco, ao lúdico e ao estético (em oposição aos valores modernos/apolíneos).

2012a, S01E01). Nos momentos finais do episódio, Henry está olhando o grande relógio da cidade. E ele finalmente se move. O menino sorri. O tempo volta a correr.

Sobre a cena com Chapeuzinho e Vovó, podemos dizer que as personagens **apresentam um imaginário de choque de gerações** – lembrando o problema das gerações culturais de que fala Durand (1988, p. 105). Vovó querendo que a neta seja mais responsável, participe do negócio da família, vendo a jovem como promíscua e julgando-a. Ruby sentindo-se sufocada na pequena cidade, buscando seu espaço, querendo sair todas as noites, viver intensamente sua juventude.

Figura 17: Emma encontra Ruby e Granny logo após a discussão



Fonte: Captura de tela, de S01E01 (2012a), gerada pela autora (2017).

Ruby é **vitalista e presenteísta**. Apresenta um **querer viver irreprimível**, por vezes, irresponsável. **Dionisiaca**, faz referência ao hedonismo, à **exacerbação do corpo**, ao **erotismo**. Chapeuzinho Vermelho, Chapeuzinho **maldito**, **intenso**, **excessivo**. Suas roupas curtas, justas, sua maquiagem pesada, seu jeito solto e irreverente, seu olhar e sorriso maliciosos contêm a **sombra da animalidade**, do lobo que vive em seu interior (**retorno do arcaico/do arquétipo**).

A aparição de Sr. Gold na cena é mais um indício da **bricolagem** dos contos na série. Logo, Emma **transgride**, **ultrapassa** a lei (da adoção fechada), deixando-se levar pela **ética da estética** e pelo **pacto emocional** que rapidamente cria com o filho. Henry pressente sua decisão ao observar que o relógio da cidade voltou a funcionar. Podemos dizer que essa é uma das cenas mais emblemáticas do episódio, pois é o

primeiro sinal de enfraquecimento da maldição. O relógio é o símbolo **da transformação, da dinâmica e do fluxo**, que volta a permear o cotidiano da pequena cidade do Maine. A **efervescência** começa. Silenciosa.

5.1.1 Síntese da análise do episódio *Pilot (Piloto)*

Se, como sustenta a escola francesa do imaginário, a **função fantástica** participa na elaboração do mundo (DURAND, 1998, p. 117), a existência de um **imaginário** determina a manifestação de conjuntos de imagens (MAFFESOLI, 2001, p. 76) e **o imaginário é um estilo** (SILVA, 2012, p. 57), podemos ler *Once Upon a Time* como **metáfora do imaginário contemporâneo**, cujo **estilo do tempo** é delineado pelo **pós-moderno**. Ao menos uma caricatura, uma espécie de **mesocosmo entre a imaginabilidade do real e a realidade do imaginário**. Nesse sentido, nos identificamos com Henry, pela busca de **compreender o “real” a partir do “irreal”**.

Buscaremos, neste momento, sintetizar o imaginário pós-moderno manifestado pela série, que começa destacando o **fim das narrativas de referência**. O que *OUAT* apresenta é uma narrativa alternativa (**micronarrativa**, no sentido *lyotardiano*), matizada, que propõe o **ingresso** em histórias contadas de maneira **orgânica**, através da **progressividade**. Ela nos conduz, voltando (*flashbacks*) e avançando no tempo (*flashforwards*), resgatando o passado e retratando o presente, para que compreendamos as **existências trágicas** dos personagens.

A série mostra que não conhecemos os heróis e vilões que povoam nosso **imaginário**, e vai contar os “porquês” e os “comos” de serem quem são. A **história oficiosa** dos personagens é contada numa **espiral complexa**. Eles agora são **impuros, multifacetados**. A narrativa nos conduz a desvendar seus segredos, de modo a conhecer a “**parte do diabo**”¹⁵² dos mocinhos e o lado bom dos vilões. Põe em cena um **humanismo integral** e mostra aspectos do **quotidiano**. Pode ser considerada assim uma **ficção realista**. Há também os momentos de evidência da figura do ***puer aeternus***, que se diverte em momentos supostamente sérios ou solenes.

¹⁵² A parte do diabo, tem, na pós-modernidade, um lugar, um caráter primordial e podemos falar de algumas de suas expressões emblemáticas, sem pretender esgotá-las. São elas: o vitalismo *nietzschiano*, o dispêndio *batailleano*, a sombra *junguiana*, e, a partir deles, a animalidade, a intensidade, o excesso, o relativismo, a anomia, a imperfeição, o luxo, o desejo, a efemeridade, a morte. Com toda a ambiguidade que podem conter (MAFFESOLI, 2004).

Assim, notamos uma **barroquização** da narrativa, que participa de um jogo complexo de apropriação-distorção, sem limite previsível de nível de detalhamento das histórias, ou seja, um constante **vir a ser**. A lógica do “felizes para sempre” foi substituída pela **organicidade da vida**, em que a sucessão de acontecimentos faz uma alegoria da **harmonia conflitual do cotidiano**. A forma do objeto contribui em muito para isso, uma vez que as ficções seriadas são propícias para a manifestação de **histórias orgânicas**.

Logo, o **imaginário trágico manifestado pela forma** não realiza uma síntese dramática que resolve a luta do bem contra o mal. Ela é incessante (recomeça a cada episódio) e não apenas externa. Personagens bons têm momentos obscuros, fazem coisas ruins, prevalece a **ética da estética**, em detrimento de uma moralidade imposta. O **herói pós-moderno** é a imagem do **homem sem qualidades maffesoliniano**. Sintonizado com as características comuns, ele oscila entre o bem e mal, num **politeísmo de valores**¹⁵³.

Além disso, as histórias não são mais descoladas, mas há uma **bricolagem** dos personagens em um só universo (compreendido como um **micromuseu imaginário vivo** de histórias que dialogam), o qual contém mais de um mundo (começando por Storybrooke e Floresta Encantada), de modo que há uma **contaminação** entre “vida real” e “contos de fadas”. Magia e tecnologia dividem espaço e se condensam em uma **narrativa tecnomágica**. De todo o modo, a **transcendência do imanente** também é tematizada.

Percebemos, ademais, a cristalização de um imaginário, de uma ambiência contemporânea de **valorização do feminino** e de **potenciamento da mulher** contemporânea, o que aponta para uma **feminização** e para uma **orientalização do mundo**, evidenciando a **qualidade arquetípica das personas**. Novas configurações de família, assim como os tradicionais conflitos geracionais, são evidenciados.

Vemos a série **apresentando novas configurações de família**, problematizando temas como a adoção, a alienação parental e o choque geracional. **Aceitação do destino e redobramento do mal, solidariedade ambiente**, valorização do **trabalho em conjunto, dominante empática, tolerância** com o que é outro, **racionalidade sensível, proxemia** (das histórias e dos personagens) que leva a

¹⁵³ O politeísmo de valores é característico da ética da estética pós-moderna e contrasta com a moral prescrita moderna.

comunhão na formação de uma comunidade emocional ou **tribo**. Esses aspectos nos parecem emblemáticos da **invaginação do sentido** da vida na pós-modernidade.

Ainda assim, a **potência subterrânea e colaborativa**, proveniente da **irmanação** se opõe a um poder tirânico individual. A série mostra uma **história oficiosa** diferente da história oficial, contada tradicionalmente (nas versões anteriores) ou mesmo sustentada por Regina, enquanto prefeita/Rainha que busca manter as aparências da cidade em que transformou a Floresta Encantada.

A **narrativa locuscentrada, tribal**, capta o **espírito do tempo** de Storybrooke no momento em que vive sua **transfiguração, do moderno ao pós-moderno**, com a chegada de Emma. A heroína virá a **romper com a anemia existencial** provocada pelo feitiço e **trazer “vida real” a este “mundo real”, revivescê-lo**. Mas, distante do idealizado, o **reencantamento possível** se refere a uma adaptação **àquilo que é, agora, no “mundo real”**, com as possibilidades que estão aí.

Esse **reencantamento** é da ordem da **eufemização da queda** dos personagens, trazendo de volta um **vitalismo** mais ou menos (in)consciente, por que **sentido coletivamente**. Assim, Emma simboliza o **redobrimento**, a **transformação**, a **dinâmica** e o **fluxo**, uma **efervescência** que começa silenciosa. E a **esperança** aparece como um **mitema recorrente**.

Se a série mostra, por um lado, a **aceitação da fatalidade**, por outro, propõe sempre a esperança de que um futuro melhor seja o **rumo do destino**. No primeiro episódio, Henry vai encarnar esse sentimento. Por meio de sua **razão sensível**, enxerga a **sociedade oficiosa** como diferente da sociedade oficial, o que mais tarde se mostrará como a maneira mais “verdadeira” de perceber o mundo.

O **mosaico** proposto pela série, além de dar conta do **universo dinâmico e contaminado** de que já falamos, mostra a **hibridação das formas do moderno com as do pós-moderno**. Propusemos três personagens como representativas dessas noções: Regina encarnaria a modernidade, Mary Margaret, a **pós-modernidade** e Emma, a **transição**, aquela que traz **movimento à tópica sociocultural da história**, sendo a promessa de **reencantamento do mundo**. Apesar de percebermos a **prevalência do pós-moderno**, os valores modernos não desaparecem de uma hora para outra. Eles permanecem, no entanto, matizados ou driblados pela sociedade oficiosa.

Cabe retomarmos, por conseguinte, a **pluralidade das identidades** dos personagens, às quais conheceremos melhor no decorrer destas análises. Mas já pudemos ver que remetem ao **imaginário de fragmentação da persona pós-**

moderna, para quem a **ética da estética** parece ser a que mais faz sentido, o que remete a comportamentos, muitas vezes, **paradoxais**, em função do **politeísmo de valores**. Também frisamos os processos de **inteiração**, uma busca que neste episódio é evidenciada por Henry.

Reiteramos o **ecletismo das posturas dos heróis complexos** ao mesmo tempo em que observamos que as tomadas de decisão nesse episódio foram todas a partir de critérios de **razão sensível**, aliando à **lucidez fortificante**, a **intuição**, o **emocional** e o **impulso**. A **alógica** e a **invaginação do sentido** parecem apontar para um **redobrimento eufemizado** das situações.

O “**fim dos finais felizes**” e a **complexidade** por trás do pouco que conhecemos sobre os personagens são, então, os elementos que dão a tônica ao início da série, a qual mostrará que a batalha por bons momentos é diária, a vida nem sempre é justa e o mal também tem suas vitórias. Mas o jogo continua. No próximo episódio. A história “verdadeira” está por vir.

5.2 INGRESSANDO NA MICRONARRATIVA: HERÓIS IMPUROS, POTENCIAMENTO FEMININO E HARMONIAS CONFLITUAIS - ANÁLISE S01E03 – SNOW FALLS (BRANCA CAI)

O episódio começa na Floresta Encantada, antes de a maldição ser lançada. Em uma estrada, uma carruagem branca está sendo escoltada. Dentro dela, Príncipe James (na verdade, David)¹⁵⁴ e princesa Abigail (filha do Rei Midas). Eles foram prometidos em casamento. Ela parece esnobe, reclamando seguidamente do desconforto da viagem, ele é gentil e ignora suas queixas.

A carruagem para. Ele vai ver o que é. Parece ser só uma árvore caída. O Príncipe se dá conta de que a árvore não caiu, foi cortada e é uma emboscada. O ladrão pula de uma árvore em cima da carruagem, rouba o pacote que James havia

¹⁵⁴ O sétimo episódio da temporada vai explicar a “confusão” entre James e David. São irmãos gêmeos, mas não sabiam. James fora adotado ainda bebê pelo Rei George, mas morre em um duelo. Ele deveria matar um dragão para salvar o Reino do Rei Midas – que pagaria em ouro ao Rei George e tiraria o reino deste da pobreza. Então, o Rei George procura Rumpelstiltskin para tentar um acordo. Ele quer o filho de volta. Rumpelstiltskin diz que não pode trazer ninguém do reino dos mortos, mas revela que James tem um irmão gêmeo. O Sombrio, então, convence David a assumir o lugar do irmão apenas para essa tarefa. Em troca, sua mãe nunca mais sofrerá com a pobreza que os assola. Ele concorda, mas acaba chantageado pelo Rei George e assume definitivamente a identidade do irmão.

deixado dentro dela. Abigail grita apavorada. O ladrão, encapuzado, pega um cavalo e foge. O Príncipe, em montaria, persegue o fugitivo. Consegue derrubá-lo, caem juntos.

- Mostre seu rosto, seu covarde – exige James, pronto para lhe dar um soco, quando tira-lhe o capuz. Você é... uma garota.
 - Mulher – responde ela, que o atinge na cabeça com uma pedra, pega o cavalo e foge novamente.
 - Você não pode se esconder de mim. Onde você estiver, eu vou achar você – grita ele, levantando-se.
- Ela olha para trás sorrindo, como quem se diverte com isso. E segue cavalgando (ONCE..., 2012b, S01E02).

Figura 18: O Príncipe derruba o fugitivo em perseguição



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Ao analisar a primeira sequência do episódio, logo percebemos a **hibridação** das histórias de *Branca de Neve*, *Rei Midas* e *O Príncipe e o Mendigo*, **bricolagem sempre presente na narrativa pós-moderna** de *Once Upon a Time*. Também notamos que a ideia moderna de identidade tipificada não é capaz de descrever a personagem de Branca de Neve. Ela é antes uma **persona plural, barroca**. Se, no primeiro episódio da série, a vimos como princesa na Floresta Encantada, e como professora em Storybrooke, agora, conhecemos mais de perto seu **lado de sombra (parte do diabo)**, a Branca de Neve ladra (**nomadismo**). Assim, *OUAT* mostra a **queda moral de Branca de Neve**, a **complexidade** de uma personagem de **identidade fragmentada**, uma **heroína impura**, cuja **ética será a da estética**.

Ela expressa, assim, uma **perversidade**, no sentido etimológico da palavra (capacidade de ir por um caminho do desvio). Começamos a ver a história de Branca de Neve como uma **sucessão de ensaios-erros, experiências e atitudes fora das normas**. Talvez, ela seja o personagem que mostra de forma mais emblemática o regime da ***coincidentia oppositorum***¹⁵⁵, da **orientalização da existência**, colocando em cena diversos parâmetros do humano (**humanismo integral**), em sua **inteireza**, em sua **unicidade oficiosa**.

Também notamos mais uma estrela da constelação do **imaginário de potenciamento feminino**, da **feminização do mundo**. O Príncipe não esperava que o “bandido” fosse “uma garota”, ao que ela corrige, “mulher”. As mulheres da série, em geral, têm presença forte. Nessa sequência, Branca aparece como uma ladina ágil, rápida e **astuciosa**, que se aproveita da hesitação de James para atingi-lo e fugir. Além disso, ela encarna o ***puer aeternus***, que se diverte com a situação, evidenciando seu aspecto **lúdico**, apesar de tudo (**vitalismo**).

Na próxima cena, em Storybrooke, Mary Margaret está tendo um encontro com Dr. Whales. Ele diz: “Onde estávamos? Algo como você querer 15 crianças?”. Ela responde [eles riem constrangidos]: “Oh, meu Deus, não! Na minha turma, onde eu sou professora. Irá vê-las amanhã. Vão ao hospital pelo programa de voluntários” (ONCE..., 2012b, S01E02).

Ela se atrapalha ao explicar que não quer 15 crianças dela mesma, mas que quer casamento, filhos, amor verdadeiro, o pacote completo. Porém, que isso não parece apropriado como assunto para um primeiro encontro. E se dá conta que seu acompanhante não está prestando atenção nela, mas no bumbum da garçonete. Ao que a chama: “Ruby! A conta, por favor” (ONCE..., 2012b, S01E02). Volta para casa decepcionada com o encontro.

¹⁵⁵ Trata-se de uma estrutura fundamental do regime sintético do imaginário, segundo Durand: “uma estrutura de harmonização dos contrários [...] uma energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto” (2002, p. 346-7).

Figura 19: O encontro frustrado de Mary Margaret



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Nessa cena, vemos a Branca de Neve do “mundo real”, em uma **situação cotidiana da vida sem qualidades**¹⁵⁶, experimentando uma frustração, uma **incredulidade** com a situação, **desencantada com os homens**, apesar de ainda fomentar o sonho de encontrar um “amor verdadeiro”. Tem, em si, um **querer-viver** esse desejo. Apesar de não ter encontrado seu par, **quer fazer da sua vida uma obra de arte**¹⁵⁷ que, em seu entendimento, precisa ser desenhada a partir do amor.

O **frívolo** de um desencontro amoroso está aí retratado e nos parece sintomático: é um **momento precário, vivido e sentido** pela **heroína complexa**. A **narrativa de referência** da bela princesa que se apaixona pelo primeiro homem que conhece cai por terra. A situação encarnada dá conta de mais um encontro vão. Vamos **ingressando** na vida de Mary/Branca e conhecendo o **trágico** de sua existência. Assim, também, podemos estabelecer um **vínculo empático** com a personagem: já dissera Bataille (2005), a **comunicação forte** acontece através da fratura. Outrossim, Durand falara disso: “o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana é essa representação

¹⁵⁶ A ideia da expressão “vida sem qualidade” é a mesma da expressão “homem sem qualidades, que já aclaramos na análise do primeiro episódio. Não remete a uma vida que não tenha qualidade, mas, antes, à vida no que ela tem de banal, de comum, de ordinária, com suas possibilidades e limites.

¹⁵⁷ A “vida como obra de arte” remete à noção de “vitalismo” *nietzschiana* e *maffesoliniana*.

afetiva porque vivida” (1988, p. 106). Nesse sentido, defendemos o **realismo ficcional** da narrativa, que é **tecnologia (nó de conexão) do imaginário**.

Em nosso olhar para a cena, evidenciamos, também, o **mosaico de histórias**, através das quais *Once Upon a Time* vai construindo sua **narrativa barroca (aberta, sintética)**, visto que Dr. Whales¹⁵⁸, persona de Victor Frankenstein. Além disso, percebemos a **exacerbação do corpo** de Ruby.

No caminho para casa, Mary encontra Emma prestes a passar a noite em seu fusca amarelo, depois de ter decidido ficar em Storybrooke e sido despejada da Pensão da Vovó¹⁵⁹. Elas têm uma conversa sobre o insucesso amoroso e sobre a busca por um lugar para ficar.

- Passeando tão tarde? – pergunta Emma.
 - Bem, sou professora, não freira. Tive um encontro – diz cabisbaixa.
 - Pelo jeito, foi bom – comenta Emma irônica.
 - Tão bom como de costume.
 - Me diga que ao menos ele pagou.
- Mary acena negativamente e acrescenta:
- Bem, se o amor verdadeiro fosse fácil, todo mundo teria. Ela completa: - Sabe, se ficar apertado aí, tenho um quarto vago.
 - Obrigada. Não sou do tipo que tem colega de quarto. Só não é o meu estilo. Fico melhor sozinha.
 - Bem, boa noite. Boa sorte com Henry (ONCE..., 2012b, S01E02).

Vemos nesse diálogo que não é a primeira experiência de frustração amorosa de Mary Margaret. Ela não busca o contrato racional de uma relação confortável, mas **deseja o pacto emocional** com alguém que a complete, vislumbrando uma **relação sagrada**. Nesse diálogo, a série parece retratar um **imaginário contemporâneo** de dificuldade de estabelecer vínculos profundos e duradouros. E, isso notamos na leitura das duas personagens. Mary não consegue, Emma não quer. Ademais, a **ironia** é uma forma recorrente de lidar com as situações desconfortáveis no repertório de

¹⁵⁸ Na segunda temporada, no quinto e no décimo segundo episódio, *OUAT* conta a história de Dr. Whales, que vem a ser Victor Frankenstein (personagem original do romance inglês, escrito por Mary Shelley e publicado em 1818). Na série, Whales não pertence ao mundo da Floresta Encantada, mas vai até lá para conseguir um item que permitirá com que dê vida ao monstro que tenta animar (em *OUAT*, seu irmão morto).

¹⁵⁹ No segundo episódio (anterior a esse), Emma é presa novamente, acusada de roubo dos arquivos de Henry do consultório do psicólogo – situação armada por Regina. Mary Margaret paga sua fiança, a pedido de Henry. Quando chega ao hotel, Emma é despejada: “Não podemos ter uma criminoso hospedada, lei municipal”, revela Vovó (ONCE..., 2012b, S01E02).

Emma. Mas as duas parecem **aceitar o destino** e adequam-se aos **imperativos atmosféricos**, mesmo que, no caso de Mary, **em harmonia conflitual**.

No dia seguinte, Mary Margaret visita o hospital com os alunos. Henry está com o Sr. Anônimo e faz perguntas: “Você tem certeza que não conhece ele?” (ONCE..., 2012b, S01E02). Mary diz que não o conhece, mas leva flores sempre que vai lá. Na sequência, em seu castelinho de madeira, Henry conta a Emma que encontrou seu pai, o Príncipe, que ele está no hospital, em coma. O menino argumenta que precisam contar a Mary que ele é sua alma gêmea. Emma contra-argumenta, dizendo que não ter um “final feliz” é penoso o suficiente, mas criar falsas esperanças é bem pior. Contudo, Emma acaba concordando com a ideia de Henry de convencer Mary a contar a “sua história” para o Sr. Anônimo. Quando elas se encontram acontece o seguinte diálogo:

- Quer que eu leia para um paciente em coma? – questiona Mary.
- Henry acha que vai ajudá-lo a lembrar de quem ele era.
- E quem ele pensa que ele era?
- O Príncipe Encantado.
- E, se eu sou a Branca de Neve... Ele acha que nós dois...
- Ele tem uma imaginação fértil, e essa é a questão. Não posso destruir as crenças dele. Então, temos que mostrar para ele. Finja, faça o que ele diz e talvez, só talvez...
- Ele verá que são só contos de fadas e nada mais. Não existe amor à primeira vista. Ou ao primeiro beijo – Mary parece contrariada dizendo isso. Ele verá a realidade.
- Algo assim.
- Infelizmente, esse plano é genial – Mary suspira. Fazemos que veja a realidade sem magoá-lo.
- Eu disse a ele que nós todos nos encontraremos amanhã para o café da manhã na Vovó – fala Emma, entregando-lhe o livro de Henry. E você conta tudo.
- Bem – diz Mary, irônica –, acho que vou me arrumar para meu encontro. Acho que só eu falarei (ONCE..., 2012b, S01E02).

Na cena seguinte, enquanto Mary contava a história de como Branca e o Príncipe se conheceram para o paciente em coma, ele pega a sua mão. Ela vai chamar o médico. Quando ela e Dr. Whales chegam, o médico diz que o Sr. Anônimo está estável, como sempre esteve, sinais vitais do mesmo modo.

Figura 20: Sr. Anônimo (saindo do coma) segura a mão de Mary que lhe conta a “verdadeira” história de Branca de Neve



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Dr. Whales pergunta o que ela estava fazendo, e ela conta que estava lendo uma história para ele. O médico sugere que ela tenha adormecido e imaginado o que aconteceu. Quando ela sai, Whales liga para Regina e reporta que houve uma flutuação na atividade cerebral do paciente enquanto Mary estava lá. Regina parece incomodada com a situação. Mary chega em casa e lê o livro.

Nessa sequência, percebemos Henry como emblema de uma **razão sensível e também do pós-moderno que se manifesta teimoso**, a despeito de todas as tentativas modernas (especialmente as de Regina, mas eventualmente de Emma), de reprimi-lo. Ele dedica-se a fazer com que os demais se deem conta que a **micronarrativa** na qual ele acredita é que é o **real (surreal e onírico)**, em contraponto à realidade anêmica que todos vivem em Storybrooke.

Isso nos chama atenção sobremaneira no decorrer dos episódios. A “vida real” não está no que todos pensam ser o “mundo real”, está em outra parte, naquela que parece perdida. **A vida real está “no conto de fadas”**, que precisa ser trazido de volta à ordem do dia, para que o **vitalismo** volte a se sobrepôr à anemia. Esse parece um sentimento bastante presente na atmosfera social hodierna, no **imaginário contemporâneo: a busca pela fantasia para reencantar nosso cotidiano desencantado**; a fascinação do **adulto (puer aeternus)** com as ficções, com os jogos,

com os contos que, na modernidade, haviam sido trancados no quarto das crianças. Vivemos uma época de **elogio do lúdico e sua busca quase (senão) obsessiva**.

Vislumbramos a vontade geral de **dizer “sim” à vida real**, que não parece compatível com os parâmetros oficiais da sociedade contemporânea acelerada e desmágica. Falamos cada vez mais em “mudar de vida”, “começar uma nova carreira”, “largar tudo e ir morar em outro país”, “ir para o interior para aproveitar as coisas simples da vida”. Queremos **intensificar o instante, estreitar os laços, encontrar o sagrado no imanente**. Retomando Maffesoli:

A vida, no que tem de impalpável, é um irreal, que permite compreender que o real não pode existir senão por possuir em si o surreal. Assim, o querer-viver não se contabiliza, não se torna moeda. Tem o ‘preço das coisas sem preço’ (Jean Davignaud) que, em certas épocas, retoma importância. Épocas não-econômicas. Épocas de gastos, de excessos, épocas bárbaras. Épocas de consumo. A pós-modernidade é uma dessas que, por várias práticas sociais, em particular juvenis, acentuam a afirmação da vida [...] (2003, p. 143).

O **real**, a que Henry se refere **está subterrâneo**, escondido pela sociedade oficial na qual todos insistem em interpretar seus papéis conforme o prescrito pela maldição. **Maldição que pode ser interpretada como metáfora para a sociedade oficial em que vivemos**. A decisão de Emma de permanecer na cidade e, posteriormente, de executar o plano de Henry, mesmo que por motivos diferentes dos que o garoto pretendia, mexe com esse simulacro¹⁶⁰ construído por Regina (emblema moderno na série) e já é um forte indício que **a dinâmica instituinte começa a se sobrepor a estática instituída**¹⁶¹.

O **rompimento do controle** exercido pela Rainha/prefeita aos poucos **dá lugar ao fluxo** que traz consigo **Emma (a salvadora, emblema da transição entre os estilos**¹⁶² **do imaginário que se manifestam no cotidiano)**. Leitura que fazemos

¹⁶⁰ A supremacia das imagens sobre a realidade é o que Baudrillard denominou de simulacro, em *Simulacros e simulação* (1991). Trata-se de algo que é parecido com o real, mas, em verdade, é uma aparência.

¹⁶¹ De acordo com Maffesoli (2012), no decorrer da história, há uma alternância entre estilos sucedâneos, períodos de dominância estática e períodos de dominância dinâmica. A rubrica dos primeiros é o instituído: “Instituições sociais estáveis, Estados-Nações bem delimitados, ideologias bem circunscritas no que [...] Lyotard chamou de grandes narrativas de referência e, do início ao fim, o indivíduo com identidade tipificada e intangível”. Por outro lado, há épocas em que prepondera o instituinte. Nelas, o vir a ser é fundamental: são tempos de fragmentação das instituições sociais, em que o Estado-Nação é afetado pelos diversos localismos e temos o fim das narrativas de referência. “Há tantas tribos quantas forem as pequenas ideologias portáteis e, transversalmente, o estilhaçamento do indivíduo em pessoa plural” (MAFFESOLI, 2012, p. 72-3).

¹⁶² Quando falamos em transição entre os estilos, estamos no referindo à passagem entre o moderno e o pós-moderno.

pelo fato de o paciente, que estava há anos em coma, pela primeira vez esboçar uma reação, em função do plano do menino. Refletindo sobre a **metáfora**: não seremos nós os pacientes em coma?!

Ademais, a **situação irônica** não deixa de aludir a um **politeísmo de valores**, visto que elas estão jogando (*puer aeternus*) com a condição do Sr. Anônimo, para tentar despertar Henry de sua fantasia. Mas a **comunicação forte** acontece, e Mary **toca o outro**. Na leitura para o paciente em coma – que reage à sua história –, a noção de **progressividade** mostra-se como caminho efetivo para o **homem sem qualidades**.

É a **regressão**, é o **ingresso** inconsciente numa narrativa que vai fazer **fluir** a vida. O momento **lúdico de comunhão** vai trazer **movimento**. A **partilha da emoção no instante intenso fará reviver**. **O sentido aí se invagina**. O que a ciência não conseguiu, **a alógica imaginação fantástica (feminização do mundo) despertou, promovendo uma equilibração vital, uma remagicização daquela vida**.

Na Floresta Encantada, Branca está saindo de seu esconderijo, quando é pega numa armadilha. O Príncipe aparece rindo: “Eu disse a você que eu a encontraria. Não importa o que você faça. Eu sempre irei encontrá-la”. Ela retruca: “Esse é o único jeito que você consegue pegar uma mulher? Com uma armadilha?”. “É a única forma de pegar ladrões”, ele responde (ONCE..., 2012b, S01E02). O Príncipe diz que vai soltá-la contanto que ela devolva as joias que roubou. Mas ela conta que não é do tipo de que gosta joias e as vendeu. Eles trocam mais frases irônicas e se confrontam brevemente.

- Por que você se importa? Não tem um palácio cheio de tesouros? – indaga ela.
- Estas são especiais. O anel da minha mãe estava lá. Um anel que eu daria...
- À chata com má atitude? Esse é o problema?
- Ela é minha noiva.
- Boa sorte com isso. A recompensa deve ser incrível, se você aceitou a união.
- Como assim?
- Sei como isso funciona. Amor verdadeiro? Não existe. Só casamentos arranjados e transações de negócios. Não existe amor à primeira vista. Ou primeiro beijo. Deixe-me adivinhar... O reino dela quer conquistar o seu. E isso é o quê, uma última tentativa para evitar a guerra?
- Não é isso. É uma fusão. E, francamente, não é da sua conta. Agora, isso é o que vai acontecer: eu vou soltá-la e você vai me levar à pessoa com as joias e conseguir o meu anel de volta.

- Por que eu faria isso?
- Por que você não quer que eu conte quem realmente é... – diz ele retirando do bolso um cartaz em que está escrito “PROCURADA”, com o desenho do rosto de dela, “Por crimes contra a Rainha: assassinato, traição, deslealdade” – Branca de Neve. Me ajude a recuperar o meu anel ou eu a entrego aos guardas da Rainha. E desconfio que a Rainha não será tão encantadora quanto eu.
- Bem, não quero interferir no seu amor verdadeiro – responde contrariada e irônica (ONCE..., 2012b, S01E02).

Figura 21: Príncipe Encantado chantageia Branca de Neve



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Observamos que a **ironia** e o **humor negro** são formas recorrentes de os personagens lidarem com as situações. Ela encarna o *puer aeternus* ao brincar enquanto está presa em uma armadilha. Branca ainda debocha da capacidade dele de “pegar uma mulher”, e isso também nos parece representativo, quando vivemos uma **ambiência tão delicada no que concerne às relações de gênero** (momento de afirmação da mulher. **Clima** também de certa incompreensão entre o feminino e o masculino e de diversos feminismos), especialmente na internet. O **potenciamento feminino** não deixa de causar um estranhamento em seu momento de florescência.

Outra questão que se apresenta é a do **valor sentimental dos objetos, totens**¹⁶³ em nossa vida. Não nos apegamos mais a eles por seu valor de uso, mas pelas emoções que nos evocam, as memórias que nos trazem e, portanto, a pequena magia

¹⁶³ A ideia do objeto totem é a de ser um veículo do sagrado imanente ou profano; o que possuímos nos possui e nos leva a um mais ser, podendo, muitas vezes, nos fazer comungar com determinada tribo.

que nos proporcionam. A **ética da estética** e a **tolerância/indulgência** ficam evidentes no comportamento do Príncipe, que segue seus instintos guiado pelo **imperativo atmosférico** de recuperar o anel de valor sentimental. O **politeísmo de valores** de Branca também nos parece sintomático. São **personas plurais, personagens complexos**, cuja **parte do diabo** nos parece evidente, colocando em cena o **humanismo integral** da realeza feérica.

Nesse momento, ambos parecem **céticos** em relação ao amor, postura que não se manterá por muito tempo, como veremos no decorrer desta análise. Ainda destacamos, que **a chantagem é mostrada nessa tecnologia do imaginário** como uma forma eficiente para resolver um problema ou conseguir o que se quer. Sob ameaça e em **harmonia conflitual** ela aceita ajudá-lo.

Com a sequência que inicia o episódio somada a essa e a outras que ainda virão, a série propõe um **ingresso** no conto, para **apresentar** uma “verdade” sobre como Branca de Neve e o Príncipe Encantado se conheceram. E não foi de um jeito exatamente romântico. Percebemos, então, o **rompimento com a grande narrativa** de referência das histórias clássicas¹⁶⁴, optando por uma **micronarrativa mais consonante com o espírito do tempo, o imaginário da época**, em que nos identificamos com **heróis impuros**.

Lembrando Maffesoli (2004, p. 120): se as qualidades morais do herói pós-moderno são importantes, “seus defeitos não o são menos. É com as duas coisas que o homem sem qualidades comungará. Nesta oscilação repousa o mecanismo de participação mágica nos pequenos deuses celebrados”. **A esses heróis impuros podemos analisá-los como produtos e (re)produtores do imaginário contemporâneo**, oriundos de sua **bacia semântica**¹⁶⁵, de seus **reservatórios**, inscritos em sua **tópica sociocultural**. Ao mesmo tempo, motores das práticas. Formas que se manifestam na **ambiência ou clima** ao qual nos adaptamos e que,

¹⁶⁴ Na animação de Walt Disney (1937), Branca de Neve e o Príncipe se conhecem quando a jovem está limpando o pátio do palácio e cantando. Então, o Príncipe se aproxima, pula o muro do castelo encantado com sua voz, canta para ela e parte, para só aparecer mais tarde, ao despertá-la. Na história dos irmãos Grimm (2008 [1812-1822]), Branca de Neve conhece o Príncipe quando já está sendo levada como objeto de adoração ao palácio do Príncipe.

¹⁶⁵ Retomamos: a metáfora da bacia semântica, implícita na ideia de tópica sociocultural, propõe uma esquematização capaz de explicar as mudanças que se processam nas sociedades, uma vez que, segundo Durand (1998, p. 100), elas não se efetuam de modo anômico, pois, “entre os eventos instantâneos e os ‘tempos muito longos’ [...] há períodos médios e homogêneos quanto aos estilos, às modas e aos meios de expressão”. Ela propõe uma análise detalhada, perpassando os seis subconjuntos de uma era e de uma área do imaginário: “seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias, etc., numa mitoanálise generalizada, isto é, propondo uma ‘medida’ para justificar de modo mais pertinente do que o menos explícito ‘princípio de limites’” (1998, p. 103).

concomitantemente, fazem de cada um “o que é” e garantem a coesão social. Narrativas que, como o homem que as conta e as consome, está inserida na noção de **trajeto antropológico**.

Em Storybrooke, Mary, Emma e Henry se encontram no café da manhã, como o combinado. Mary conta o que aconteceu. Henry se empolga, acredita que isso comprove sua tese. Descrente, Emma não encontra explicação para o narrado. Mary Margaret não acredita na história de Henry, mas concentra-se no fato de que, de alguma maneira, sua presença tocou o desconhecido. Os três vão ao hospital. Quando chegam, o xerife Graham dá a notícia de que o Sr. Anônimo está desaparecido. Regina está lá e parece furiosa com a chegada dos três. Dirige-se a eles:

- O que diabos você está fazendo aqui – fala voltando-se a Emma. E você – segurando o braço de Henry – pensei que estava no fliperama. Está mentindo para mim?
- O que aconteceu com o Anônimo? Alguém o levou? – pergunta Mary.
- Ainda não sabemos. Arrancaram o cateter, mas não há sinal de luta – revela Graham.
- O que você fez? – Henry encara Regina.
- Acha que eu tive algo a ver com isso – rebate ela.
- É curioso que a prefeita esteja aqui – insinua Emma, suspeitando de Regina.
- Estou aqui, por que sou seu contato de emergência – contrapõe Regina.
- Você o conhece? – pergunta Mary.
- Eu o achei na estrada anos atrás, sem identificação. Eu o trouxe aqui.
- A prefeita salvou a vida dele – diz o Dr. Whales chegando.
- Ele vai ficar bem? – questiona Mary.
- Bem? Ele tem se alimentado por tubos há anos, sempre sob supervisão. Ele precisa voltar logo ou “bem” será uma ilusão.
- Vamos parar de falar e começar a procurá-lo – conclui Emma.
- É o que estamos fazendo – diz Regina. – Só fique fora disso, querida. Como eu não consigo manter você longe do meu filho, acho que terei de manter meu filho longe de você – completa, dirigindo-se a Emma. [...] E virando-se para o xerife Graham, continua: - Xerife, encontre o Anônimo. Ouviu o Dr. Whales, o tempo é precioso (ONCE..., 2012b, S01E02).

Figura 22: No hospital, todos estão preocupados com o desaparecimento do Anônimo



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

O xerife começa a fazer perguntas para o médico. Ele, Mary e Emma vão interrogar os seguranças e olhar as fitas. Emma dá-se conta de que estão procurando as imagens na fita errada. Acham a certa e veem que ele saiu sozinho, quatro horas atrás, por uma porta que dá para o bosque.

Henry, por meio da **micronarrativa** do livro, interpretada por sua **razão sensível**, sabe que isso foi obra da Rainha/prefeita. Os demais parecem confusos com o que aconteceu. Vemos a mentira do filho para a mãe numa perspectiva da **ética da estética**, o menino está disposto a fazer o que for preciso para Emma acreditar e quebrar a maldição. Percebemos, outrossim, a **irmanação, o ideal comunitário** em personagens que não conhecem o homem que acaba de acordar do coma, mas irão em sua busca.

Regina, em Storybrooke, assume, para muitos, um papel de heroína “ela salvou a vida dele”. **Complexifica-se o perfil psicológico da personagem**, que, interpretamos, poderia ter deixado o Sr. Anônimo morrer, sabendo de quem se tratava. Assim, estaria garantido que Mary (Branca de Neve) não encontraria mais o seu amor verdadeiro. Regina também aparece como figura moderna, que pretende cortar a relação indevida entre a mulher que assinou uma adoção às cegas e o filho. Ela busca organizar as coisas, mantê-los longe, como deveria ser. Mas, Henry continua a **transgredir e ultrapassar** os limites impostos pela mãe adotiva.

Reiteramos, também, o papel do **imaginário como restaurador do equilíbrio vital**, de maneira mais literal do que a proposta por Durand (1988, p. 101). O

realismo ficcional opera, nesse caso, além da **metáfora**, através da hipérbole. O conto de fadas, nesse momento, vai além de ajudar o ser humano a adaptar-se ao mundo. É capaz de fazê-lo despertar para o mundo. É uma **forma de encantamento que, em sua coerência interna, transcende o eufemismo, para uma sublimação da condição de morte/anemia existencial** em que ele se encontrava.

Na Floresta Encantada, Branca e o Príncipe viajam juntos. Ele pergunta sobre o colar no pescoço dela. Ela desconversa. Ele o arranca. Ela diz para ter cuidado. É uma arma: pó de fada¹⁶⁶. Ele conta que achou que isso era uma coisa boa. Ela esclarece que só se for de uma fada boa: “Isso é mortal” (ONCE..., 2012b, S01E02). O pó é capaz de transformar o pior adversário em algo que pode ser esmagado.

- Por que não usou em mim – ele indaga, guardando o colar.
- Por que você não vale a pena. É muito raro. Estou guardando para alguém especial.
- A Rainha. Tem muita raiva. Não é, Branca de Neve?
- As acusações nos cartazes são mentiras. Não a impediu de mandar seu caçador arrancar meu coração.
- O que houve?
- Nem todos são desalmados reais. Ele teve pena de mim e me deixou ir. Tenho me escondido na floresta desde então. Tentando juntar riqueza o suficiente para ir embora. Fugir para outro reino. Algum lugar isolado. Onde eu não possa ser magoada.
- Parece solitário.
- Feito um casamento arranjado.
- Pelo menos, eu não ataco inocentes.
- Até agora só roubei a Rainha. Achei que era ela na carruagem. Ninguém mais usa aquela estrada.
- Pegamos a rota mais bonita.
- Que sorte a minha.
- Tudo o que faço, *Encantado* – diz ela em tom de deboche –, é o que preciso para sobreviver. Ela me quer morta.
- E o que você fez para atrair tal ira?
- Ela me culpa por arruinar a vida dela.
- E você fez isso?
- Sim (ONCE..., 2012b, S01E02).

¹⁶⁶ Esse é o nome dado ao pó mágico produzido pelas fadas. Artigo muito poderoso na Floresta Encantada, ele é feito a partir dos diamantes da mina em que trabalham os sete anões. Pós de fadas boas podem servir para realizar as melhores coisas. Pós de fadas más, às mais vis, como transformar pessoas em insetos que podem ser esmagados.

Ela diz que está com sede e pergunta se pode tomar água no córrego. Derruba ele, pega um pacote e sai correndo. Mas encontra os soldados da Rainha a cavalo, dispostos a levar seu coração.

Figura 23: Branca de Neve ludibria o Príncipe e joga-o no córrego



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Branca de Neve não é mais a pura menina das histórias de Disney (**fim da narrativa de referência** da infância de muitos espectadores). Como no conto dos irmãos Grimm, planeja vingança¹⁶⁷: pretende esmagar a Rainha. Vemos no diálogo seu **politeísmo de valores**. Ela assume ainda que, mesmo tendo sido acusada injustamente, fez um mal à Madrasta.

A heroína impura aceita seu destino trágico em harmonia conflitual. Tendo em vista a **liberdade intersticial** de que usufrui, a alternativa que lhe resta parece ser fugir dali. Também trapaceia. Tinha se comprometido a ajudar o Príncipe e, ao invés disso, joga-o no riacho, rouba-o e foge novamente.

¹⁶⁷ Na história dos irmãos Grimm, a Rainha é convidada para seu casamento, onde é obrigada a dançar com sapatos de ferro incandescentes até dar seu último suspiro, quando sua alma vai para o inferno. Outra curiosidade interessante é que, na versão em questão, não é o coração de Branca de Neve o que a Rainha quer. Ela pede ao caçador o pulmão e o fígado de Branca e os come. Esses contos tratam também de canibalismo.

A **personagem parece cada vez mais complexa, inteira, policêntrica**: a série **apresenta sua parte do diabo, seu lado *demens*¹⁶⁸**, e ela integra o **claro-escuro** da existência.

A referência a roubar do rico por uma causa nobre sugere referência à história de Robin Hood. A alusão a pegar o caminho mais belo ao invés do mais rápido reporta-nos à história de Chapeuzinho Vermelho, mostrando a **contaminação** das histórias em *Once Upon a Time*, num **patchwork** de contos. A menção à solidão em relações de conveniência remete à uma **crítica das relações funcionais anêmicas** ou utilitárias em detrimento da **comunicação forte, no que ela tem de afetual, de carnal, de simbólica**.

Graham, Emma e Mary procuram o desconhecido no bosque. Mary se mostra interessada pelo trabalho de Emma. Graham diz que ele é bom em encontrar pessoas e vai dar um jeito. E segue adiante.

- Você não vive de achar pessoas? – indaga Mary Margaret.
- Claro – responde Emma – mas as pessoas que acho normalmente vão para Las Vegas. Poucas vão para o bosque.
- É um trabalho interessante encontrar pessoas. Como você entrou nisso?
- Procurar por pessoas é o que tenho feito a minha vida toda.
- O que a fez começar? – pergunta Mary, deixando Emma aparentemente desconfortável com a conversa. Seus pais? – ela continua, e Emma esboça surpresa. Henry me contou que você esteve em uma situação parecida com a dele. Chegou a achá-los?
- Depende a quem pergunta.
- Mary não entende o que ela quis dizer.
- Henry aparece.
- Henry? – surpreende-se Mary.
- Já o encontrou? – pergunta a ela o menino.
- Ainda não.
- Você não deveria estar aqui – diz Emma.
- Eu posso ajudar – argumenta Henry. – Sei para onde ele está indo.
- E para onde seria? – pergunta Mary.

¹⁶⁸ A noção de *homo demens* é proposta por Morin (1988; 2007), como “a face do homem escondida pelo tranquilizador e emoliente conceito de *sapiens*. É [...] um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser sujeito ao erro e à vagabundagem, um ser úbrico que produz desordem. E, como nós chamamos loucura à conjunção do excesso, da instabilidade, da incerteza entre real e imaginário, da confusão entre subjetivo e objetivo, do erro, da desordem, somos obrigados a ver o *homo sapiens* como *homo demens* (MORIN, 1988, p. 108-9, grifo do autor).

- Ele está procurando por você¹⁶⁹. Você o acordou. Foi a última pessoa que ele viu. Ele quer encontrá-la
- Nesse momento, os três já estão junto com Graham novamente.
- Henry, não é sobre mim. Eu só... Ele deve estar perdido e confuso. Esteve em coma por muito tempo.
- Mas ele te ama – protesta o menino. Precisa parar de procurá-lo e deixá-lo encontrar você.
- Menino, você precisa ir para casa – interfere Emma –, cadê sua mãe? Ela vai me matar. E depois a você. E a mim de novo.
- Ela me deixou em casa, depois saiu.
- Precisamos levar você de volta imediatamente – insiste Emma.
- Não! – protesta ele.
- Pessoal? – grita Graham, ao longe.
- Eles encontram a pulseira de identificação do Sr. Anônimo na mata, há sangue nela. Vão se aproximando de uma ponte em Storybrooke.
- Onde ele está? Pode vê-lo? – indaga Mary.
- A trilha morre na água – conta Graham.
- Eles estão apontando as lanternas para todos os lados na busca, quando Mary o avista.
- Ai, meu Deus! Ai, meu Deus! – exclama Mary.
- Ele está desmaiado do outro lado do riacho (ONCE..., 2012b, S01E02).

O xerife pede uma ambulância com urgência pelo comunicador. Eles vão retirando o desconhecido da água, com cuidado. “Não, não, não. Eu o encontrei”, diz Mary, “tudo vai ficar bem”. Emma evita que Henry assista a cena. “Volte para nós. Volte para mim”, diz Mary, baixinho a ele. Ela tenta fazer massagem cardíaca e respiração boca a boca e acaba por lhe dar um beijo. Ele acorda cuspidando a água que engoliu e conclui: “Você me salvou” (ONCE..., 2012b, S01E02).

Henry está contente: “Ela conseguiu. Ela o acordou”. Emma parece confusa: “Sim, garoto, ela conseguiu”. Mary e Anônimo têm um momento poético de aproximação. Em seguida, ele está de volta ao hospital, sendo cuidado pela equipe médica. E aparece uma mulher, chamando pelo até então Sr. Anônimo: “David? David é você?”, pergunta ela. Dr. Whales diz que ela não pode ficar ali nesse momento. “Quem é essa?”, pergunta Mary. “A esposa dele”, responde Regina, chegando (ONCE..., 2012b, S01E02).

Com a alusão aos **ciclos que se repetem**, o **regime sintético**¹⁷⁰ **do imaginário se manifesta** nessa sequência. Emma passou a vida buscando seus pais, e Henry decide também buscar sua mãe. Aliás, fazendo referência a esse regime, percebemos que toda a estrutura dos episódios, e, mais amplamente, da série, vai comportá-lo: representações diacrônicas ligam as **contradições**, que podem ser **compreendidas** pelo fator tempo.

¹⁶⁹ Essa sequência não está descrita como na ordem original da série, em que ela é intercalada com a passagem em que Branca é salva pelo Príncipe na Floresta Encantada. Alteramos essa ordem para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte (que visa manter o suspense da narrativa).

¹⁷⁰ Lembramos que o regime sintético ou dramático do imaginário é aquele cujas representações diacrônicas ligam as contradições pelo fator tempo, assim remetendo ao princípio da causalidade (DURAND, 2002, p. 443).

A dominante rítmica do progredir em Storybrooke e voltar à Floresta Encantada, para a frente e para trás (**progressividade**). Para o passado e para o presente, a série nos conduz em sua **narrativa trágica de regime noturno**¹⁷¹.

Figura 24: Mary tenta reacordar Anônimo com massagem cardíaca



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Henry, mais uma vez, aparece em cena para tentar **compreender** o que está acontecendo ao invés de explicar, e coloca em prática sua **razão sensível, que contém um paradoxo inerente**, mas, de alguma forma, faz sentido (**coerência interna**). O **lúdico faz sentido e remagiciza a vida**, apesar do **ceticismo ambiente**. **A emoção, o sentimento**, mantém Mary nessa busca. Ela não acredita na **micronarrativa** de Henry, mas quer acreditar. E sente que **há um realismo no que o garoto defende**, apesar da realidade que se apresenta. **O sentido das coisas nesse “mundo real” oficioso começa a se invaginar.**

Através do **lúdico**, do **frívolo** (a leitura de história o desperta?!), do **afeto** e da **inspiração**, eles conseguem salvar David. Mary tem uma atitude **orgânica** e estabelece uma **comunicação forte** com ele, inspirada por Henry. A professora e o menino parecem **apresentar o pós-moderno nesse episódio**. Emma oscila. Identifica-se mais com esses personagens, mas não deixa de ser pragmática, ainda

¹⁷¹ Com a expressão narrativa trágica do regime noturno, queremos designar uma trama trágica quanto ao estilo (pós-moderno), mas noturna/dramática quanto ao regime do imaginário (regime do arrebol – cuja proposição será reiterada no terceiro episódio analisado).

tenta racionalizar o que está em curso. **É o saber sentir que está causa** nesse momento. Também destacamos o **trabalho em conjunto e a solidariedade (ideal comunitário) como um aspecto do imaginário social** que se manifesta. Em princípio, ninguém conhece aquele homem na cidade, e, de repente, todos estão envolvidos em sua busca, preocupados com um desconhecido. A fragilidade da existência humana coloca a todos em uma busca. O comunicador aparece como objeto **tecnomágico**, pois o trabalho da equipe médica vai complementar o que fez o beijo do amor verdadeiro.

A **dominante empática** os une, e começam a construir uma **tribo afetual** a partir dela. Também destacamos novamente a questão do **potenciamento feminino**, visto que é Mary quem salva David, ao contrário do que acontece nas histórias clássicas, onde o Príncipe desempenha a função de herói salvador.

Na Floresta Encantada, os guardas da Rainha estão prestes a matar Branca de Neve, quando o Príncipe aparece e a salva. Ela se mostra surpresa com isso. Grata, conta que vendeu as joias aos Trolls, do outro lado do morro e que, nessa busca, eles precisam ter cuidado, pois as criaturas são perigosas¹⁷². Branca e o Príncipe chegam à Ponte dos Trolls¹⁷³ cavalgando juntos em silêncio. Ela dispensa o cavalo. Conta que esses seres detestam o animal. Seguem a pé: “Siga-me. E fique quieto”, ela comanda. “Onde estão eles?”, ele questiona. “Bem aqui”, diz ela, largando ouro na ponte para atraí-los (ONCE..., 2012b, S01E02). São criaturas hostis e estão preocupados com o homem que está junto com ela. Ela propõe devolver todo o dinheiro, se eles apenas lhe entregarem de volta o anel. Mas eles desconfiam e se dão conta de que James é da realeza.

¹⁷² Essa sequência não está descrita como na ordem original da série, em que ela é intercalada com a procura pelo Sr. Anônimo. Alteramos essa ordem para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte (que visa manter o suspense da narrativa).

¹⁷³ A ponte em que encontram o Sr. Anônimo desacordado corresponde à Ponte dos Trolls, na Floresta Encantada.

Figura 25: Branca de Neve e o Príncipe são rendidos pelos Trolls



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Os Trolls os rendem. Ao revistarem James, acham o cartaz de “Procura-se”, de Branca de Neve. Decidem entregá-la à Rainha para receber a recompensa. Mas o Príncipe consegue reaver sua espada. Começa uma luta. Ele diz para que ela vá, que ele vai logo atrás. Contudo, os Trolls o dominam novamente. Ela já está bem à frente e chega a pensar em seguir sem ele, mas retorna. Eles estavam ameaçando comer David, quando ela usa o pó de fada nas criaturas, transformando-as em insetos. E salva a vida dele. O começo do diálogo a seguir é o mesmo de quando ele a salvou dos guardas da Rainha (agora invertido):

- Você...Você me salvou – diz ele um tanto surpreso.
- Era a coisa honrada a fazer.
- E sua pessoa especial?
- Pensarei em outra coisa – diz ela cabisbaixa.
- Obrigado.
- Afinal, como eu deixaria o Príncipe Encantado morrer?
- Eu lhe disse, tenho um nome. É James.
- Prazer em conhecê-lo, James – diz ela, fitando-o envolvida. [Logo, se compõe]. Vamos, pode haver mais deles, aqui (ONCE..., 2012b, S01E02).

Eles continuam juntos pela floresta. E se despedem com algum constrangimento, pois já sabem que estão apaixonados. “Se precisar de alguma coisa...”, diz ele. “Você me encontrará”, ela completa. “Sempre”, ele continua. “Quase acredito nisso”, lamenta ela. Eles trocam olhares por um momento. Ela pega coisas

dela, e, ao “Adeus, Branca de Neve”, ela responde: “Adeus Príncipe Encantado”, com uma reverência, mas divertindo-se. “Já disse, é James”, ele replica. “Não, ainda acho Encantado melhor”, ela ironiza, carinhosamente. E seguem em caminhos opostos, com pesar (ONCE..., 2012b, S01E02).

Parece-nos marcante, nessa sequência, a **harmonia conflitual** que caracteriza a relação dos dois. Chantagem e solidariedade se misturam em suas interações. É **paradoxal** que queriam se ajudar depois de seus primeiros momentos juntos. Mas, **personas nômades**, ambos se deixam levar pela **ética da estética, pela emoção do instante**.

Manifestando **o imaginário do potenciamento feminino**, vemos que não cabe unicamente ao Príncipe o papel de “salvador”, Branca de Neve também desempenha essa função (pela segunda vez no episódio) e de forma mais eloquente: abrindo mão de algo muito importante para ela.

Surge, entre eles, uma identificação, pois de modos diferentes estão sozinhos na vida. **Ajustando-se, em harmonia conflitual ao que o destino parece ter lhes reservado**. Com essa aceitação e seguindo o **fluxo**, o **vitalismo** atravessa suas vidas, promovendo um encontro que, **apesar de** tudo, faz sentido para as **razões sensíveis**. Um **pacto emocional**, uma **comunicação forte** é estabelecida na **experiência efêmera e intensa que compartilham**. Mas o **reencantamento é trágico**, e eles nem cogitam uma aproximação maior.

De volta a Storybrooke, no hospital, Regina conta que descobriu que o Sr. Anônimo, na verdade, é David Nolan e apresenta a esposa dele, revelando, com prazer, que ele é um homem casado:

- Essa é sua esposa, Kathryn. E a alegria no rosto dela? Bem, me ajuda a perdoar você – dirigindo-se a Henry.
- Emma se revira na cadeira em que está sentada.
- Falaremos sobre sua insubordinação depois – continua Regina. Você sabe o que insubordinação significa?
- Henry acena negativamente.
- Significa que você está de castigo – decreta a mãe adotiva do menino.
- Henry demonstra resignação.
- Obrigada – diz, docemente, Kathryn à Mary, saindo do quarto. Obrigada por encontrar o meu David.
- Ah... Eu não entendo – diz Mary, sem jeito. Você não... Não sabia que ele estava aqui em coma?

- Há alguns anos, David e eu estávamos com problemas. Era minha culpa. Sei disso agora. Eu era difícil e não o apoiava. Falei que ele podia ir embora. E ele foi. E eu não o impedi. Foi o pior erro que já cometi.
 - Você não procurou por ele? – Emma se intromete.
 - Achei que ele tinha saído da cidade. Agora sei por que eu nunca soube dele. [Todos parecem confusos, exceto Regina que esboça satisfação]. Agora posso fazer o que sempre quis. Pedir desculpa. Agora temos uma segunda chance.
 - Isso é maravilhoso – diz Mary, que parece sinceramente feliz por eles, embora esteja quase chorando de dor.
 - É um milagre – diz Dr. Whales, juntando-se aos outros.
 - Ele está bem? – pergunta Kathryn.
 - Fisicamente sim. Sua memória é outra coisa. Pode levar tempo.
 - Por que ele acordou? – não entende Mary.
 - Não há explicação – diz o médico. Algo dentro dele despertou.
 - Ele levantou e decidiu ir passear? – ironiza Emma.
 - Ele acordou, e estava delirando. E seu primeiro instinto foi ir procurar algo, eu acho – opina Whales.
 - Alguém – interfere Henry.
- Kathryn vai vê-lo novamente. Regina sai, levando Henry para casa.
- Não acredite neles. Você era quem ele estava procurando – diz o garoto antes de sair.
 - Henry... – suspira Mary.
 - Ele ia para a Ponte Troll. Como no fim da história – objeta ele.
 - Henry, ele ia para lá por que foi a última coisa que li – lamenta ela.
 - Não, é por que vocês têm um destino juntos (ONCE..., 2012b, S01E02).

Figura 26: No hospital, todos tentam entender o porquê de David ter despertado



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Nessa cena, o **patchwork** de narrativas **apresentado** por *Once Upon a Time* fica mais uma vez evidente. Personagens das histórias de Branca de Neve, Rei Midas e Dr. Frankenstein convivem na mesma cidade e **compartilham** uma situação que os mostra **irmanados**, mesmo em **harmonia conflitual**. A **fragmentação da instituição**

social “casamento” é vivida por Kathryn e David, que há muito estavam separados, em função de incompreensões. **Agora**, ela quer uma segunda chance.

Encarnando o *puer aeternus*, Regina joga com a situação e se diverte com ela, enquanto outros a **sentem** em profundidade. Como emblema da modernidade, representante da sociedade oficial, ela prega a moral. Promete punir o filho por sua insubordinação. Busca controlar a situação. Ela fará de tudo para manter David e Mary separados. Trabalha de modo árduo, sistemático e pragmático para isso. Ela tem um projeto para manter a anemia existencial daquele lugar, onde apenas ela poderia ser feliz, onde sua salvação individual estaria garantida.

Mary, Emma e Henry questionam a situação, estão **incrédulos** com o que se passa. O “real” que experimentaram não parece coerente com a história “oficial” que Regina traz à tona. Para o médico, “não há explicação”. Em sua racionalidade estrita, não há mesmo, mas, para a **razão sensível** de Henry, existe. Ele **sente** e confia que está certo. Os recentes acontecimentos comprovariam sua tese de que o “**pequeno relato**”, a história do livro, é a **verdade possível (paradoxal)**, nessa cidade. E o simulacro que Regina criou precisa ser destruído.

Henry atua **perversamente** com a **lucidez da emoção**, capaz de **sentir o clima social, a história oficiosa e acolher o diferente**. Usa sua **liberdade intersticial** para defender a **alógica decorrente da invaginação do sentido locuscentrado**. Em Storybrooke, **real, surreal, onírico e imaginário** formam o **realismo possível**. A **potência da imaginação** de Henry se contrapõe ao poder da mãe adotiva.

Regina sai com Henry. Mary fica observando a interação entre Kathryn e David. Emma, confusa, vai atrás de Regina.

- Senhora prefeita? – chama ela.
- Srta. Swan, eu deixei passar antes. Não abuse – diz Regina, depois de mandar Henry esperar no carro.
- Desculpe, mas “Sra. Nolan”? Sua história parece mentira. O Anônimo está em coma há tempos e ninguém noticia? Algo não está certo aqui.
- E o que faria sentido para você? Por que a Sra. Nolan mentiria? Oh, acha que eu pus um feitiço nela? – debocha Regina.
- Eu acho estranho que você seja o contato de emergência dele todos esses anos e só a encontrou agora.
- Bem, essa cidade é maior do que você imagina. É completamente possível se perder aqui. É completamente possível que coisas ruins aconteçam – fala em tom ameaçador.

- E só quando é conveniente, você consegue resolver o mistério.
 - Graças a você – diz Regina satisfeita. A fita que encontrou foi um toque de gênio. Então, voltamos e vimos as fitas antigas. Acontece que o Sr. Anônimo falava dormindo. Estava chamando por uma Kathryn. Depois disso, não foi difícil. E eu achei que você e Mary Margaret ficariam felizes. O verdadeiro amor triunfou – continua irônica. Então, aproveite o momento querida. Se não fosse por vocês duas, eles teriam vivido suas vidas completamente sozinhos. [Emma sorri irônica e inquieta]. Por isso estou disposta a perdoar sua grosseria. Por que tudo isso me lembrou de algo muito importante. De como sou grata por ter o Henry. Por que não ter alguém? Bem, é a pior maldição imaginável – completa parecendo sincera (ONCE..., 2012b, S01E02).

Figura 27: Emma chama Regina para confrontá-la



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Mary Margaret observa Kathryn abraçando David, que a olha com pesar. Mary, cabisbaixa, mexe no anel em seu dedo – o mesmo que James recuperou na Floresta Encantada. Na escada de casa, ela continua melancólica a girar o anel. Emma bate à sua porta e pergunta se o quarto que ela ofereceu ainda está disponível. Ela acena positivamente e conduz Emma para dentro.

Figura 28: Mary Margaret deprimida ao descobrir que David é casado



Fonte: Captura de tela, de S01E03 (2012b), gerada pela autora (2017).

Emma expõe o paradoxo da situação à Regina. Ela expressa uma **dupla incredulidade**: tanto na narrativa de Henry, como na maneira como as coisas acontecem em Storybrooke. Tudo parece **confuso** para ela, em oposição à Regina, que tem explicações prontas para cada acontecimento. **Astuciosa e irônica**, Regina usa seu poder e tira vantagem do **ceticismo de Emma**.

O **imaginário do medo da solidão** se manifesta na última fala de Regina, dando conta de uma das angústias sociais de nosso tempo. Estar sozinho seria a pior coisa imaginável, e a aversão a essa maldição é uma **marca do estilo de um tempo em que não suportamos mais a desconexão**. **Precisamos estar-juntos**. E reflorescem as **solidariedades**, a **socialidade empática**, as **comunidades emocionais**. A **ambiência da qual *Once Upon a Time* é metáfora é a da sacralização das relações** (sejam elas diretas ou mediadas pela tecnologia). **O estilo do tempo é comunicacional** e proveniente de um sentimento de precariedade e brevidade da vida.

Mary Margaret, que parecia estar encontrando o amor, sofre mais um revés **trágico** com o **fluxo** dos acontecimentos. **Empática**, em **conflito harmonial**, ela fica feliz pelo reencontro do casal, mas triste por si. A **espiral** da história a coloca outra vez no mesmo ponto, em que o sonho de encontrar seu par parece distante. E ela parece aceitar o **imperativo atmosférico**, o **fatum**.

Emma, que sempre foi só, parece afetada pela observação da prefeita e se rende à vontade de dividir sua existência, construindo um laço forte de amizade, **irmanando-se** à Mary, buscando estar perto do filho, que há poucos dias não existia para ela. A **potência proxêmica** se manifesta começando a **reencantar o mundo desencantado de sua existência**. Essa atitude da heroína **trágica sintetiza um clima hodierno revivescente**.

5.2.1 Síntese da análise do episódio *Snow falls (Branca cai)*

Partindo do pressuposto de que a existência de um **imaginário** determina a existência de conjuntos de imagens e de narrativas, procedamos à síntese possível do céu das ideias cristalizadas no episódio *Snow Falls (Branca cai)*. **O imaginário partilhado é elemento que liga a ficção seriada e a sociedade em que está inserida**, manifestando naquela as características desta. **Personagens e enredo** dão a ver o espírito do tempo (**realismo ficcional**). Mas, que **estilo** ele tem?

Suas feições, para começar, nos parecem **complexas**, revelando o **lado de sombra**, integrando **a parte do diabo apresentada por heróis impuros**, aqueles com quem mais nos identificamos pelo **politeísmo de valores**, no **contexto pós-moderno**. Eles têm, como nós, **homens sem qualidades, identidades fragmentadas e morais relativizadas**. Expressam a **capacidade de serem perversos**, incorporando a **inteireza do animal humano**, agindo com base na **ética da estética**. **Ingressando** em suas trajetórias, percebemos que são, senão **metáforas, caricaturas** do nosso próprio **trajeto antropológico**.

Colocam em cena o **regime da *coincidentia oppositorum***, remetendo à **orientalização da existência**. O que nos dá a ver um **imaginário de feminização do mundo**, que leva “a sério as ‘pregas’ da natureza humana. Daí a ‘compreensão’ de tudo o que constitui este conceito. É assim que devemos encarar a feminização” (MAFFESOLI, 2004, p. 178-9), na aceitação (quando não exaltação) do ser como um continente cheio de complementaridades e antagonismos que se fecundam, formando a **persona plural**. A **harmonia conflitual** das relações também é sintomática.

Vemos, outrossim, que os desejos manifestos pelos personagens (à exceção de Henry, que quer quebrar uma maldição) não estão na esfera da utopia, mas daquilo que **seres ordinários podem alcançar**. O ser se volta às coisas simples. **Paradoxalmente**, ele aceita e **abraça o destino** e quer **fazer da vida uma obra de arte**.

Once Upon a Time mostra também uma ambiência em que queremos **estar-juntos**, desejamos o **pacto emocional**, mas temos dificuldades de criar vínculos profundos e duradouros. Aliás, **a solidão é retratada como “a pior maldição”**, não suportamos mais a desconexão, em um **tempo cujo espírito é comunicacional, fusional. As relações são sagradas (transcendência do imanente).**

Apresenta os paradoxos da socialidade contemporânea e questiona a realidade anêmica em que vive nossa sociedade oficial, sugerindo que uma **micronarrativa, que faça sentido à razão sensível**, possa ser uma possibilidade de experimentar **mais “vida real” em nosso cotidiano**. Aliás, nossa fascinação com as diversas ficções, jogos e todo o elogio do lúdico, mostra que esse é o lugar onde encontramos lucidez, pois as práticas são, ao contrário, cada vez mais desestabilizadoras. **A potência da imaginação se contrapõe ao poder do simulacro.**

O *puer aeternus*, encarnado nos personagens, deseja **jogar astuciosamente, ironizar o sério, dizer “sim” à vida**, à experiência e **intensificar o instante**, até então amaldiçoado pela perda de sentido. Reiteramos: **a maldição pode ser interpretada como metáfora para a anemia existencial moderna**. Mas, nós, até então pacientes em coma, parecemos estar acordando e participando ativamente desse **momento de transição de estilos, em que já se destaca o pós-moderno.**

A **função fantástica do imaginário** aparece, então, como **restauradora não apenas do equilíbrio vital e psicossocial, mas funciona como uma sociatria**, para uma sociedade que tenta se entender em um período de profundas e rápidas mutações, de contaminações entre os estilos, de **bricolagem de experiências que vão constituir nosso trajeto antropológico, ritmado** pelo progredir e pelo retornar, e do qual a **tecnomagia** revela-se como expressão emblemática.

Procuramos a magia nos objetos, **totens**, que nos despertam sentimentos, que nos ligam ao outro (e aqui não cabe julgar se isso é bom ou ruim, mas proceder a mostraçãõ do que é). **Saber sentir** está em causa. **Participar das tribos, comungar por meio da solidariedade.** A **bricolagem das histórias na série** também parece dar conta do **patchwork de experiências de que é feita a vida do homem ordinário.**

Ademais, insistimos no clima social de **feminização do mundo** e de **potenciamento feminino**, apesar da ambiência delicada no que concerne às relações de gênero (momento ao mesmo tempo de afirmação e de incompreensões). Quando não cabe unicamente ao Príncipe o papel de “salvador”, Branca de Neve/Mary Margaret exerce essa função de forma bastante eloquente (duas vezes),

não pela força, mas pela **astúcia**. Branca é retratada como uma **personagem independente e autossuficiente**. Mesmo que, vez ou outra, conte com ajuda para sobreviver, o que diz respeito **às solidariedades provenientes do clima social empático** que se manifesta.

Há um retrato da mulher desencantada com os homens, mas que, **apesar de, acredita no reencantamento através da experiência do amor**, manifestando um **querer-viver teimoso**, potencializado pelo **trágico**, que contribui para **reencantar o vivido**. *OUAT* pinta também a **espiral** nos ciclos que se repetem, as “maldições ou carmas” familiares. A **progressividade** é sua chave **rítmica**. Assim, percebemos a **fragmentação das instituições sociais** “família” e “casamento”. O **realismo ficcional** da série tem uma **lógica interna e locuscentrada**, decorrente da **invaginação do sentido** e dos **imperativos atmosféricos**.

Cabe, ainda, uma ressalva fundamental: o moderno está aí. A figura de Regina, emblema do oficial que reprime o oficioso, da tentativa de controle do fluxo de que se apresenta, de manutenção da ordem anêmica, estática e instituída, é forte. Ainda há um apelo forte do *dever ser*. Como vimos, **Emma demonstra a oscilação**. Mas as representações de **Mary Margaret/Branca de Neve e Henry vão se sobrepor, conotando o vigor da pós-modernidade manifesta**, que se apresentou vívida na análise desse episódio.

5.3 A PARTE DO DIABO E O REGIME DO ARREBOL: A (RE)INTEGRAÇÃO DO MAL NO CÉU PINTADO DE VERMELHO – ANÁLISE S01E16 - *HEART OF DARKNESS* (CORÇÃO DAS TREVAS)

Na Floresta Encantada, antes de a maldição ser lançada, Rei George e seus homens perseguem o Príncipe, que, com a ajuda de Chapeuzinho Vermelho, está à procura de Branca de Neve. Eles decidem fugir, mas Chapeuzinho diz para ele continuar sozinho, que ela cuidará deles. Ele fica reticente, mas concorda. Ela se transforma em lobo (não um lobo qualquer, mas enorme, muito forte e resistente). Ele sai cavalgando rapidamente e passa pelo cartaz de “Procura-se”, de Branca.

Figura 29: Chapeuzinho prestes a se transformar em lobo



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Logo, identificamos a **bricolagem** das histórias de *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho* e *O príncipe e o mendigo*. Elas se interpenetram para dar conta de uma **narrativa complexa**, em que todos habitam a mesma Floresta Encantada e se relacionam, criando **redes de solidariedade** para escaparem dos problemas e males que os assombram.

Tanto Branca quanto o Príncipe são, agora, fugitivos. Dessa forma, as grandes narrativas de referência, dos contos clássicos e das versões célebres de Walt Disney, não passam de um ponto de partida para um **mosaico**, trama **dinâmica**, que **ingressa no vivo** pelos personagens e mostra como se tornaram quem são. Esse **patchwork barroco, aberto e sintético**, manifesta aquilo que chamamos de **micromuseu imaginário vivo**.

Também vemos a **ética da estética**, ligada à **razão sensível**, prevalecendo na decisão de Chapeuzinho Vermelho, que age em função do **imperativo atmosférico** e transforma-se em lobo, mesmo sabendo que vai matar vários homens. Mas, são homens maus e se é para ajudar sua grande amiga a reencontrar seu amor, a estratégia é válida. Ela põe seu **politeísmo de valores** em cena.

Percebemos, outrossim, mais uma mostra do **potenciamento feminino** na série. A jovem luta para que o Príncipe possa continuar sua busca. Ela é uma das grandes aliadas do casal, com quem estabelece uma **irmanação**, em busca do **bem-**

estar coletivo na Floresta Encantada. E eles, em sua **sensibilidade com o diferente**, a **acolhem** como amiga.

A história de Chapeuzinho foi apresentada no décimo quinto episódio, que ficou fora do *corpus*, mas é importante uma **regressão**, para apontarmos (uma vez que há uma retomada) o aspecto **trágico** dessa decisão. **Persona ambígua**, ela **aceita e abraça o destino**: já que é também o lobo, melhor tirar vantagem do que sofrer com isso. **Vitalista**, ela é emblema do **animal humano**¹⁷⁴ e sua **harmonia conflitual**.

O **sentido se invagina**, se **feminiza**, quando apontamos para esse **imaginário noturno, simbolizado pela taça, de (re)integração da sombra, da parte do diabo**. Lembramos de Maffesoli, para quem, o **pós-moderno** acentua a **energia vital integradora do bem e do mal**: “A presença de um mal incontornável, refere-se essencialmente à **força da alteridade**, ou seja, ao fato de que em cada coisa, em cada situação, existe seu contrário” (2004 p. 62-3).

Vemos, então, o **paradoxo** da identidade dessa personagem **heterogênea**, cuja **exacerbação do corpo é apresentada** na série – um corpo capaz de se transformar, na Floresta Encantada; um corpo extremamente sensualizado, em Storybrooke. **Releitura do arcaico** em consonância com o **espírito do presente** que aponta para o **trágico** e também a um **humanismo mais integral**, que aceita o **fatum** e dele tira proveito, **assumindo seu aspecto selvagem**, vivendo a **vida no que tem de carnal, afetual e simbólica, apesar de tudo**.

Em Storybrooke, na delegacia, Emma fotografa Mary Margaret, para fichá-la, antes de prendê-la pelo assassinato de Kathryn¹⁷⁵:

- Por favor, vire à direita, pede Emma.

¹⁷⁴ Na esteira de Maffesoli, olhamos para a violência como “estrutura antropológica”, elemento arcaico (e sempre atual), que se inscreve no ciclo orgânico da vida e da morte, da ordem e do caos. Compreendemo-la como substancial, fundadora da construção simbólica do social: “precisamente naquilo em que ela nos liga ou nos religa, à natureza. É algo que quisemos esquecer ou que negamos. Em ‘animal humano’ há também ‘animal’. Em ‘natureza humana’ há também ‘natureza’” (2004, p, 70).

¹⁷⁵ Acreditamos ser importante lembrar do que descrevemos na síntese dos episódios, ainda no capítulo metodológico: No décimo terceiro episódio, Kathryn descobre que David e Mary estavam tendo um caso. Vai até a escolar onde Mary leciona e faz um escândalo, bate em seu rosto. Logo depois, sofre um acidente saindo de Storybrooke e desaparece. No décimo quinto episódio, Ruby encontra um caixa de joias que pertence a Mary enterrada perto da ponte. Dentro dela, há um coração humano, que vem a ser de Kathryn. Fora dela, as impressões digitais de Mary.

- Emma, isso é um erro. Eu não matei Kathryn! – protesta Mary.
- É claro que não. Mas além de sua amiga, também sou a xerife e tenho que seguir o que dizem as evidências.
- E elas apontam para mim? Emma, ontem era o David. Tem algo errado aí.
- Eu sei, mas eram as suas digitais naquela caixa, não as dele. Então, agora, temos de encarar os fatos.
- A evidência diz que arranquei o coração da Kathryn e o enterrei no bosque. Isso é loucura.
- Se eu não fichá-la com tanta evidência, vai parecer favorecimento. Então, Regina terá razão e me demitirá. E daí sabe o que vai fazer? Ela vai trazer alguém que fará picadinho de você. Então, por favor, tente ter paciência e confie em mim. Não dá nem para prosseguir sem saber se o coração naquela caixa é mesmo da Kathryn. E eu ainda estou esperando o resultado do DNA. [Mary concorda com a cabeça, contrariada]. Enquanto isso, terá de aguentar. Preciso fazer algumas perguntas.
- Isso é loucura. Eu nunca machucaria ninguém – diz ela, resignada, dirigindo-se à sala de interrogatório (ONCE..., 2012c, S01E03).

Figura 30: Mary Margaret sendo fichada



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

A cena de Mary Margaret (enquanto persona de Branca de Neve) sendo fichada e presa **rompe com nossas referências**, adiciona **contradição** ao estereótipo da princesa/professora de escola primária. Mas o **relato alternativo** está aí e as evidências são fortes a ponto de não poderem ser ignoradas. **O trágico embala a existência dessa heroína impura**, mas não necessariamente capaz de matar.

Na visão de Mary e Emma, não há uma explicação para o que está acontecendo. Mas é preciso **compreender** a atmosfera e **lidar com o paradoxo** através de uma **razão sensível**. Emma não tem opção, **agora o imperativo atmosférico** lhe conduz a fichar Mary. Em **conflito harmônico**, pois, faz isso ao mesmo tempo em que continua

empenhada em descobrir o que realmente aconteceu (por meio da **perversidade**, da **astúcia**) e livrar sua amiga da acusação, que pressente como falsa. A **ética da estética e o ceticismo**, mais uma vez, se exprimem.

A **contaminação** das histórias, a **bricolagem**, repetidamente aparece, visto que Kathryn é a persona, em Storybrooke, de Abigail – filha do Rei Midas, na Floresta Encantada. O olhar para essa cena também nos permite ver a **espiral paradoxal da história**. Os fatos se **desenrolam, enrolando-se** cada vez mais. Antes, o crime apontava para o marido, agora para a amante, nesse triângulo amoroso. E, ao invés de empreender uma luta cega, as duas personagens **aceitam o que se apresenta e se ajustam a isso**, demonstrando resiliência. O **pacto emocional, a empatia** entre as duas amigas, também fica evidente, e as **heroínas impuras** continuam oferecendo **resistência potente ao poder instituído**, representado por Regina, que tiraria proveito, caso Emma não fichasse Mary.

Na Floresta Encantada, vemos Branca de Neve limpando seu quarto e cantarolando, acompanhada por um passarinho azul. Ela estende a mão sutilmente para que a ave pouse. Então, ela coloca-a na mesa e tenta matá-la com uma vassourada. Não consegue e fica caçando-a alucinadamente, visando atingi-la. Aparece Zangado, que a flagra:

- Branca? O que você, o que você está fazendo?
 - Livrando a casa destas pestes – responde ela, com ódio no olhar. [O pássaro foge, finalmente]. O que você quer?
 - Está na hora do jantar.
 - Estou sem fome – responde ela, asperamente.
 - Venha, fizemos algo muito especial esta noite – diz estendendo-lhe a mão. Branca pega sua mão e o segue até a mesa do jantar, onde os outros anões estão cochichando sobre ela, que se descontrolou. Ela chega com ar de desprezo.
 - Alguém morreu? – pergunta, esnobe.
- O Grilo Falante aparece e diz:
- Branca, por que você não se senta?
- Ela tenta acertá-lo também.
- Por que tem um grilo imundo aqui? – questiona, agressiva.
 - Meu nome é Grilo Falante. E seus amigos me convidaram. Eles estão preocupados com você e têm coisas que gostariam de falar. Zangado, por que não começa?
 - Branca de Neve, você mudou. Tornou-se irada, irritada, pura e simplesmente má – lê ele de uma anotação em seu bolso.

- Eu mudei? E quem é você para dizer que eu mudei¹⁷⁶– replica ela, fazendo pouco caso.
- Branca, por favor. Eles são seus amigos – interfere o Grilo. E todos estamos aqui por que gostamos de você. Quem quer falar agora?
- Você trouxe fardos de palha para casa na noite passada. Mesmo sabendo que eu sou... [ele espirra] Alérgico – lê Atchim.
- Você é alérgico a tudo – revida ela, impaciente.
- Você quebrou minha caneca – objeta Feliz.
- Foi sorte não ter quebrado a sua cara – ela retruca apontando o dedo para ele.
- Você é a pior, mais maldosa, horrível... – continua Feliz, descontrolando-se também.
- Já chega – intervém Zangado –, olha o que você fez com o Feliz? Aquela poção que você bebeu para tirar o Príncipe da sua cabeça ... Você não é a mesma depois que a tomou – diz ele mostrando o frasco (ONCE..., 2012c, S01E03).
- Isso me ajudou a esquecer sei lá o que ou sei lá quem que eu devia esquecer, e, claramente, estou muito melhor agora – refuta ela. A poção foi a solução, não o problema – diz dirigindo-se a todos. O problema é eu estar morando aqui, numa casa cheia de anões e não no meu palácio, com meu pai, sendo uma princesa. [Ela começa a gritar]. Mas não posso mais, não é? Porque ele foi assassinado. Assassinado pela mesma mulher que mandou um caçador me matar.
- Branca, sua raiva contra a Rainha é compreensível – admite o Grilo. Só não é justo descontar nos seus amigos.
Ela reflete um instante.
- Você está certo – conclui Branca. Eu devia descontar nela.
- Não, não. Vingança não é a saída – contrapõe o Grilo. Não, isso vai mudá-la. Ficará mais sombria do que imagina. Não queira isso.
Branca prende o Grilo com um objeto de vidro.
- Boas novas, amigos – anuncia ela. Podem parar de reclamar por que eu vou embora. Tenho coisas mais importantes a fazer.
Os anões e o Grilo tentam convencê-la a não ir, mas ela pega suas coisas e uma picareta deles e responde:
- Matar a Rainha.
E sai sem se despedir (ONCE..., 2012c, S01E03).

Essa sequência forma um conjunto interessante com a cena anterior, pois, se antes vimos uma Mary Margaret aparentemente inocente, agora percebemos a **parte do diabo** de Branca de Neve, **apresentada** em toda a sua agressividade, descontrole, mesquinhez e maldade após esquecer o Príncipe, e, com isso, a experiência do amor. Esse é um dos aspectos que mais nos chama a atenção durante a análise da série. A **(re)integração da parte de sombra, do mal** como componente das personalidades dos personagens.

¹⁷⁶ No décimo quarto episódio, a série conta a “verdadeira história” de Zangado, que nasceu com o nome de “Sonhador”, mas foi rebatizado após deixar o amor de sua vida. Ele perde a capacidade de acreditar que os sonhos podem se tornar realidade e se torna uma pessoa amarga, um anão cuja personalidade reflete o nome, “Zangado”.

Figura 31: Branca de Neve discute com os sete anões e o Grilo Falante



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

A poção tomada como remédio para o mal que a aflige também nos remete para um **imaginário de medicalização da vida**. Há remédios para esquecer, para lembrar, para dormir, para acordar, para conseguir levar a vida adiante (em doses altas, alguns são usados para tirar a vida), para ser mais ativo, para diminuir a ansiedade... A utilização de remédios ao invés da procura por práticas terapêuticas é um dado que preocupa profissionais da saúde¹⁷⁷. A **urgência**, o **presenteísmo**, a **busca pelo resultado aqui e agora** são sintomas de uma sociedade dependente química.

Voltando à questão da moral: enquanto nas narrativas anteriores, dos irmãos Grimm e da versão Disney, o bem e o mal estavam bem separados em abscissas e ordenadas, em *OUAT* o bem e o mal são inseparáveis e fazem parte da natureza integralmente humana da personagem (**politeísmo de valores**). Luz e sombra são duas faces do mesmo **ser complexo, personagem redondo**¹⁷⁸. Esse **herói impuro**, por

¹⁷⁷ Dados recentes sobre a crescente medicalização da vida estão disponíveis em pesquisas como a publicada pelo Conselho Federal de Psicologia. Disponível em: http://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2012/07/Caderno_AF.pdf. Acesso em: 14 set. 2016.

¹⁷⁸ Os personagens redondos, retomemos, são complexos, ao contrário dos personagens planos. Segundo Gancho (2002), têm uma gama mais ampla de características, as quais podem ser percebidas ou julgadas de modos diferentes pelo narrador, pelo leitor ou espectador e pelos outros personagens. Assim, podem apresentar oscilações no que concerne à moral, conforme a perspectiva adotada. De modo que, "ao se analisar um personagem redondo, deve-se considerar o fato de que ele muda no decorrer da história" (2002, p. 20).

vezes, toma ares de **anti-herói**¹⁷⁹. Há uma nova apresentação do papel da princesa, alimentada pelo **imaginário da época** em consonância com o **estilo do tempo**.

Um **imaginário de inteiração**¹⁸⁰ do ser humano, de **relativização** do bem e do mal e de **(re)integração** desse como um elemento entre outros que compõem a **natureza**. O mal retorna em nosso **imaginário trágico** para mostrar ao homem **quem ele é, não quem deveria ser** e se impõe com força (re)naturalizando a **face obscura** das pessoas, fenômenos e objetos. Se, na **pós-modernidade** nos permitimos, gradualmente e cada vez mais, sermos **ambíguos**, o personagem manifesta esse estilo também, com suas vicissitudes e irregularidades.

Como sustenta Maffesoli, “a atitude contemporânea se aproxima à de um herói trágico, tal como aparece, em especial, na tradição grega. Esse não pede contas ao destino, encontra seu orgulho aceitando os decretos” (2003, p. 58). A **tragédia** envolve a presença do **destino**, do **mal incontornável** que precisamos enfrentar (MAFFESOLI, 2004). Um **mal inerente**. Um **mal necessário**, a um ser que não sucumbe a simplificações castradoras e a uma moral determinada, mas se quer **soberano de si**.

Temos acesso ao **lado demens** de Branca, que abriga o **complementar, o concorrente e o antagônico** (MORIN, 2008), na **vivência** inserida em um **regime da coincidentia oppositorum** (DURAND, 2002). Trata-se, outrossim, **do jogo das aparências** manifesto no **imaginário social** motivado pelo que Maffesoli chama de “mitologia das máscaras” (2003, p. 118-20), em que o autor versa sobre um ser que coloca em cena os **diversos parâmetros do humano**. Branca dá voz à **imoralidade ética** quando justifica sua vingança pela dor que sofreu. Expressa a **potência do feminino**, mas agora canalizada para o mal.

A Branca de Neve de *OUAT* é um personagem marcante por causa de sua **queda moral** e não apesar dela. Se o mundo se apresenta na contemporaneidade cada vez mais **polissêmico, plural e confuso**, do mesmo jeito o são os personagens que se

¹⁷⁹ Resgatando a definição de Vogler (2006, p. 58), lembramos que o termo "anti-herói" é enganador e pode induzir a alguma confusão; pois, “um anti-herói não é o oposto de um Herói, mas um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente. E nos identificamos com esses marginais porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais”.

¹⁸⁰ A inteiração, segundo Joron (2013, p. 18), não é da ordem do íntegro, mas do inteiro, da coexistência dos contrários axiológicos, que permitiria a reapropriação de uma existência mais plena, tanto para o melhor, quanto para o pior.

alimentam do **imaginário vigente** na sociedade em que se manifestam. Insistimos, **as apresentações e representações decorrem do imaginário**¹⁸¹.

Em Storybrooke, Emma e Mary chegam à sala do interrogatório onde Regina lhes aguarda, com ar de satisfeita. Emma explica à Mary que Regina pediu para ser ouvinte e garantir a imparcialidade do processo.

- Não tenho nada a esconder – concorda Mary. Pergunte qualquer coisa – diz, dirigindo-se à Regina.
- Emma liga o gravador e começa:
- O coração foi enterrado perto da antiga Ponte Troll. Parece ter sido arrancado com uma faca de caça. Já esteve naquela ponte?
- Sim. Muitas vezes – responde Mary (também chamada de Srta. Blanchard na série). David e eu costumávamos nos encontrar lá.
- O Sr. Nolan – completa Emma.
- Sim.
- E por que se encontravam nela? – continua Emma.
- Estávamos tendo um caso – responde Mary, com lágrimas nos olhos. Não me orgulho disso. Eu sinto muito – continua, dirigindo-se à Regina. O que não muda o fato de que eu não matei Kathryn.
- Emma mostra a ela um porta-joias e prossegue:
- Já viu isto antes?
- Sim, é o meu porta-joias – confirma Srta. Blanchard, surpresa.
- O coração dela estava aí dentro – conta Emma.
- Não viu o que está acontecendo – Mary indaga, dirigindo-se veemente à Regina. Alguém roubou essa caixa e colocou o coração aí dentro. Eu não tive nada a ver com isso! Sou inocente!
- Srta. Blanchard. Está tudo bem – diz Regina, segurando a mão de Mary. Eu sei o que está passando. [Emma e Mary lhe lançam olhares desconfiados]. Eu sei como é perder alguém que se ama, ser humilhada publicamente. Eu fiquei arrasada. Isso me mudou. Posso imaginar o que perdê-lo fez a você.
- Eu nunca mudei – contrapõe Mary, soltando a mão de Regina. Eu sou a mesma pessoa de sempre. Uma boa pessoa. Eu não fiz isso.
- Podemos conversar no corredor, por favor – interrompe Emma, dirigindo-se à Regina.
- Elas saem, e Emma fecha a porta.
- Eu disse que eu faria as perguntas – Emma repreende Regina.
- Como sabe que não foi ela? – objeta Regina. Se roubaram a caixa, como ela alega, você não acha que haveria sinais de arrombamento? Você mora com ela. Houve um arrombamento? Ela é uma mulher de coração partido. E isso, isso pode levá-la a fazer coisas indescritíveis (ONCE..., 2012c, S01E03).

¹⁸¹ Retomamos, assim, Durand (1998; 2002), para quem o imaginário apresenta-se como uma espécie de conector obrigatório por meio do qual se formam as representações humanas. Assim, no mundo imaginal nascem, vivem e se transformam as representações sociais, compreendidas também, conforme Moscovici (1978; 2003), como imagens partilhadas e convencionadas para fazer referência à realidade.

Figura 32: Mary Margaret é interrogada por Emma e Regina testemunha



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Nessa conversa, Mary conta, oficialmente, que estava tendo um caso com o marido de Kathryn (a suposta vítima, por que Emma ainda não recebeu o resultado do DNA do coração). Vemos, assim, que apesar da professora tentar se pautar por uma conduta idônea, o que prevalece é a **ética da estética**. Quando se trata de amor, as regras mudam e a racionalidade estrita dá lugar a uma **razão sensível, a um politeísmo de valores**. O sentimento fala mais alto, e ela e David se envolvem, mesmo sabendo que isso arrasaria Kathryn.

Mary afirma ser inocente, apesar de todas as evidências. Com efeito, ela aparenta castidade – o que não se pode dizer de sua **persona** da Floresta Encantada, de quem já vimos diversas faces. **Regina, emblema moderno**, com sua racionalidade estrita e pragmática, exerce seu poder como prefeita para testemunhar o interrogatório, mas vai além. Tenta manipular Mary e Emma e propõe uma explicação para o caso, pautada por seu projeto, que defende argumentando.

Emma e Mary têm um **pacto emocional** e, se não entendem exatamente o que está acontecendo, **compreendem** que há algo além dos indícios. A **razão sensível** de Emma não se convence de que Mary seja culpada. Mary **aceita e se ajusta** ao fato de ter se envolvido com David e mesmo de ser suspeita. Mas nega estar envolvida com o crime e se defende apelando para sua **imagem**: “Sou uma boa pessoa, não fiz isso” (ONCE..., 2012c, S01E03).

Em contraponto, na próxima sequência, na Floresta Encantada, vemos outra vez a **parte de sombra** de Branca de Neve: à noite, Branca espreita um cavaleiro da Rainha, escondida entre as árvores. O soldado se aproxima a cavalo e ela puxa o gatilho de uma armadilha. Ele cai. Ela aparece com a picareta e lhe dá um golpe fortíssimo no pé:

- Vai sarar. Um dia.
 - O que você quer?
 - Informação – diz ela. Onde está a Rainha?
 - E por que eu diria?
- Ela se agacha e lhe fala de perto:
- Você sabe o que é um diamante? É a substância mais forte deste mundo. Bela, preciosa, quase imune à destruição. Quase. Isto aqui [ela mostra a picareta]. Isto é uma picareta das Minas dos Anões. Tem uma lâmina especial. E, acredite se quiser, ela pode cortar um diamante. Imagine o que faria na carne humana. Carne tenra, maleável, macia. [E se prepara para golpeá-lo].
 - Ela está no castelo! – responde o soldado, desesperado. Mas só esta noite. Amanhã ela irá ao Palácio de Verão. [Ela continua ameaçadora] Por favor! É só o que sei.
 - Esse Palácio de Verão foi construído pela minha mãe.
- Ela o golpeia na cabeça com o cabo da picareta e ele fica desacordado. Branca pega as vestes e a espada dele. Zangado aparece:
- Onde pensa que vai?
 - Já disse que vou matar a Rainha.
 - Roubando a armadura de um cavaleiro?
 - Só preciso entrar no castelo. Então, saia do meu caminho. Preciso entrar nele antes que ela viaje.
 - Você perdeu sua cabeça? Realmente acha que este disfarce vai enganar alguém?
 - Eu vou entrar lá.
 - Escute o que está dizendo! – ele grita furioso. E continua – só o que pensa é em vingança. Perdeu a noção da realidade.
 - Não preciso ouvir sermão de um anão insolente.
 - Não vim dar sermão. Vim ajudá-la.
 - Ajudar? Como?
 - Levando você de novo a Rumpelstintskin. Ele deu a poção a você. A que apagou suas lembranças do Príncipe. Se for possível, é ele quem pode restaurá-las.
 - Eu não quero que minhas memórias voltem. Foi por isso que tomei aquela poção.
 - E ela te mudou. Talvez ele possa fazer você voltar a ser quem era. Ele é o homem mais poderoso do mundo. [Ela o olha como quem tem uma ideia]. Pode fazer qualquer coisa.
 - Qualquer coisa? – ela questiona, interessada (ONCE..., 2012c, S01E03).

Figura 33: Branca de Neve encapuzada prestes a ferir o cavaleiro



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

A **parte do diabo**, a **dimensão animal do humano** fala mais forte em Branca de Neve, que planeja matar a Rainha para vingar a morte de seu pai. Ela não quer justiça, mas sangue. A professora cândida dá lugar à jovem violenta. **O conflito dá intensidade à vivência** e isso elucida a atração pelo **lado torpe da heroína impura**. **O bárbaro, o excessivo, a transgressão, atraem**. Segundo Maffesoli, podemos compreender a audiência dos programas construídos em torno da encenação de diferentes torpezas humanas, pois, “vamos encontrar a cada vez o mitologema de uma violência incontornável, de um conflito antropológico, em suma, da morte onipresente” (2004, p. 70-1).

Assim, o autor ilustra a **retomada da pluralidade no imaginário social** e a **fascinação pelo que é e é inteiro, cheio** (de esplendor e decadência). A **micronarrativa pós-moderna complexifica** o que as histórias modernas simplificaram. **O imaginário aponta para o noturno**, para uma **feminização do mundo**, com base no **arquétipo da taça**, “que recebe e favorece, sem distinção, um ser conjunto fundamental. **Todos os elementos** da natureza e da cultura nele **encontram lugar e fecundam-se reciprocamente**” (2004, p. 178-9). Um ser que, como a personagem, em algumas cenas da vida é “bom”, mas em outras pode ser “mau”, “imoral”, e, o qual interpretamos como

representado pelos **personagens ambíguos** da série, cujas “pregas”¹⁸² **da natureza** conhecemos ao longo da temporada.

Retomamos nossa proposição teórica: se pudermos esboçar um olhar próprio para o que vemos e vivemos, diremos que estamos em um **regime do arrebol**: o qual está no horizonte da **noite complexa**, da **coincidentia oppositorum**; no qual **o diabo vai ao céu para pintá-lo de vermelho**; no que ele tem de sublime, intenso, efêmero, único.

Além disso, há certa **indulgência**, de Zangado (e, em sequência anterior, do Grilo também), para com o comportamento de Branca. **Sensibilidade, compaixão** com ela, que perdeu o seu pai e teve sua vida ameaçada. Branca de Neve se torna o **anjo negro** que busca vingança. Essa personagem surge formada por um **imaginário** que a valoriza, a sustenta; pois, vivemos uma **vida que não se contenta em ser unidimensional, positiva, econômica, moral, feliz e sadia**, ainda conforme o autor (2004, p. 93). **Mais inteiros, menos íntegros** (JORON, 2003), **nômades** e mesmo **alógicos** podemos nos enxergar em **heróis impuros** como a **Branca de Neve pós-moderna**. Somos capazes de admirá-los, de **comungarmos em torno desses ídolos profanos, compreendendo sua trajetividade**.

Em Storybrooke, Emma investiga a casa em que mora com Mary Margaret, à procura de sinais de arrombamento. Henry aparece dizendo que é preciso ajudar a Srta. Blanchard:

- Então você acha que foi armação – pergunta, Henry.
- É a única coisa que faz sentido. O problema é que ninguém tem motivo – replica Emma.
- Minha mãe tem.
- A Regina?
- Ela odeia a Branca de Neve – sustenta o menino. [Emma lança um olhar de desaprovação]. Ei, você queria um motivo – continua ele.
- Bem, eu acho que “Ela odeia Branca de Neve” não vai colar no tribunal, Henry (ONCE..., 2012c, S01E03).

¹⁸² De acordo com Maffesoli, a explicação moderna do mundo (ex-plicare) retirou as pregas da opacidade humana; instrumentalizou o mal visando superá-lo; esquartejou a realidade, na ânsia de dominá-la. A pós-modernidade, por sua vez, favorece, na polissemia e no politeísmo, a preservação das “dobras”, das “pregas”, que expressam a harmonia conflitual do bem e do mal. A unicidade, a tensão dos elementos heterogêneos, é o que “privilegia a dinâmica e a força de todas as possibilidades da inteireza humana” (MAFFESOLI, 2004, p. 108).

Eles continuam procurando e escutam um barulho vindo do chão. Emma abre um alçapão e acha uma faca de caça. Os dois se olham perplexos. Logo, Ruby serve a Henry um chocolate quente com canela na lancheria da Vovó (Granny's). Ele está triste e nem toca na bebida. August/Pinóquio¹⁸³ chega e eles conversam:

- Está chateado por causa da sua professora, não é?
 - Não foi ela. Por que ninguém vê isso?
 - Por que a maioria das pessoas só vê o que está diante dos olhos. Não achará as respostas no fundo dessa caneca.
 - Então, onde?
 - Que tal no livro na sua bolsa? Sabe que sou um escritor. Então, sou a favor de achar as respostas num formato literário.
 - É só um livro.
 - Será?
 - Sim.
 - Eu acho que nós dois sabemos que não é bem assim.
- August pede uma água.
- O que sabe a respeito dele – questiona Henry desconfiado, mas interessado (ONCE..., 2012c, S01E03).
 - Eu sei que é um livro de histórias.
 - Os livros não são assim?
 - Histórias que realmente aconteceram.
 - Você acha que meu livro é real – pergunta Henry, surpreso com a resposta de August.
 - Tão real quanto eu.
 - Como você sabe?
 - Vamos só dizer que... eu acredito. E eu quero ajudar os outros a ver a luz. É por isso, meu amigo, que eu estou aqui.
 - Só que eu já acredito.
 - Não estou aqui por você, colega. Vim por causa da Emma.
 - Então, quer fazê-la acreditar? Por que não conta logo a ela?
 - Bem, para pessoas como nós dois, fé é o bastante. Mas, outras, como Emma, precisam de provas.
 - A última vez que procurei provas terminei num bueiro.
 - Existem lugares menos perigosos para procurar.
- August lança um olhar para o livro e sai. Henry abre o livro e recomeça a ler (ONCE..., 2012c, S01E03).

¹⁸³ August é a persona de Pinóquio em Storybrooke. Ele foi enviado quando criança para o “mundo real” junto com Emma, escapando também da maldição. Mas não foi “um bom menino” e quebrou a promessa de cuidar para que ela cumprisse seu destino. Fugiu do orfanato onde os dois foram acolhidos e deixou Emma “à própria sorte”. Passados os 28 anos, dos quais a profecia de Rumplestintskin falava, ele vai à Storybrooke para tentar reverter seu erro. August/Pinóquio está voltando a ser de madeira, uma vez que seu comportamento esteve longe do que se pode chamar de exemplar nos últimos anos. Ele precisa acelerar o processo de quebra da maldição para tentar interromper o processo de torna-se novamente boneco e também por remorso – motivos pelos quais se aproxima de Henry e Emma.

Figura 34: Henry e August conversam sobre o Livro na lancheria da Vovó



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Tanto na sequência em que Emma e Henry procuram provas na casa, quanto na cena da conversa entre o menino e August, o que mais chama a atenção é a **razão sensível**, através da qual Henry **compreende** o mundo. O que faz o menino seguir adiante é acreditar nessa **micronarrativa realista**. Emma ainda está presa à pragmática e pensa na racionalidade estrita que funciona em um tribunal.

August consegue estabelecer uma **comunicação forte** com Henry, tocá-lo. August é outro personagem que manifesta o **pós-moderno**. Parece encarnar o **puer aeternus**; pois, tem como filosofia o **carpe diem (vitalismo)** e os contos de fada lhe são referências fundamentais. Após a conversa com ele, o menino, **pequeno herói**, se sente **repotencializado** e **ingressa** novamente nas histórias de seu livro (**objeto tecnomágico**), em busca de pistas que ajudem a **compreender** um mundo **paradoxal e contaminado** pelos contos de fada. Ele deseja o **bem-estar coletivo**: sua felicidade está ligada a um **ideal comunitário**.

O **lúdico** do livro faz referência à **lucidez afetiva** de Henry, a única possível para lançar alguma luz às sombras desse lugar **heterogêneo** que é Storybrooke, em que **a sociedade oficiosa e a oficial são bem diferentes**. Novamente, nos identificamos com o menino (enquanto pesquisadores), em nossa busca para **compreender a socialidade contemporânea através de uma tecnologia do imaginário**. Defendemos, assim, o **realismo ficcional**.

A **história é contada em espiral**. Ela frisa como **o real, o oficioso é diferente do legal, oficial**, numa série **locuscentrada**, em que dois mundos se interpenetram, talvez como **caricatura** de o quanto os produtos da imaginação simbólica formam e são formados pelo **imaginário da época**. E vamos circulando em sua forma, para frente e para trás, na valsa ritmada do **regime dramático do imaginário**, progredindo e recenseando, para conseguirmos avançar na construção do conhecimento (**progressividade**).

A **transcendência** está próxima, **imanente**, e basta acreditar que as narrativas do livro são autênticas para enxergar a **verdade possível (alógica, paradoxal e complexa)** de suas páginas. **Algo que requer aceitação, ajuste e perversidade: saber ver a invaginação do sentido por vias oficiosas, saber sentir o reencantamento do mundo.**

Contudo, Emma ainda não está preparada, embora se encaminhe para isso. Como sustentamos anteriormente, **ela pode representar o momento de transição**, em que já **sentimos o espírito do tempo pós-moderno**, mas oscilamos entre ele e um lugar de conforto, o moderno com suas explicações “tranquilizadoras”, porém insuficientes. O **realismo** do livro é prenhe e a realidade experimentada, deficiente.

Além disso, também chamamos a atenção para como os **personagens se misturam** na última cena descrita. Henry se concentra na história de Mary Margaret/Branca de Neve, enquanto Ruby/Chapeuzinho lhe serve um café e August/Pinóquio lhe aconselha. **Mosaico** composto pela série. **Micromuseu imaginário vivo** que se manifesta amplamente ao longo dos episódios é uma das características centrais desse mundo, em **metáfora** ao nosso: nossas referências vêm das várias histórias que vivemos, das diversas **tribos** das quais participamos, dos diferentes **totens profanos** em torno dos quais **comungamos com o outro**. **Eis a contaminação, a heterogeneidade do imaginário pós-moderno.**

Na cena seguinte, na Floresta Encantada, o Príncipe encontra o guarda atacado por Branca de Neve, perdido e pelado. O cavaleiro lhe conta o que aconteceu e diz que nunca viu alguém tão sanguinária:

- Quem fez isso? – questiona o Príncipe.
- Ela está louca. Tinha uma picareta. Ameaçou me esfolar vivo.
- A Rainha Má?
- Não, a Branca de Neve.
- O quê?
- Ela disse que queria matar a Rainha. Eu nunca vi ninguém tão sedento de sangue.
- Não, a Branca não é sanguinária. Ela não é assassina. Eu a conheço.
- Talvez não conheça – interpõe o cavaleiro (ONCE..., 2012c, S01E03).

Em Storybrooke, David vai até o escritório de Regina na prefeitura. Ela está descascando uma maçã. Se passa uma cena que lembra a anterior:

- As acusações contra Mary Margaret estão me atormentando. Ela não fez isso – desabafa, David.
- Eu entendo o que você está passando. Dói ser traído por alguém que gostamos – conforta-o, Regina.
- Ela é uma boa pessoa. Eu conheço ela – sustenta ele.
- Talvez você não conheça. Talvez seja isso que você queria. Todo mundo tem um lado sombrio, David.
- Sim, claro, mas ter um lado sombrio e fazer algo tão maligno, são coisas diferentes. Ela não é assim.
- Talvez. Eu sempre acreditei que o mal não nasce pronto, ele é construído – explica Regina.
- Com todo o respeito, Regina, eu acho que você não sabe muito sobre o mal – diz ele, levantando-se para sair.
- Bom, se ela não fez isso, então quem fez?
- Não sei. É o que eu quero descobrir. Mas os apagões que tenho deixam tudo nebuloso.
- Por favor, me diga que não está se acusando.
- Talvez, se eu pudesse esclarecer as coisas que não lembro, eu pudesse provar a inocência de Mary Margaret.
- Você é muito gentil, David. Mas você também está errado. O mal nem sempre parece maligno. Às vezes, ele nos encara nos olhos. E nós nem percebemos (ONCE..., 2012c, S01E03).

Outra vez, o que está em questão é a **parte do diabo** em Branca de Neve/Mary Margaret. Na cena do Príncipe com o cavaleiro, vemos que **o mal não está onde “deveria”, está em outra parte, quiçá, em toda parte**. A pasteurização da personagem célebre dá lugar à **contaminação** de alguém que parece mais humano, que coloca **em cena outros parâmetros do humano**. Percebemos, ademais, a força, a potência das personagens femininas (**potenciamento do feminino/feminização do mundo**) que dominam a narrativa.

Figura 35: David procura aconselhamento em Regina



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Voltando a Branca, trata-se de uma **personagem trágica, complexa, barroca; persona inteira** que contém em si o bem e o mal em **unicidade**. **Caricatura** do homem, como sustenta Maffesoli, “a teatralidade cinematográfica é causa e efeito da teatralidade quotidiana” (2004, p. 48-9). **Apresentação do humano** que **combina mais com o “e” do que com o “ou”**. **As trevas estão aqui**, estão dentro, **basta espremer para que saiam**, como quando extraímos o sumo da fruta.

O **real é plural** e para enxergá-lo não podemos amputar-lhe os elementos. Consonantemente, a série promove, além de uma **releitura barroca e oficiosa** do clássico, um **renascimento** dos personagens célebres, **apresentando** aspectos mais **arquetípicos** do que estereotípicos.

Relativização e mobilidade, os **personagens de mil faces**¹⁸⁴ mostram que **Dionísio parece ser mesmo o rei clandestino da época**. A **intensidade de suas vidas** traduz um anseio social, que podemos viver por procuração, através dessa e

¹⁸⁴ Até o momento, apareceram, com destaque, nas análises, as mil faces de Mary/Branca. E menos, mas também, as de Chapeuzinho/Lobo. No próximo episódio, serão as de Regina/Rainha. Em outros episódios, *OUAT* explora também as faces plurais ou personas várias de Cinderela/Ashley, de Rumpelstiltskin/Sr. Gold (bastante emblemático, pois toma o lugar da fada-madrinha de Cinderela, é também a Fera e, na segunda temporada, aparece como o Crocodilo, de Peter Pan), do Grilo Falante/Dr. Archie Hopper (que tornou-se “a voz da consciência” depois de fazer uma grande maldade), do Príncipe/David/James, que era pastor de ovelhas, de Abigail/Kathryn, de João e Maria (que além de crianças gulosas são também ladrões), do Gênio da Lâmpada/Espelho Mágico/Sidney Glass, de Zangado que era Sonhador, do Chapeleiro que nem sempre foi Maluco, entre outros.

outras mídias, se não nos aventuramos, em realidade. O **vitalismo** tem **dimensão coletiva** – manifesta com a **cultura do excesso, do prazer, do frívolo e do supérfluo. Paganismo exuberante. Provisório. Precário. Presente intenso.** Nossa vida cotidiana alimenta e é alimentada pelas **tecnologias do imaginário**:

Empiricamente, os efeitos de sua ação são inegáveis. Embora eu só o indique de forma alusiva, os contos e lendas que nutrem ou assombram a infância, e continuam a perseguir o inconsciente coletivo, encenam fadas e bruxas, bons e maus, bonzinhos e malvados. Assim se explica igualmente o espetacular sucesso de Harry Potter e certos Halloween, formas modernas da antiga veneração dos espíritos (MAFFESOLI, 2004, p. 41).

Acrescentamos, ao exemplo do autor, nosso objeto de pesquisa, (re)formado (pelo) e (re)formante – no sentido de “dar forma à” – (do) **imaginário hodierno**, lembrando que mitos, contos e lendas, séries e filmes, reiteram a ontogênese da vida individual e social. **Os personagens não são “quem deveriam ser”, mas “quem são”.** E a **face obscura** é vista como **natural**, todos têm um **lado sombrio** e isso não os impede de se relacionarem, de acionarem **redes de solidariedade**, de se **compreenderem**.

O mal não é algo a ser nomeado como “extrínseco”. É inerente, essencial (no sentido de constitutivo da essência, mas também de indispensável), tanto que ele nos encara nos olhos, sem percebermos, como defende Regina. Os **ardentes** não estão mais à margem, somos nós, **homo sapiens/demens**. Percebemos, assim, **Once Upon a Time como metáfora social** de uma “**extraordinária tolerância à deformidade, à fealdade, à disfunção, ao crime**, etc., que encontramos na vida corrente” (MAFFESOLI, 2003, p. 132). Se toca ao outro, pode nos tocar. **Sabedoria do ventre. Sabedoria demoníaca.** Os defeitos do herói, novamente, são tão importantes quanto suas qualidades, é em torno deles que **comungamos** também.

A vida, como a história dos personagens, não é um trajeto retilíneo, mas uma **espiral**, soma de **ensaios-erros, pequenos e grandes acontecimentos, experiências e atitudes dentro e fora das normas** que asseguram solidez ao ser e **cimentam as formas de socialidade**. Experimentamos, como eles, a **queda**. Não somos unos ou estáticos ou homogêneos. **Somos reais e o imaginário também.**

Em Storybrooke, Mary Margaret está presa e Emma lhe conta da faca que encontrou no duto de aquecimento:

- O duto de aquecimento? – questiona ela. Emma, eu sequer sei onde o duto de aquecimento do meu quarto é!
 - Alguém sabia – conclui Emma. E puseram uma faca de caça lá. Não achei sinais de arrombamento.
 - Você não acredita em mim? – contesta Mary.
 - Claro que eu acredito. Mas o que eu penso não importa. As provas estão se acumulando.
 - O que você quer dizer?
 - Estou dizendo que você devia contratar um advogado.
- Sr. Gold¹⁸⁵ aparece:
- Uma excelente ideia – concorda ele, que foi se oferecer para defendê-la.
 - Sr. Gold. O que você está fazendo aqui – questiona Emma.
 - Vim oferecer meus serviços jurídicos – responde ele.
 - Você é advogado? – continua ela.
 - Nunca se perguntou por que gosto tanto de contratos? – prossegue ele. Acompanhei os detalhes de seu caso, Srta. Blanchard. E acho que seria sensato me contratar.
 - Por quê? – pergunta Mary.
 - Bem, por que a xerife me prendeu por bater num homem até quase matar e consegui convencer o juiz a retirar a acusação.
 - A sua influência não é o que precisamos aqui. Precisamos achar a verdade – objeta Emma.
 - Ser influente pode ser justamente o que falta – ele discorda.
 - O que é preciso aqui é que eu faça o meu trabalho – insiste Emma.
 - Ninguém a impede – continua ele –, estou aqui para ajudar.
 - Já chega. Por favor, pode sair – demanda Mary.
 - Você a ouviu – diz Emma.
 - Não, eu estava falando com você – continua Mary, dirigindo-se a Emma. [Emma a olha como quem não entende/aprova]. Oh, Emma, ele está certo – prossegue Srta. Blanchard –, eu preciso de ajuda. E se não fizer o seu trabalho, estou ferrada. Então, por favor, só faça o seu trabalho o melhor que puder. Vai provar minha inocência. Até lá, preciso de ajuda prática.
 - Acredite, é pelo bem da Srta. Blanchard – ele assegura.
 - Boa sorte, Mary Margaret – deseja Emma, olhando para Gold –, espero que o seu bem seja o que ele esteja procurando – prossegue Emma, encarando-o, antes de sair.
 - Eu não posso pagar você – confessa Mary a Gold.
 - Eu não pedi dinheiro – ele replica.
 - Então por que está fazendo isso? – ela indaga.
 - Digamos apenas que estou investindo no seu futuro – alega ele (ONCE..., 2012c, S01E03).

¹⁸⁵ Sr. Gold, além de ter a propriedade da maior parte dos imóveis de Storybrooke, sendo considerado mesmo como “dono da cidade”, trabalha em seu antiquário e é, também, advogado.

Figura 36: Mary, presa, não entende o que está acontecendo



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Seria contraproducente reafirmarmos tudo o que temos dito sobre a **parte do diabo** nos personagens até agora. Ver Branca de Neve acusada de homicídio é algo extremamente emblemático disso. Sr. Gold expõe sua sombra com orgulho. Acreditamos que essa cena reforça a tese que temos defendido com base neste e nos outros episódios já analisados.

Ainda assim, chamamos a atenção para o personagem de Sr. Gold, que por **vias oficiosas**, de **forma perversa** (indo por um caminho de desvio) e **astuciosa**, consegue concretizar seus objetivos. Ele é muito bem relacionado com as personas da “**tribo**” de Storybrooke.

Mary conhece seus métodos, mas deixa-se levar pela **ética da estética**, em **harmonia conflitual** na hora de tomar a decisão de aceitá-lo como advogado. O **imperativo atmosférico** faz suas demandas. Ela precisa de resultados e isso ele costuma conseguir. Será capaz de redobrar a situação de Mary? Veremos.

Emma pende para a modernidade nessa cena, buscando a “verdade”, de forma pragmática. Mas a **narrativa trágica** mostra **alianças improváveis** numa lógica de que os fins justificam os meios, e **se ninguém é puramente bom, ninguém também é unicamente mal**. **Tolerar, aceitar, ajustar-se a isso e unir forças** parece essencial nesse momento.

Na Floresta Encantada, Zangado e Branca de Neve vão ao encontro de Rumplestintskin no Palácio Sombrio. O anão confronta o Senhor das Trevas:

- A poção que deu a Branca a mudou. Ela não é mais a mesma.
 - Bem, é claro que a mudou. Ela tirou o amor dela. Deixando um grande buraco no seu coração. Não existe cura para o que ela tem. A pessoa que ela foi, não há maneira de trazer ela de volta. Nenhuma poção pode trazer de volta o amor verdadeiro. O amor é a mais poderosa magia de todas, a única magia que não pode engarrifar – confessa, olhando para um espaço vazio em seu armário de poções. Se fosse possível engarrifar o amor, daria para fazer qualquer coisa. Mas você não se importa com isso, se importa? – continua dirigindo-se a Branca. O que você realmente quer?
 - A sua ajuda para matar a Rainha – responde ela.
 - Agora estamos conversando, querida – diz Rumpel.
 - Branca, não! – tenta impedir Zangado.
 - Agora, o que é isso? – indaga ela, observando-o manipular um arco.
 - Isso é como você vai matar a Rainha!
 - Como isso vai me ajudar a entrar no castelo?
 - Não, não, não, não. Entrar é impossível. Você tem de matá-la durante a viagem. Quando ela estiver a caminho do Palácio de Verão. [Ele mostra a ela um mapa e aponta um local]. Atire a flecha deste lugar aqui, você não será vista. Uma flecha disparada desse arco fará exatamente o que precisa. [Pega uma flecha]. Ela sempre encontra seu alvo.
 - Não posso ficar do seu lado. Se pegar esta arma, você fará isso sozinha – objeta Zangado.
 - Esse foi sempre o meu plano – diz ela pegando a arma.
- Rumplestintskin ri satisfeito.
- Então o que preciso fazer em troca? – ela questiona.
 - Fazer? Não precisa fazer nada, querida.
 - Tudo vem com um preço com você. Da última vez quis meus cabelos. E agora?
 - Digamos apenas que estou investindo no seu futuro – alega ele, encarando-a (ONCE..., 2012c, S01E03).

Em Storybrooke, David procura Dr. Hopper (o psicólogo), em busca de ajuda por causa dos apagões (ele tem tido episódios de “*blackout*”). Acha que pode se lembrar de algo que ajude Mary Margaret. Mas, logo, a série volta à Floresta Encantada e mostra o Príncipe chegando ao Castelo do Senhor das Trevas:

Figura 37: Branca de Neve e Zangado vão até o Palácio Sombrio, ela consegue com Rumplestintskin uma arma para matar a Rainha



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

- Rumplestintskin – ele chama gritando. E depois diminui o tom – Apareça.
- Pelo visto, ainda se veste como um Príncipe. Embora tenha fugido da vida que lhe dei. Isso que é gratidão! – ironiza Rumple.
- Você me condenou à prisão perpétua.
- Sim, da qual você escapou. Cuidado, querido. O Rei George é vingativo.
- Vim por causa da Branca. Rumores dizem que ela está atrás da Rainha e veio pedir a sua ajuda.
- Sim, é verdade – o Senhor das Trevas confirma.
- O Príncipe se exalta e desembainha a espada, apontando para O Sombrio:
- O que fez a ela? – demanda.
- O que eu fiz a ela? Você quer dizer, o que você fez a ela? Você é a causa da dor dela. Sem essa dor, ela não teria bebido a minha poção para te esquecer. Foi isso que a mudou – responde Rumple apoiando seu peito contra a espada.
- Desfaça o encanto. Toda a magia pode ser quebrada – requisita o Príncipe.
- Ah, sim, com amor verdadeiro – confirma Rumple.
- Então é isso. O beijo de amor verdadeiro vai despertá-la?
- Quase certamente. Mas não será fácil beijá-la sem saber onde ela está.
- Rumple bate na espada dele, dá uma risada maligna satisfeito, vira de costas e vai saindo. O Príncipe guarda a espada:
- Dê-me seu preço?
- Que tal seu manto?
- Meu manto. Por que você quer meu manto?
- Venta muito aqui – diz ele, irônico, e ri.
- O Príncipe tira seu manto e o coloca em cima da mesa.
- Onde está ela?
- A caminho da estrada da Rainha – revela Rumple fazendo aparecer um mapa (o mesmo mapa que deu a Branca), que lhe alcança. Mas você deve ser rápido. Porque se ela matar a Rainha, ela vai se tornar tão maligna quanto a mulher cuja vida quer tomar.
- Ela nunca se tornaria tão maligna – retruca o Príncipe.
- O mal não nasce pronto, querido. Ele é construído. Se a Branca tomar esse caminho, nunca a terá de volta.

Rumple pega o manto com cuidado e satisfação, cheira-o, depois dá uma risada maligna (ONCE..., 2012c, S01E03).

Figura 38: O embate e a negociação entre o Príncipe e Rumplestintskin



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Na sequência, Branca se prepara para atirar na Rainha. O Príncipe a segura pelas costas, tentando impedi-la.

- Tire suas mãos de mim! – grita ela
 - Branca!
 - Quem é você, o que você está fazendo?
 - Ajudando você a se lembrar – diz ele, beijando-a. - Eu disse, eu sempre irei encontrá-la.
- Ela o golpeia e o derruba (ONCE..., 2012c, S01E03).

Ainda sobre a **parte do diabo**, ou a **sombra**: essa **expressão vitalista** traz junto consigo a **vontade de experimentar**, retorna o **bárbaro**, testemunhando a **animalidade** de uma Branca de Neve capaz de assassinato. **Vitalismo** que também vemos na figura de um Príncipe imprudente que desafia o ser mais poderoso da Floresta Encantada, o Senhor das Trevas. Recordamos, assim, **a importância de “saber negociar com essa ‘sombra’** (C. G. Jung), essa **‘parte maldita’** (G. Bataille), esse **‘instante obscuro’** (E. Bloch); [...] Recordação da **natureza ctônica** da qual viemos e do fluxo vital que constitui sua fonte” (MAFFESOLI, 2003, p. 167).

Com a transcrição das últimas sequências, percebemos ainda uma **supervalorização do amor**, como **o que há de mais poderoso**, mesmo em um

mundo onde há magia abundante. O **sentido se invagina** e o **sentimento é a única coisa mais poderosa que o sortilégio**. Isso aponta para uma **qualitativação do vivido**, que nos remete novamente ao **vitalismo**. O Príncipe apela para Rumpelstintskin e sua magia sombria, sendo a **ética da estética** o que melhor enuncia seu comportamento. Para ele, mais importante do que seguir princípios é salvar seu amor (**politeísmo de valores**). Mesmo desconfiando das motivações de Rumpel, ele aceita o acordo em **conflito harmonial**. A **perversidade** parece ser o único meio de lidar com **o que está aí**.

Além disso, nos chama atenção que **o preço de Rumpelstintskin são sempre coisas sem preço**. Às vezes, algo aparentemente insignificante (como uma mecha de cabelos) ou, então, extremamente precioso¹⁸⁶. De toda a forma, o que ele demanda é sempre algo ou alguém que, de alguma forma, têm **potência para se tornar mágico**. O cabelo de Branca e o manto do Príncipe (que contém também seus fios) serão ingredientes para a poção mais poderosa que existe, a poção do amor verdadeiro – capaz de fazer qualquer coisa.

Vemos, outrossim, que Rumpel está sempre um passo a frente dos outros personagens, ele manipulava toda a situação para conseguir do Príncipe o ingrediente final para sua poção. O Sombrio **ironiza, diverte-se, deleita-se, debocha** do que é importante para os outros (**puer aeternus**). Não que ele não encare as situações com seriedade, mas, para além e aquém disso, para ele tudo é jogo. **Jogar com o destino** é seu **prazer** predileto e vencer é questão de **astúcia**. Ademais, ele tem interesse que Branca e o Príncipe fiquem juntos, pois já está preparando a grande maldição (a que foi lançada por Regina no primeiro episódio). Ele definiu que Emma será a salvadora.

Rumpelstintskin, como vemos, é um personagem presente na trama das mais diversas histórias contadas pela série, sinal da **bricolagem**, da **complexidade**, da **promiscuidade** e da **tribalização contaminada**¹⁸⁷ do nosso mundo, a que se refere como **metáfora**. O Sombrio representa também a **fusão**, a **confusão** e a **heteronomia** – trata-se de um personagem de **mil faces em unicidade**, portanto,

¹⁸⁶ No quarto episódio, depois de matar a fada-madrinha para pegar sua varinha, ele faz um acordo com Cinderela: em troca de enviá-la para o baile deslumbrante ela ficará devendo-lhe algo. Ela aceita e, mais tarde, ele exige seu primogênito.

¹⁸⁷ Por **tribalização contaminada** nos referimos à participação do ser nos diversos grupos aos quais pertence e que se interpenetram em sua rotina, sendo os papéis desempenhados no cotidiano, impuros e afetados uns pelos outros.

permeado por segredos e contradições. Ajuda o bem quando lhe convém e o mal da mesma forma, tudo conforme sua própria **ética – da estética**.

Sobre David procurar Dr. Hopper também há o que dizer. Remete-nos a um **imaginário de busca pela saúde mental**. Uma vez que percebemos, hodiernamente, os consultórios de psiquiatras e de psicólogos cada vez mais frequentados e, mesmo, desejados. O **lado sombrio** tem mais espaço em nossas vidas, mas não sabemos como lidar com ele ao certo, então, procuramos auxílio na **negociação com o lado obscuro** e no **crescimento com essa parte que não pode ser amputada**. Episódios da vida ficam apagados do consciente, e, através do sonho, da hipnose e outras técnicas, conseguimos acessar e **lidar com o maldito**, o qual ainda não encaramos sozinhos.

O “**negociar**” é um verbo importante em toda a narrativa da série, e fica mais evidenciado nas cenas e nas sequências em que Rumpelstiltskin está presente. Ele é o emblema da negociação, que nos remete à **ideia trágica de aceitação e ajuste ao que está aí, ao que é**. Os **heróis impuros** são **metáforas do homem sem qualidades** que se adequa e vive “como dá para viver”, na **harmonia conflitual do cotidiano**, tão bem quanto mal, **comungando com a alteridade** em geral e tentando **fazer da vida uma obra de arte**. Se não podemos expurgar as **trevas**, nos pegamos tentando negociar com elas; **redobrá-las em noite serena; noite reencantada** que é **parte do dia. Acomodamo-nos ao que não podemos dominar**.

Em Storybrooke, Emma está chegando em casa, e Henry está a sua espera:

- Eu tenho provas! – afirma, mostrando um molho de chaves exóticas. Foi assim que minha mãe entrou no apartamento. Foi como armou para a Srta. Blanchard – sustenta o menino.
 - Roubou isso do escritório dela? – pergunta Emma, em tom de reprovação.
 - Sim, o livro dizia que elas abrem qualquer porta – assegura Henry.
 - Elas não vão entrar na fechadura – contesta Emma.
 - Temos que tentar!
- Ele experimenta duas chaves.
- Vê? O que eu disse a você? Henry, eu sei que você quer acreditar que a resposta de tudo está na Operação Cobra¹⁸⁸...
 - E está.
 - Às vezes, o mundo real precisa vir em primeiro lugar.

¹⁸⁸ Operação Cobra foi o codinome, criado por Henry, para a iniciativa de tentar convencer Emma a acreditar em seu destino como salvadora e desmascarar Regina. Emma embarca na fantasia do garoto, aconselhada por Dr. Hopper. O psicólogo lhe diz que destruir o devaneio, que o menino criou para lidar com suas dificuldades, pode ser prejudicial a sua saúde mental. Posteriormente, August entra também na Operação Cobra, já sabendo da verdade.

- Só mais uma, por favor.
 - Ok. Mais uma. Depois acabou.
 - Você abre. Esta aqui – diz escolhendo a chave que vão tentar.
 - Certo – concorda Emma, que testa a chave e abre a porta.
- Ela fica perplexa, ele parece esperançoso.
- Você acredita agora? – indaga o menino (ONCE..., 2012c, S01E03).

Figura 39: Emma e Henry surpresos após a estranha chave abrir a porta



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Mais uma vez, é a **razão sensível** do **pequeno herói** que consegue **compreender** o que se passa e fazer avançar a história. Estimulado por August, o menino **reimmergiu na micronarrativa** e encontrou um caminho **perverso** para prosseguir (**invaginação do sentido**). **OUAT** apresenta, nessa cena, o **politeísmo de valores** de Henry, que **transgride e ultrapassa** limites: rouba um molho de chaves para fazer o que ele considera um bem. Através de algo **“frívolo”**, um livro de histórias, ele **ingressa na verdade possível** das situações que experimenta. O **lúdico, lúcido**, encontra formas de driblar o simulacro constituído pela sociedade oficial.

É isso o **reencantamento do mundo**, que se relaciona com a **religação entre real e imaginário**, com o **mosaico** composto pela série a partir da imaginação do menino. O **sentimento** do garoto, sua teimosia em acreditar, traz **potência** para Emma, em contraponto às armações empreendidas pela detentora do poder, Regina. Emma não entende o **“real” alógico que se apresenta** e ainda o nega, pois ele é mais **surreal**, mais **paradoxal** do que ela poderia admitir. No entanto, Henry consegue afetar o **ceticismo** da mãe biológica e começa a **redobrar** a situação.

Na Floresta Encantada, Branca amarrou o Príncipe e inicia uma conversa:

- Você deve ser o homem que Rumpelstintskin me ajudou a esquecer. Como é o seu nome mesmo?
- Sou eu, Encantado.
- Encantado? Já vi porque eu bebi aquela poção.
- Não faz sentido. O beijo de amor verdadeiro deveria ter restaurado a sua memória.
- Não foi de amor, porque não te amo.
- Sim, você ama. Só não se lembra. Nós nos amamos.
- Palavras, palavras, palavras. O amor não passa disso. E infelizmente para você, palavras não são nada pra mim. Sabe o que significa algo pra mim: Agir. E é isso mesmo que eu vou fazer agora.
- Branca. Me escute! Não pode fazer isso. Não é quem você quer ser. Você não pode matá-la.
- Não posso? Observe.
- Não faça isso, Branca! Branca! (ONCE..., 2012c, S01E03).

Figura 40: Branca amarra o Príncipe a uma árvore e o confronta



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Irônica, Branca debocha dos encantos do Príncipe. A **espiral da história**, sua **progressividade**, parece tê-los conduzido de volta a “estaca zero”, o amor regrediu para o esquecimento. O **trágico** continua a transpassar o **trajeto antropológico** do casal. A **heroína impura e potente é astuciosa** e prende àquele que diz que a ama, não pretende deixá-lo estragar seus planos.

Vemos, ainda, como **o discurso é vazio** em um mundo que **privilegia a ação**, como o nosso. Um **mundo tátil**, onde argumentar não é suficiente, será preciso **mostrar**, fazer algo. A exacerbação da mente dá lugar à **exacerbação do corpo**. É preciso fazer sentir. É o **sentimento**, e não a explicação, a matéria de que é formado o **cimento das relações**. Parece preciso ser **selvagem** para lidar com o **mundo bárbaro**.

Em Storybrooke, David está sendo hipnotizado por Archie. Ele tenta lembrar de seus apagões, mas mistura memórias do que aconteceu há pouco, em Storybrooke, com a cena que acabamos de narrar na Floresta Encantada. E pensa que a mulher que Branca/Mary queria matar era Kathryn. Sai atordoado do consultório, sem terminar a sessão.

Notamos, por conseguinte, a **fusão das histórias** no momento da hipnose de David, que se transforma em **confusão** perturbadora. As lembranças se misturam, os mundos se tocam, num **patchwork** de memórias desordenadas, numa **bricolagem** de cenas. Passado e presente se mesclam, impedindo-o de seguir em frente, o que nos remete à condição humana, aflita nos diversos consultórios contemporâneos. **Complexidade** temporal com a qual nem sempre conseguimos lidar, como ele. A imagem que ele tinha de Mary Margaret fica manchada, turva. Ela não é quem ele pensava. Mas também não é quem ele pensa agora. A relação entre eles sofre **constante transformação**.

De volta à Floresta Encantada, o Grilo Falante aparece para ajudar o Príncipe, que tenta enxotá-lo, pois não o conhecia. Todavia, o Grilo se apresenta e conta que os anões o chamaram para tentar ajudar Branca. O Príncipe diz que não se saiu melhor. O Grilo rói as cordas que prendem James e o aconselha. O cortejo com a Rainha se aproxima do local. Branca está com ela na mira e prepara-se para soltar a flecha. O Príncipe bruscamente se coloca na frente para impedi-la e é atingido:

- O que você pensa que está fazendo? Por que fez isso? – questiona Branca, furiosa.
 - Bem, você disse que gosta mais de ação do que de palavras. Então, agora você terá as duas coisas – diz ele a ela, que não entende ou acredita no que está acontecendo.
 - Eu amo você, Branca.
 - Mas eu não amo você – insiste ela já não tão confiante. Nem lembro de você.
 - Não me importo. A única coisa que importa é que você não se esqueça de quem você é. Eu prefiro morrer a deixá-la encher seu coração com trevas. Ele geme de dor.
 - Você realmente morreria por mim?
 - Pareço estar fingindo?
 - Nunca ninguém fez nada assim por mim, antes. Ninguém nunca se ofereceu para morrer por mim – fala chorando.
 - Ninguém de quem se lembre.
- Ela o observa com estranhamento, o beija e se lembra. Eles se beijam de novo e de novo. Contudo, chega o exército do Rei George atrás dele. Deixam-na, mas o levam prisioneiro. Ela promete:
- James, eu vou encontrá-lo. Eu sempre vou encontrar você (ONCE..., 2012c, S01E03).

Figura 41: Após reencontro com Branca, o Príncipe é capturado pelo exército do Rei George



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

A exacerbação do corpo, o dispender do próprio corpo, quiçá da vida, eufemiza o mal, redobra a situação. A ação necessária se faz. O amor é **mostrado** e se renova. O **sentimento** provoca o agir e se revela, finalmente, mais **potente** do que as palavras e os sortilégios. O Príncipe consegue estabelecer uma **comunicação forte, tocar Branca.** A **razão sensível** a **reconecta** com o “desconhecido” e lhe faz **renascer**, com o **pacto emocional** que restabelecem. O momento do reencontro é **intenso**. E

breve. Logo a vida coloca mais um obstáculo a superar na **espiral da existência**, em que, como os personagens, giramos tentando encontrar a **felicidade possível**.

O **vitalismo** se anuncia num homem **pródigo**, que prefere morrer a viver uma vida sem sentido, longe de quem ama. Sim, **há trevas no coração da heroína pós-moderna**. E elas quase a fazem esquecer que também há luz. A **harmonia possível** repousa na manutenção da tensão e não em sua resolução. Encontrar **energia para viver no que é**. O dever ser não faz parte da **alógica** desse **micromuseu imaginário vivo**, que é o **conto pós-moderno** na tela contemporânea. Logo, o **trágico** se anuncia numa nova separação.

Em Storybrooke, Mary está presa e recebe a visita de David. Ele conta que foi ao Dr. Hopper tentar recuperar a memória do que aconteceu durante os *blackouts* e que se lembra de trechos:

- Estávamos na mata e eu ficava dizendo não faça isso.
 - Não faça o quê?
 - Não mate ela. Era o que eu ficava dizendo.
 - Kathryn. Você acha que se lembra de eu querer matá-la?
 - Como explica essa memória?
 - David, você está me perguntando se tive algo a ver com a morte da Kathryn?
 - A xerife achou um coração no “nosso lugar”. Estava na sua caixa de joias; a arma, na sua casa; e eu tenho essas lembranças. Então, sim, eu estou perguntando.
 - Quando seu registro telefônico chegou, quando eu achei você vagando pela mata, quando todos pensaram que você tinha matado Kathryn, eu fiquei do seu lado. [Ela está cheia de lágrimas nos olhos, fala em tom de decepção profunda]. Eu nunca duvidei de você. E agora que tudo está apontando para mim, você realmente me acha capaz de uma maldade dessas? – completa chorando, mas logo se recompõe. - Saia daqui.
- Ela vira de costas e continua chorando depois que ele sai (ONCE..., 2012c, S01E03).

“Nosso lugar”, diz ele. Vemos o **localismo** como um dos **caracteres essenciais da pós-modernidade** que se enuncia na série. O **compartilhamento do território** caracteriza a relação, mas também a **tribo** de Storybrooke/Floresta Encantada. Mundos que têm seus próprios **habitus**¹⁸⁹, usos e costumes. “Nosso

¹⁸⁹ Quando nos referimos a *habitus*, embasamo-nos na noção proposta por Maffesoli (2012, p. 24), que retoma Santo Tomás de Aquino e diz que o termo se refere a um acostumamento a um lugar e seus

lugar” mostra o **enraizamento das relações** e como o **sentimento de pertencimento** dá conta da **partilha de emoções e afetos que fazem o elo** (do casal – do social).

Figura 42: Mary fica perplexa com a desconfiança de David



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Assim, o **localismo** se relaciona com a **ética da estética**, pois o **lugar determina o ethos**, que, **paradoxal como o pós-moderno**, também pode apresentar **dissentimento**. David, confuso, se deixa levar ainda por um espírito moderno, procurando uma lógica estrita para explicar sua memória e os fatos, fazendo um julgamento apressado. **Mary, emblema do pós-moderno** na série, sempre esteve ligada a uma **razão sensível** que a fez acreditar nele mesmo diante das circunstâncias mais adversas. Mundo **contaminado**, memória contaminada. A **história trágica** de amor sempre encontra um novo desafio a superar. **Harmonia conflitual**, que vive de constante tensão.

Na Floresta Encantada, Branca está de volta à casa dos avós. Ela pede desculpas. Mas eles estão muito magoados. Quando eles se dão conta de que é ela

modos de vida e que é da ordem do cimento social, pois o *ethos* é localista e se confecciona a partir da experiência, do vivido, do banal e do ritual.

mesma (do jeito que era antes de beber a poção), fazem as pazes num grande abraço coletivo. Ela relata que não pode ficar, tem que ir salvar James. Mas, Zangado diz que ela não pode fazer isso, ao menos não sozinha: “Vamos mostrar àquele rei o que Branca de Neve e os sete anões podem fazer” (ONCE..., 2012c, S01E03).

Vemos, nessa cena, um imaginário **reencantamento trágico**, de **vitalismo**, de **potenciamento feminino**, mas, além disso, de **potenciamento da minoria, do diferente, do pequeno**: “sete anões e uma mulher” contra um rei e seu exército. A **potência subterrânea se levanta** ante o poder instituído. A **solidariedade orgânica da tribo que partilha o afeto e o ideal comunitário** vai se contrapor ao rei, e também à Rainha¹⁹⁰. A **irmanação** de Branca e os anões vai de encontro às imposições dos soberanos, contra a tirania de cima. **Ethos** e **pathos** se sobrepõem ao **logos**, na coragem (e loucura?!) que requer esse enfrentamento.

Em Storybrooke, Mary arruma a cama e escuta um barulhinho, junta algo do chão. É uma chave (inferimos, plantada lá por Regina). Ela parece se dar conta de que essa estranha chave pode soltá-la. Ela abre a cela, mas fecha e guarda a chave, ao escutar Emma chegando. A xerife leva um café à amiga e conta que saiu o resultado do DNA: é o coração da Kathryn. Diz que sente muito, mas com a prova da morte tem evidências para continuar o processo contra ela.

- Vai acontecer – afirma Emma, que faz uma pausa. Você sabe que eu acredito em você, certo? – continua.
- Sim – responde Mary, suspirando baixinho.
- Todas essas evidências me dizem uma coisa. Que armaram pra você. Eu acho que Regina está por trás disso.
- Então porque ainda estou aqui? Por que não a confronta?
- Por que acreditar não é prova.
- Mas você acabou de dizer...
- Se eu não fizer isso certo, a situação vai ficar pior ainda para você. Sempre que eu enfrentei Regina, ela se antecipou e eu perdi.
- Então, por que desta vez é diferente?
- Porque ela não sabe que eu suspeito de algo.
- Por que ela faria isso comigo? – indaga-se Mary, intrigada.
- Eu não sei, mas eu vou descobrir. E eu prometo não parar até desvendar a trama dela.
- E como vai fazer isso? Essa é a cidade dela – fala Mary descrente.

¹⁹⁰ Lembramos de nossa opção por manter com iniciais maiúsculas apenas as referências aos personagens que tem o seu papel como nome, a exemplo de Rainha ou Rainha Má (cujo original, em inglês é Evil Queen).

- Estou trabalhando nisso. Eu acredito em você. E preciso que você acredite em mim. Pode fazer isso? – pergunta Emma, emocionada, quase chorando.
- É claro – responde Mary, engolindo a seco (ONCE..., 2012c, S01E03).

Figura 43: Mary Margaret encontra uma estranha chave que pode abrir sua cela



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

Mary é inocente nesse caso, mas não é santa. Ela guarda a chave: pode ser útil. **Persona plural** que, antes de uma moral prescrita, orienta-se pela **ética da estética (politeísmo de valores)**. Manifesta também **certo ceticismo, incredulidade**. Ao que Emma contrapõe, propondo um reforço ao **pacto emocional de irmanação**: “eu acredito em você, acredite em mim”. **Acreditar** é um verbo que se repete, **a esperança é um mitema recorrente** e constitui o principal desafio dos personagens, tanto que só o que é preciso para quebrar a maldição, segundo Henry, é que Emma acredite e **aceite seu destino**.

A senha de acesso ao **vitalismo** seria, então, deixar a **razão sensível** falar mais alto, ante os **paradoxos** que se apresentam. Somente assim seria possível lidar com a **complexidade**. A **potência do reencantamento** desse mundo apenas poderá emergir através das **alianças**, da **partilha dos afetos**, da **ética da estética**, da **compreensão qualitativa**. Ante as evidências quantitativas, a procura pelo sentido no **fundo da espiral** da história, colocando em cena a **perversidade e a astúcia que permitem a ultrapassagem**. Contra o controle, as verdades impostas, a racionalidade estrita, a anemia existencial, estão **a percepção da invaginação do sentido, das especificidades desse território, da sociedade officiosa**.

Emma sai, e Mary olha novamente para a chave. A xerife vai procurar Sr. Gold. Ele pergunta se há algum desdobramento do caso de que deva saber. Emma afirma que sim e conta que tem certeza de que se trata de uma armação de Regina.

Figura 44: Emma vai ao antiquário de Sr. Gold em busca de uma aliança contra Regina



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

- E isso a surpreende? – questiona, irônico. Mostre-me sua evidência e acabamos com isso imediatamente.
- Aí está, não tenho provas. Nada que sirva em um tribunal. Mas eu sei agora.
- Vejam só quem virou uma mulher de fé. Por que está aqui Srta. Swan? Veio tecer teorias conspiratórias?
- Eu preciso de ajuda.
- Minha?
- Toda vez que eu enfrentei Regina eu perdi, exceto por uma. Quando me ajudou e eu virei xerife.
- Pelo que eu me lembro, você não exatamente aprova meus métodos.
- Eu aprovo seus resultados. E desta vez, eu tenho algo mais importante do que um emprego. Preciso salvar minha amiga.
- E está pronta para ir tão longe quanto for preciso?
- Muito mais.
- Agora estamos nos entendendo. Não tema, Srta. Swan, a Regina pode ser poderosa, mas algo me diz que você é mais poderosa do que pensa (ONCE..., 2012c, S01E03).

Novamente, percebemos a **ética da estética**, os fins justificando os meios, quando há um **pacto emocional** envolvido. Emma, **persona nômade**, **heroína impura**, recorre ao duvidoso para chegar ao que ela considera certo. **Ampara-se na**

parte do diabo com sua **perversidade**, já que o Deus da justiça não a ajuda. Eis a **tolerância** e a **ultrapassagem** se manifestando como **imperativos atmosféricos**.

Ela **aceita a tragédia** da existência: **se é o único jeito, é o que se pode fazer**. **Ajusta-se à (a)lógica contraditorial** que se manifesta. Não se lida com a tirania com domesticação, mas com **selvagerização**. A **emoção** se impõe para lidar com a **alógica oficiosa**. O **politeísmo de valores**, a **composição entre bem e mal (coincidentia oppositorum/orientalização do mundo)**, a **relativização**, a **astúcia** serão **fortificantes, revivescentes**, indispensáveis para que Emma consiga continuar.

Apontamos novamente para a **feminização do mundo**, aproveitando para observar que as personagens femininas, além da criança, são as que efetivamente fazem a trama avançar. O masculino tem aparecido nas análises antes como coadjuvante do que como protagonista.

Na Floresta Encantada, o Sombrio examina o manto do Príncipe e pega um fio de cabelo. Coloca em um tubo de ensaio junto com outro fio (presumidamente de Branca). Eles ficam luminosos. Ele põe o frasco no lugar vago do armário. Olha com satisfação, admirado, e ri. Abaixo do tubo há uma etiqueta com o desenho de um coração. Compreendemos que ele conseguiu produzir a única magia que ainda não tinha, a do amor verdadeiro.

Figura 45: A poção do amor verdadeiro, a mais poderosa em todo o mundo



Fonte: Captura de tela, de S01E16 (2012c), gerada pela autora (2017).

A **potência do amor (emoção/sentimento)** é enaltecida: “a magia mais poderosa de todas”. A força maior não está em algo distante, como um deus (**paganismo**), ou maravilhoso, como a magia desencarnada, mas na **sinceridade do sentimento vivido, no pacto emocional. A união orgânica do feminino e do masculino, a *coincidentia oppositorum*, o encontro, o produto, o filho, são as senhas para o vitalismo, no espírito do tempo, formante e formado através da imaginação simbólica, para lidar com a gangorra trágica da existência. O regime noturno do imaginário prevalece no arrebol pintado pelo diabo.**

No final do episódio, em Storybrooke, a cela em que estava Mary aparece vazia, a porta aberta. A **porta aberta para a parte do diabo** que se manifesta, se liberta. Não o certo, mas o possível indicado pela **razão sensível**. Atitude **vitalista** de quem **aceita a fatalidade**: se não há saída, cria-se uma na **transgressão, na ultrapassagem**. O **imperativo atmosférico** determina a **ética (da estética)**, o **lado mal do bem** aparece novamente. Mary se diz inocente, mas não aguarda que alguém resolva seus problemas.

A **ambiguidade da persona plural** Branca de Neve/Mary Margaret **está aí**. Se a **liberdade intersticial** da fuga é a liberdade possível, parece ser a ela que a personagem se agarra, **sem ilusão**. Maffesoli lembra que, “numa certa tradição judaica, a transgressão da lei é uma forma de caminhar para a salvação” (2004, p. 92). Assim, vemos a **duplicidade antropológica** como necessária à sobrevivência.

5.3.1 Síntese da análise do episódio *Heart of darkness (Coração das trevas)*

Once Upon a Time, como **manifestação social do imaginário de nosso tempo**, a partir da **imaginação simbólica**, nos permite compreender a **ambiência contemporânea** e perceber aquilo que dá sua liga. Afinal, o **realismo ficcional** é capaz de simbolizar os medos, as esperanças, os desejos e seus frutos culturais. **Reservatório e motor do imaginário, OUAT é metáfora**, se preferirmos, **caricatura magicizada do real**.

Nesse episódio destacamos em especial, a expressão do **vitalismo**, que **integra o bem e o mal**; as **personas plurais** de que são compostos os **personagens redondos**

da série. Identidades **heterogêneas**, que integram a **parte do diabo e o *puer aeternus***. O **humanismo integral** de **heróis impuros**, que vivem intensamente a vida no que ela tem de **carnal**, de **afetual**, resistindo com **potência** ao poder instituído. **Resistindo com o corpo**, com a atitude, mais do que com a mente, incapaz de explicar os **paradoxos**. **Selvagerizando** a existência para **superviver no mundo bárbaro**.

Essa **(re)integração do mal**, talvez seja o que há de mais emblemático no decorrer de *Coração das Trevas*. Os personagens **são quem são**, não quem deveriam ser. Não correspondem ao imaginário romântico de versões que colocavam heróis e vilões separados em abscissas e ordenadas. A **ambiguidade** é seu caractere fundamental, o **politeísmo de valores**. E o **paradoxo** da personalidade é mostrado nas idas e vindas no tempo, em que, por exemplo, a inocente Mary Margaret se revela na impura Branca de Neve. O lado **demens** do *sapiens*, que abriga **o complementar, o concorrente e o antagônico**, exhibe o **regime da *coincidentia oppositorum* do imaginário contemporâneo**, duplicidade antropológica que caracteriza a vida.

A **queda moral** de Branca de Neve, mas também de Emma – que se alia a Sr. Gold a partir da **ética da estética** –, e, de Chapeuzinho – que se revela como lobo –, ilustram a retomada da **pluralidade no imaginário social** e a **fascinação pelo que é e é inteiro** (em esplendor e decadência), **complexificando** o que o imaginário moderno simplificou, ascetizou, distinguiu. Está constantemente em cena o **mitologema da violência incontornável, da dimensão animal do humano**, com suas pregas.

Notamos a **releitura do antigo** na série do século XXI (**sinergia do arcaico e do tecnológico**). Os personagens manifestam o **clima do espírito de nosso tempo, no qual** também somos cada vez mais **ambíguos**, e **toleramos, aceitamos**, gradativamente mais as vicissitudes e as irregularidades. **Amamos o herói complexo pelos seus defeitos e não apesar deles**. Identificamo-nos com ele. Sensibilidade e compaixão que geram **indulgência**, perdão. Sendo, além disso, os motores das **redes de solidariedade e irmanação** que se formam a todo o tempo.

Assim, vemos o **imaginário noturno** apontando para uma **feminização do mundo**, a partir do **arquétipo da taça** que recebe e favorece os mais diversos elementos, que nela encontram lugar e se fecundam. A **taça**: continente emblemático dessa série em que os personagens dos mais diversos contos se misturam, se **contaminam**, e formam um **mosaico complexo, *patchwork* barroco**, em que **o real e a imaginação simbólica** compõem um único conteúdo; em que Storybrooke e

Floresta Encantada se fundem – o que nos leva a retomar a proposição de que a série seja um **micromuseu imaginário vivo (aberto e sintético)**.

A taça, mas, ao mesmo tempo, o **denário**¹⁹¹, posto que **tudo tem dois lados** e o que acontece no presente em Storybrooke, pode ser **compreendido** se olharmos para o passado na Floresta Encantada. A **historização** liga no **recensar e progredir da dialógica**¹⁹² **contínua** (em retroalimentação recursiva¹⁹³). A história, contada em **espiral**, vai penetrando, **ingressando** no passado para que compreendamos o presente. Liga as temporalidades da **narrativa complexa**, feita de ensaios-erros, **experiências e atitudes dentro e fora das normas, que cimentam a socialidade**.

Relativização e mobilidade dos personagens, da história de mil faces, apresentam Dionísio como o rei clandestino de uma época marcada pelo **provisório** e pelo **precário**, mas que suscita, por isso mesmo, o **presente intenso** e o **excesso**, a **ardência nietzschiana**¹⁹⁴. A **qualitativização do vivido** também aparece na **supervalorização dos sentimentos**, em especial, do amor, o mais poderoso deles.

O **sentido se invagina**, está na **lucidez afetiva**, não na racionalidade estrita. Aquela que pode transformar a noite escura em abrigo íntimo e **reencantar o mundo** “do jeito que dá”, já que **o real é surreal demais** para entender e sobreviver desencantado. O **vitalismo**, outrossim, se enuncia na capacidade de administrar a

¹⁹¹ O denário, segundo o dicionário *Michaelis da Língua Portuguesa*, significa, em uma primeira acepção, o “que se compõe de dez”; em uma segunda acepção, “moeda romana de prata”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=denário>. Acesso em: 16 set. 2016. Segundo Durand (2002, p. 282), o denário “nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo”, trata da dupla face, da ambiguidade, do voltar e do progredir, da união desses dois lados, da síntese e da reabilitação mítica do mal, em heróis errantes (2002, p. 283-93).

¹⁹² A dialógica da complexidade abrange, para Morin (2008b), a associação de instâncias, que, conjuntamente, são necessárias à existência, ao funcionamento e ao desenvolvimento de um fenômeno. Une princípios ou noções indissociáveis numa “realidade”, lidando com a ordem, a desordem e a organização.

¹⁹³ A retroação complexa rompe com a ideia de causalidade linear, de forma que a causa age sobre o efeito e esse age sobre a causa. “O anel retroativo não é uma forma, mas permanece ligado a formas rotativas, isto é, comporta sempre circuitos ou ciclos” (MORIN, 2008a, p. 229). Não existe uma regra universal, que determine as posições ocupadas, dentro dos processos de significação do homem e do mundo. A ideia de recursividade complementa a retroação. Segundo Morin (2008a, p. 232, grifo do autor), “traz-lhe uma dimensão lógica fundamental à organização ativa. Com efeito. A ideia de recorrência, em termos de *práxis* organizacional significa logicamente *produção-de-si e regeneração*”. Significa que, isoladamente, nada pode gerar. Essa capacidade é inerente aos processos na sua totalidade de referências e de influências, com a condição de anelar-se sobre si mesmo.

¹⁹⁴ Os ardentes, para Nietzsche (2014), são aqueles que têm a potência do bem e do mal, aqueles que não se deixam apodrecer pela moral imposta e pela virtude castradora, mas que vivem intensamente o presente, sem se deixar subjugar pelas almas mesquinhas, são aqueles que darão à luz o Super-Homem. Aqueles a quem Zarathustra chamava de “ardentes” não podem mais ser vistos de maneira marginal, porque eles não estão à margem, mas participando do retorno de uma ecologia profunda, “nos transe musicais de diversas ordens, nas confusões tribais e em outras exacerbações do presente” (MAFFESOLI, 2003, p. 94), como as diversas modulações da festa, por exemplo, que exaltam o prazer de viver.

harmonia conflitual, a possível, que se manifesta na manutenção da tensão, mais do que na resolução dos problemas. E isso é dado a ver, graças também, à estrutura episódica das narrativas seriadas.

Razão sensível e ética da estética também são noções que se repetem, mostrando a dimensão **presenteísta e emocional do trágico** dessa narrativa que consideramos **metáfora da sociedade hodierna**. O **destino (*fatum*)** manifesta **imperativos atmosféricos** aos **heróis impuros**, que precisam lidar com ele **astuciosamente** e isso promove formas de **comunicação forte**.

A lógica maquiavélica de que os fins justificam os meios se apresenta repetidamente nesse contexto, bem como a **perversidade** (capacidade de ir por um caminho do desvio). A racionalidade estrita não é capaz de explicar os **paradoxos** da narrativa. Nesse caso, **compreender, aceitar e ajustar-se** são as alternativas possíveis. **Acreditar em si e no outro** é um **imperativo atmosférico** e exige **lucidez afetiva**.

A sociedade **oficial** e a **oficiosa** são diferentes. Sendo **a vida na Floresta Encantada mais real do que a na cidade de Storybrooke**, por que a primeira é **intensa, vitalista** e a segunda anêmica, incompleta. Mas a **transcendência está próxima, imanente** e emana de um livro de história de histórias (**objeto tecnomágico – totem profano**), que fornece o **sentido possível** a esse mundo concentrado, na narrativa **locuscentrada**, que **mostra o *ethos* e o *pathos* da tribo**.

Lembramos, outrossim, de nossa identificação com Henry, posto que também procuramos **compreender a socialidade contemporânea através de uma tecnologia do imaginário**. **Insistimos na realidade do imaginário, no realismo ficcional, e adicionamos:** eles **apresentam o reencantamento do mundo**.

Ademais, notamos no episódio *Coração das Trevas* **imaginários de medicalização** da vida que ligamos ao **presenteísmo; de busca pela saúde mental**, em função da necessidade de **negociar com nossa parte do diabo**, cada vez mais consciente e evidente no cotidiano; e, mais uma vez, de **potencialização**. **Potenciamento do feminino**, (recorrente em nossas análises), mas também **da minoria, do pequeno e do diferente**.

Ainda assim, como vimos em todas as análises até o momento, **mesmo que o pós-moderno prevaleça, o moderno está aí**. Nosso tempo é **contaminado**. Ele tenta ainda controlar, racionalizar, pragmatizar, se impor. Mas já não tem a força de outrora. Vai perdendo poder com o passar do tempo, com o avançar da trama, com o decorrer dos episódios.

Exposto isso, retomamos a proposição lançada de estarmos em um **regime do arrebol**, em que no horizonte da **noite complexa** e da ***coincidentia oppositorum***, **o diabo (*puer aeternus*) brinca com a luz do céu multiplicando suas cores**. Insistimos na **ficção como metáfora ou, ao menos, como caricatura do vivido**, do que experimentamos nós, **criaturas e (re)criadores da pós-modernidade**.

5.4 O PARADOXO DA PERSONA PÓS-MODERNA E A GANGORRA TRÁGICA NO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE S01 E18 – *THE STABLE BOY* (O GAROTO DO ESTÁBULO)

Sr. Gold está chegando no escritório da prefeita. Regina está beijando um anel. Aparece uma cartela indicando que a cena se passou uma semana atrás. Gold sonda Regina, perguntando se ela está relembando o passado, mas ela não parece muito contente com a visita.

- O que você quer? – questiona ela.
 - Preciso de um favor – revela ele.
 - Você precisa de um favor meu?
 - Bem, como você sabe, pairam contra mim acusações de violência física. E eu realmente não gostaria de passar mais nenhum tempo preso em uma cela – diz, presumimos, recordando-se de quando esteve aprisionado na Floresta Encantada. - Alguém com a sua influência pode fazer o promotor repentinamente perceber como o caso é frágil. Não é mesmo, Vossa Majestade?
 - O que eu ganho com isso?
 - Ajuda no seu problema com Mary Margaret. Veja, eu notei que não importa o quanto você tente impedi-los, ela e o amigo encantador sempre terminam juntos.
 - O que você sugere? – ela continua indagando.
 - Se quiser infligir dor, a dor deve ser infligida. Se algo trágico acontecesse à esposa de David e se Mary Margaret levasse a culpa...
 - Ela estaria arruinada – conclui a prefeita.
 - E você teria sua vitória, enfim.
 - Julgamentos podem ser bem complicados.
 - Quem falou em julgamentos? Assim que Srta. Blanchard for presa, coloque uma de suas adoráveis chaves-mestras na cela. E quando ela tentar sair de Storybrooke, bem... Todos sabemos o que acontece com quem tenta sair da cidade – sugere ele.
 - Dê-me um bom motivo para confiar em você.
 - Porque eu sempre cumpro meus acordos. Nós temos um trato?
- Ela responde com um olhar de malícia (ONCE..., 2012d, S01E18).

Nessa cena, em que *OUAT* regressa no tempo para que **compreendamos** o presente, Regina manifesta-se novamente como ícone do moderno, mas já afetado pela **ambiência pós-moderna**. Ela representa o poder na cidade, parece ter todos

sob seu controle e domínio. Exerce manipulações para manter intacto seu projeto, a sociedade oficial que criou em anemia existencial. Mas encontra problemas para alcançar seu objetivo principal (manter Mary e David separados).

Percebendo isso, Sr. Gold vai lhe propor ajuda em troca de um favor. Novamente, apontamos para a **bricolagem de histórias nesse micromuseu imaginário vivo**. Eles se unem em suas **perversidades** (capacidades de irem por um caminho de desvio), para atingirem suas metas. Não há amizade ou confiança entre eles, mas agem de forma pragmática, pois podem se auxiliar. A racionalidade argumentativa e a **astúcia** determinam suas condutas contratuais, motivadas por **imperativos atmosféricos** e através da **ética da estética**.

Figura 46: Sr. Gold vai até o escritório da prefeita propor um acordo



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Regina se mostra disposta a ir longe em seu trabalho, em seu projeto de salvação individual. Luta com qualquer arma à sua disposição, tentando organizar o destino. Eis o que apresenta um **paradoxo**: o **vitalismo** dos personagens em cena depende da anemia existencial dos outros.

A supremacia que eles exercem no território, controlando-o, pode ser interpretada como causa da **tragédia da existência** dos demais. Por outro lado, é justamente para combater suas forças, especialmente a representada por Regina, que vai emergir a **potência subterrânea** de Henry, Emma, Mary e August, entre outros.

Por meio da **solidariedade tribal**, do **ideal comunitário**, esses formam uma oposição que funciona em **harmonia conflitual**, pois, ao mesmo tempo, **se interpõe e aceita, rivaliza e se ajusta**.

Na Floresta Encantada, Regina treina hipismo, seu pai é o técnico. Ela não usa sela (monta em pelo). A mãe reclama que ela não é elegante, que “cavalga como um homem”. Diz que “uma dama deveria ser graciosa e ela deveria usar uma sela”. Completa advertindo que Regina está ficando velha para essas diversões e que ninguém vai querer casar com ela enquanto se comportar como uma plebeia (ONCE..., 2012d, S01E18).

Cora ainda coloca que todas as jovens da sua idade estão se casando, ao passo que a filha está se tornando uma “solteirona”. Daniel (o cuidador dos cavalos ou o garoto do estábulo) tenta sugerir que ela use uma sela também, mas Regina o repreende dizendo que não quer mais cavalgar “por hoje” e que ele não deve nunca mais interromper a ela e sua mãe. Cora parece satisfeita com isso (ONCE..., 2012d, S01E18).

Figura 47: Cora utiliza magia para manipular Regina



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

- Por que você sempre tem que me criticar? – indaga Regina à Cora.
- Eu não estou criticando você. Estou ajudando você, querida – responde a mãe.
- Regina vai saindo.
- Não dê às costas para mim – ordena, e usando seus poderes suspende Regina no ar.
- Mãe! Você sabe que eu não gosto quando você usa magia.
- E eu não gosto de insolência – retruca, rindo. - Eu vou parar de usar magia quando você começar a ser uma filha obediente.
- Henry, pai de Regina e marido de Cora, assiste à cena impotente
- Por que eu não posso ser eu mesma? – indaga a jovem.
- Porque você pode ser muito mais. Basta me deixar ajudá-la – responde a mãe.
- Eu não me importo com *status*. Eu só quero ser...
- Cora, por favor – tenta intervir Henry.
- Cora prende Regina no ar com as rédeas que ela estava segurando.
- Por favor, eu vou comportar – implora Regina.
- Excelente, era tudo o que eu queria ouvir – diz Cora, sorrindo. Ela solta Regina e a põe no chão.
- Regina sai correndo, entra no estábulo e pede desculpas a Daniel. Eles se beijam (ONCE..., 2012d, S01E18).

Vemos, nessa cena, um **imaginário de choque de gerações**. E relembramos Durand (1988, p. 104), para quem a “cada ‘geração de 36 anos’ (a dos ‘filhos’)” opõe-se à precedente “(a dos ‘pais’, dos mais velhos)”. Assim, as pedagogias dos **regimes do imaginário** se atualizam em uma espécie de **sociatria**.

Cora parece representar, dessa forma, um **imaginário conservador e machista, que Regina, expressando a tendência das gerações mais jovens, rejeita**. Cora é emblema de um imaginário em que homens e mulheres teriam papéis diferentes na sociedade; em que o adulto não se diverte, precisa ter um projeto sério, em que o casamento seria uma meta para que a mulher fosse “bem-sucedida”. Também se importa sobremaneira com a reputação, o *status* e o futuro.

A filha não aceita isso, não se importa com o projeto da mãe, só quer ser feliz, se divertir e fazer da vida uma obra de arte (*puer aeternus*). Mas Cora usa seu poder e a manipula com magia. Regina finge concordar, em **harmonia conflitual**. No entanto, seu objetivo de vida nada tem a ver com os planos ambiciosos da mãe. Ela está apaixonada pelo “garoto do estábulo” e quer viver esse amor, **a despeito do que deveria ser**, do *status*, do “idealismo” egocentrado e fálico¹⁹⁵ de Cora.

Observamos, outrossim, como as personagens femininas permanecem as mais fortes da história. Daniel e Henry são coadjuvantes oprimidos pelas mulheres

¹⁹⁵ Os símbolos fálicos são ascensionais, da ordem do regime diurno do imaginário; aqueles de dominante postural, verticalizante, que opõe o alto ao baixo, a subida à queda. Referência à elevação, à ereção do órgão genital masculino. Cora preocupa-se com a ascensão social da filha.

fortes da família. Porém, notamos que, a partir desse momento, a série propõe uma **quebra com as narrativas de referência sobre a Madrasta Má** e mostra uma Regina **plural**, que podemos ver como um **personagem mais redondo**. *OUAT* nos convida a **compreender como e por que** Regina se tornou quem é e **ingressa** em seu passado para **apresentar uma persona heterogênea, contaminada**, como já se mostraram os demais personagens centrais da série. Vemos o **trágico** também em sua história, cheia de altos e baixos. Além da representação da Madrasta, *Once Upon a Time* propõe uma **apresentação humanizada** da jovem que se tornará a Rainha Má. **O sentido se invagina com a progressividade da narrativa relativizadora que vai complexificando os perfis de protagonistas e antagonistas. Mais realismo: mais humanismo integral feito de contradições**. Observamos também a **perversidade** de Regina que não confronta a mãe, mas **ultrapassa** seus desígnios, vivendo seu amor de modo clandestino. Ela quer **superviver**.

Em Storybrooke, David encontra Emma saindo da lanchonete da Vovó. Aparece uma cartela indicando que se trata do tempo presente (em contraponto a cena inicial que se passava, também na cidade, uma semana antes). Emma diz que não tem tempo, mas ele a acompanha enquanto ela caminha até o carro, quer saber como está Mary. Ele se explica a Emma, diz que está confuso e tem sido horrível para todos, mas que não acha que ela seja culpada e pede que Emma diga isso a ela. Pergunta se pode ver Mary, ao que Emma responde que a amiga não quer visitas. Ele entende que o que ela não quer é vê-lo.

Emma afirma saber que ele quer o bem dela. Mas sustenta que a última coisa de que Mary precisa agora são palavras de incentivo vindas dele. Quando David questiona do que, então, Mary precisa, Emma responde: “De um milagre” (ONCE..., 2012d, S01E18). Na delegacia, Mary está dormindo na cela quando Regina aparece para perturbá-la:

- Dizem que só os culpados conseguem dormir na prisão – comenta maliciosamente Regina.
- O que faz aqui? Cadê a Emma? – questiona Mary.
- Ela não chegou ainda. Eu resolvi passar aqui para lhe oferecer uma oportunidade. De poupar a si mesma e a esta cidade do caos de um julgamento. A oportunidade de confessar.

- Mas eu não matei Kathryn, contrapõe Mary, levantando-se. - Por que ninguém acredita em mim? – continua, lançando um olhar desconfiado à Regina.
- A arma do crime foi encontrada em seu apartamento. Suas digitais estavam na caixa que continha o coração da Kathryn – fala satisfeita. -Devo continuar? Por que não, uma vez na vida, tornar as coisas mais fáceis para todo mundo? Porque confessando ou não, você irá embora de Storybrooke – ameaça Regina.
- E você gosta disso. Por quê? Por que se delicia tanto com isso? O que eu fiz para que me odiasse tanto? – pergunta Mary (ONCE..., 2012d, S01E18).

Figura 48: Regina vai até a delegacia para atormentar Mary Margaret



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

A **bricolagem**, o **mosaico** que *OUAT* compõe com tempos e espaços fica ainda mais evidente nesse episódio, em que a série não apenas volta à Floresta Encantada, mas também ao passado recente, em Storybrooke. Utiliza a **progressividade**, para que possamos **compreender** o atual, o que é evidenciado pelas cartelas utilizadas nesse episódio. David parece, finalmente, investir-se de **razão sensível** e **compreender emocionalmente** a **alógica** da situação. Pensar através do **pathos** e do **ethos**, ao invés de tentar explicar com o *logos*.

Também vemos cenas do **quotidiano**: a conversa entre David e Emma acontece enquanto ela sai da lanchonete com um café para ela e Mary. A história é constantemente contada por **momentos ordinários**, pelo **frívolo**, **apresentando** também a **vida oficiosa** dos personagens, seus encontros e desencontros amorosos, conversas casuais, reuniões na lanchonete.

De **paradoxos** se alimenta a **narrativa barroca em espiral**. Há **dissentimento** na atitude de Mary e **ceticismo** na de Emma em relação a ela, só um milagre poderia salvá-la. O social atrelado ao racional não ilumina mais essa sociedade. **As respostas são obscuras, o sentimento substitui as convicções**, só assim esse *theatrum mundi* pode ser interpretado de maneira minimamente inteligível: **pensando com as vísceras**.

No embate direto entre Mary e Regina, a professora **incrédula** começa a perceber que está presa em uma **teia complexa**, da qual ela não conhece os elementos. Regina, outra vez, incorpora o emblema moderno, que tenta impor uma racionalidade estrita e controlar a situação. Ela explica, indica o caminho, busca o controle na desesperança da Srta. Blanchard.

Ameaçadora, Regina aproveita-se de seu poder. Mas ao mesmo tempo encarna o **puer aeternus**, que vai **jogar** com a situação, **encontrar prazer zombando** da inocência da professora. Ao que Mary desconfia com **potência** e resiste. **Heroína impura**, o que a professora pode fazer no momento é isso: resistir. Esperar a continuidade **trágica** de sua história. O **imperativo atmosférico** exige que ela junte forças: **expressão do vitalismo**, que não se rende, mas alimenta a **esperança no destino**, aceita-o em **harmonia conflitual**.

Na Floresta Encantada, Regina e Daniel se encontram às escondidas. Daniel reclama que a situação é absurda e pergunta quando ela contará aos pais sobre eles. Regina explica que o problema não são seus pais. É de sua mãe que ela tem medo.

- Eu não entendo. Eu trabalho nos estábulos, mas ela nasceu filha do moleiro¹⁹⁶. Dentre todos, ela não deveria entender...

¹⁹⁶ Percebemos nesse trecho mais um indício de **bricolagem de histórias** uma vez que Cora, como filha do moleiro, é uma releitura da personagem que se torna Rainha na história original de Rumpelstintskin (GRIMM, 2008, p. 338-41). Nessa, a jovem é obrigada pelo rei a transformar palha em ouro ou morrerá. O anão (Rumpelstintskin) aparece para ajudar a moça. Na primeira noite, concorda em fazer o trabalho em troca de um colar. Na segunda, para a tarefa, ele ganha um anel. Na terceira, quando a jovem não tinha mais o que dar em troca, ele propõe um acordo: se o ganancioso rei se casasse com ela, a filha do moleiro teria de lhe dar seu primeiro filho. Desesperada para preservar sua vida e não vendo outra alternativa, ela concorda. Quando a criança nasce, o anão vai buscá-la. A Rainha implora por uma mudança no acordo. Compadecendo-se e duvidando da capacidade da Rainha, Rumpelstintskin lhe diz: Se em três dias, ela descobrir seu nome, o trato estará desfeito. A Rainha consegue descobrir seu nome, apenas porque ele cantara vitória antes da hora no cume de uma montanha, e um mensageiro ouve o cântico. O anão morre ao final da história.

- Ela entende. Mas ela acha que a trajetória da pessoa deve ser ascendente e...
- E eu sou para baixo – conclui Daniel.
- Ela acredita nisso. Daniel, eu não sou assim.
- Regina, conte a ela. Ela vai superar. O que ela pode fazer?
- Ainda não viu os poderes dela? A pergunta certa é o que ela não pode fazer?
- Quem se importa com magia? O verdadeiro amor é a mais poderosa das magias. Pode vencer qualquer coisa – diz, terno, acariciando o rosto dela (ONCE..., 2012d, S01E18).

Eles escutam alguém gritando por ajuda. É uma menina em um cavalo desgovernado. Regina monta e galopa em sua direção, para ajudá-la. O cavalo está muito rápido e a menina, desesperada. Mas Regina a alcança e a puxa, salvando-a. É Branca, que agradece. Regina se apresenta e a aconselha. A menina a abraça.

Figura 49: Diálogo logo após Regina salvar a vida de Branca de Neve (ainda criança)



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Assim como conhecemos, em episódios anteriores, a **parte de sombra** de Branca de Neve, nesse, vemos o **lado luminoso** de Regina, que, antes de se tornar a Rainha Má, era doce, desinteressada, generosa, capaz de amar genuinamente e mesmo heroica. *Once Upon a Time* mostra, assim, o **claro-escuro** dos personagens. **Ingressando na espiral da história**, a série revela que um dia Branca de Neve e a Madrasta já foram amigas.

Regina mostrava-se contrária àquilo que se tornou. Eis o **paradoxo constitutivo da persona**, o **nomadismo**; a **complexidade** da personagem que

parecia rasa; o **fundo das aparências**, dado a ver pelo **regresso**. Personagem **dinâmica**, que não se explica na unidade, mas se **compreende na unicidade**.

A **apresentação** de Regina vai além de sua representação ou da identidade que construiu para si. Alguém que já foi tocado pelo sentimento, que já foi **potência**, antes de se tornar poder, que já foi capaz de uma **comunicação forte**, de tocar o outro, e a quem conhecemos, agora, como ser **humano integral**, que contém o bem o mal.

Chamamos a atenção novamente para o **imaginário de choque de gerações**, nas partes que se passam na Floresta Encantada, nesse episódio: Cora e Regina podem ser lidas como dois **regimes opostos do imaginário**. **Regina noturna, como a taça**, aceita e recebe o “elemento heterogêneo” que é Daniel – um rapaz de outra casta. **Cora, com o cetro erguido**, deseja elevação para a filha e jamais aceitaria sua união com um “cavaliço”, o que mancharia o futuro de Regina e seria uma queda inadmissível.

Em Storybrooke, Sr. Gold vai até a delegacia para propor a Mary um interrogatório pré-julgamento. Emma parece não entender como isso poderia ser uma boa ideia e o questiona. Não entende por que bajular a promotoria ao invés de ir atrás de Regina. Gold revela ter um plano, usar a imagem doce e gentil da professora primária a favor deles, pois esse não é o perfil de uma assassina. Emma não concorda que a imagem de Mary seja argumento suficiente perante um júri.

Sidney¹⁹⁷ chega, deixa flores e conta a Emma que não conseguiu descobrir nada sobre Regina (ele parece estar colaborando na investigação). Mas insiste que não vai parar até achar algo. Logo, Sidney vai embora, e os três personagens continuam a conversa. Mary concorda em falar com a promotoria. O promotor vinha chegando com Regina e pergunta se podem começar, então. Na sala de interrogatório, Mary está sentada com Gold ao seu lado. Spencer¹⁹⁸ em frente a eles. Regina e Emma estão observando pelo vidro.

¹⁹⁷ O jornalista Sidney Glass, em Storybrooke, é a persona do Gênio da Lâmpada que depois se transforma no Espelho Mágico da Rainha, na Floresta Encantada.

¹⁹⁸ O promotor Sr. Spencer, em Storybrooke, é a persona do pai adotivo do Príncipe, o Rei George, na Floresta Encantada.

- Depois que a Sra. Nolan, a falecida, descobriu sobre o caso de vocês, ela a confrontou na escola. Confere? – questiona o promotor.
 - Ela estava magoada, se sentindo traída.
 - Ela bateu em você. No rosto, não foi?
 - Sim, mas...
 - O tapa a deixou com raiva? – continua Spencer.
 - Você não precisa responder isso, aconselha Gold.
 - Não, tudo bem – diz Mary a Gold.
 - Não fiquei com raiva. Senti muito pela dor que causei a ela – responde ao promotor.
 - Srta. Blanchard, não estamos no tribunal. Não estou aqui para julgá-la. Pode ser sincera comigo – argumenta Spencer.
 - Devemos parar aqui? – pergunta Gold à Mary.
 - Estou sendo sincera – afirma Mary.
 - A esposa do homem que amava – continua o promotor - a humilhou em um local público. Certamente deve ter sentido raiva de Kathryn.
 - Sim, eu fiquei zangada... – concorda ela.
 - E você pensou em se deixar levar pela raiva?
 - É claro que não.
 - Duvido muito disso.
 - Por quê? – ela indaga.
 - Porque você queria que Kathryn Nolan sumisse.
 - Eu nunca disse isso – irrita-se Mary.
 - Minha cliente não vai responder mais nada hoje – intervém Gold, levantando-se.
 - Sua cliente aceitou o interrogatório – contrapõe Spencer – alegando que não tinha nada a esconder.
 - Eu não tenho nada a esconder – reafirma irritada.
 - E qual é a sua resposta? Você queria que Kathryn sumisse, não queria? – insiste Spencer.
 - Não!
 - Nem depois que ela tentou separar você e David? Depois que ela bateu em você em público? Depois que ela transformou você em pária na sua própria cidade? – questiona mostrando um jornal.
 - Sim, é claro que eu queria que ela sumisse! – confessa Mary, descontrolada. Ela era a única coisa a nos separar. Então, sim, eu queria que ela sumisse. É isso que você queria ouvir?
- Ela olha para Gold que parece descrente, baixa a cabeça. Regina parece satisfeita do outro lado do vidro, Spencer esboça um sorriso (ONCE..., 2012d, S01E18).

A tática de Gold parece ser a de apelar para a **razão sensível** do júri. Mais uma vez ele demonstra sua **perversidade**. Emma se mostra **cética** perante a abordagem. Gold quer evidenciar o **paradoxo** da situação: uma pessoa tão doce e gentil não poderia ser capaz de algo tão cruel. Apelar para o **sentimento** seria a alternativa possível. O **qualitativo** se opõe ao quantitativo das evidências acumuladas, propondo a **invaginação do sentido**.

Figura 50: O promotor interroga Mary Margaret na presença de seu advogado, Sr. Gold, sob os olhares de Emma e Regina



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Regina novamente parece estar no controle da situação, antecipa a concordância de Mary e chega com o promotor na hora exata, não dando tempo para que ela reflita melhor. Regina tenta dominar o curso dos acontecimentos, intervindo tanto quando pode, utilizando sua influência para manipular a todos.

Evidenciamos a **bricolagem** das histórias de Branca de Neve/Mary Margaret, Rumpelstiltskin/Sr. Gold e Rei George/Sr. Spencer. *Once Upon a Time* continua a construir seu **micromuseu imaginário (vivo, barroco, complexo, aberto, sintético)**, e o **imaginário desempenha sua função de equilíbrio ecumênico**. A **releitura do arcaico** promove a **comunhão**, mesmo que haja **algo de conflitual nessa harmonia** que aponta para a **orientalização do mundo**.

Mary parece inocente, no começo, e mostra ter **empatia** com Kathryn, **compreende através do sentimento** as atitudes da “ex-rival” e expressa sua **razão sensível**. Mas o promotor consegue despertar o **animal humano**, e ela se descontrola. **Selvageriza-se** e confessa que sua vontade era, sim, de que Kathryn sumisse. **Deixa-se levar completamente pela emoção** e realça sua **personalidade plural**, que não corresponde à imagem pretendida pelo advogado.

Mary estava em seu limite e numa **irrupção de vitalidade** confessa que tem um **lado obscuro**, uma **parte do diabo**, ainda que negue veementemente a acusação. O

corpo se exacerba, ela grita, levanta, como um **animal** acuado tentando se defender do perigo iminente. O poder instituído vibra por conseguir dominar a situação.

Na Floresta Encantada, em casa, Regina se arruma em frente ao espelho, para a aula de equitação, quando sua mãe entra dizendo que essa roupa não vai servir (transforma o traje de Regina em um lindo vestido azul). Cora revela que estão esperando um convidado muito especial. Ela diz que não pode recebê-lo, tem aula de equitação com Daniel. Cora declara que foi cancelada. E diz para que Regina sorria, pois não querem desapontar o convidado.

Cora conta que o Rei está vindo, a menina que Regina salvou era a filha dele. O Rei se impressiona com Regina e diz que é ele quem deveria fazer reverência a ela, pois como salvou a vida de Branca de Neve, ele tem uma dívida que nunca poderá pagar. Assim, a pede em casamento. Regina fica atônita. Cora responde por ela: sim. Sim. Logo, Regina aparece entrando chocada no estábulo.

Figura 51: Rei Leopoldo pede Regina em casamento



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

- Daniel! Daniel! – Regina chega, gritando por ele.
- O que foi? – pergunta ele.
- Eles se abraçam intensamente.
- Case comigo – pede ela.
- Regina, o que você está fazendo. O que aconteceu? Você contou a sua mãe? – pergunta ele.
- Não. E não posso mais contar. Ela não vai entender. A garota que salvei era a filha do Rei. E agora ele pediu a minha mão em casamento.
- O quê?
- Minha mãe aceitou. A única saída é fugir. Ir embora deste lugar, casarmos. Nunca mais voltarmos.
- Regina, você entende o que isso quer dizer? Viver com um cavaliço é bem diferente do que como uma rainha.
- Ser rainha não significa nada. Daniel, a única coisa que importa é você.
- Então se devo me casar com você, devemos fazer do jeito certo.
- [Ele pega um anel que estava guardando e o coloca no dedo dela]. Pronto. Eles se beijam. Mas Branca chega e os flagra:
- Branca, querida, o que você está fazendo? – pergunta Regina.
- Você disse que eu deveria montar de novo no cavalo e... O que você está fazendo com ele?
- Branca, eu posso explicar.
- Branca sai correndo.
- Não, não, não. Branca! Branca! – grita Regina, que vai atrás dela – Branca! Branca, espere! Branca!
- Branca cai e está chorando.
- Você está bem?
- Não. Não. Por que você estava beijando aquele homem no estábulo? Você vai casar com o meu pai, ser a minha mãe.
- Branca, por favor, me escute. Ei, o seu pai, Rei Leopoldo, é um homem gentil e justo. Mas eu não o amo.
- Eu não entendo. Por que não?
- O amor não funciona assim. O amor, o amor verdadeiro, é mágico. E não uma magia qualquer. É a mais poderosa magia de todas. Ele cria felicidade.
- E aquele homem no estábulo, você ama ele?
- Com todo o meu coração.
- Então, você deve casar com ele.
- Regina ri.
- Eu vou contar ao meu pai, agora mesmo.
- Não, não, não, você não pode.
- Por que não? Sei que ele vai entender.
- Talvez, mas nem todos vão. Minha mãe, por exemplo, ela vai tentar impedir.
- É por isso que vai fugir.
- É o único jeito do nosso amor sobreviver – fala, segurando a mão da menina. Branca, você sabe o que é um segredo?
- Branca indica que sim com a cabeça.
- Se quiser me ajudar de verdade...
- Eu quero.
- Então, o que você viu, o que eu disse, você tem que manter em segredo. Pode fazer isso?
- Eu acho que sim.
- Eu preciso que tenha certeza. Você não pode nunca falar disso. E, acima de tudo, você não pode nunca contar à minha mãe. Pode fazer isso por mim?
- Sim. Eu prometo.
- Elas se abraçam (ONCE..., 2012d, S01E18).

Figura 52: Branca de Neve e Regina estabelecem um pacto emocional



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Começamos a conhecer assim, a história da Rainha que nem sempre foi Má. Era antes uma jovem cuja única ambição era o amor. A série empreende novamente uma **valorização desse sentimento**, “o mais poderoso de todos”, “capaz de criar felicidade”. Com o **ingresso** na história de Regina, *Once Upon a Time* apresenta a **complexidade** da personagem, cujo passado não havia sido contado nas célebres versões precedentes. A **micronarrativa da série** proporciona, assim, um momento de **dissentimento** em relação à Madrasta, que sempre havia sido vista como simplesmente vil, egoísta e má. Não é essa a Regina que o **relato alternativo** de *OUAT* nos apresenta.

Nesse episódio, vamos conhecendo sua **história trágica**. Quando as **liberdades intersticiais** aparentam ser suficientes para encaminhar à resolução do problema de viver o amor proibido, novos obstáculos surgem: o Rei a pede em casamento e, mais tarde, Branca a flagra com Daniel, no estábulo. Ela contorna, ainda assim, a situação. Mas sua possibilidade de “final feliz” é frágil. **Harmonia conflitual** da vida de que *OUAT* é metáfora ou, ao menos, caricatura.

Vemos que, nesse momento da narrativa, na Floresta Encantada, Cora é o emblema moderno, que tenta controlar a filha, chega a responder por ela, tem um projeto para a vida de Regina, personagem a partir daqui visto como **heterogêneo**, e,

cujo passado exposto parece visar despertar a **razão sensível** do espectador que tem elementos para **compreendê-la**, pela primeira vez.

Tudo o que é, é plural, já dissera Maffesoli (2003, p.133), e, no momento de crise, a **efervescência** acontece. **Regina é plural, nômade**. O **retorno ao passado** promete trazer **compreensão** ao presente vivido em Storybrooke. Cora quer tornar a filha Rainha de uma sociedade oficial, Regina quer ser a mulher do cuidador de cavalos na **vida oficiosa (quotidiana/real)**.

A imagem de Regina, nesse episódio, é **reencantada**, ela quer **superviver**. Não lhe basta uma vida confortável, luxuosa, próspera, ela quer mais, quer vivê-la em **inteireza**, mesmo que isso signifique encarar a dificuldade de ser a mulher do “garoto do estábulo”. Para ela, dizer “sim” à Daniel é **dizer “sim” à vida**. Ela tem amor, e o amor a possui.

A ideia da fuga mostra um **vitalismo**, uma **energia potente** e inconformada com os ditames do dever-ser, da tirania. Está em causa a origem, a fonte, a **potência instituinte e proxêmica** do amor que se contrapõe ao poder instituído – da mãe, do Rei –, o **querer-viver** irriga a sequência. A **ética da estética** vai predominar na decisão. A fuga não é moralmente correta, mas parece ser o único caminho possível para que o jovem casal possa **fazer da vida uma obra de arte**. Essa seria a **verdadeira vida**, aventureira, que vive as paixões e os ímpetos, aceitando os riscos.

A vontade da **vida intensa** supera o imperativo categórico e moralista – ela deveria desposar o Rei. Não importam as regras, os **ardentes** resistem pela **ética da estética**, reintroduzindo na vida a **sabedoria encarnada**, a energia que indica que, se a fuga é a felicidade possível, é preciso **aceitar o destino, ajustar-se** a ele e seguir em frente com o plano. A **transgressão e a perversidade** se mostram como únicas formas de caminhar para a salvação. A **libido do sentir** e a **liberdade intersticial** determinam a ação.

Ainda assim, fica claro o **pacto emocional** estabelecido entre Regina e Branca, uma amizade inesperada na trama, **intensa**, desde o primeiro momento e que vai ganhando rapidamente densidade com o decorrer dos acontecimentos. Há aí uma **irmanação**, uma **compreensão** que se estabelece. Antes de ser a Madrasta Má, Regina foi a amiga que estabeleceu uma **comunicação forte** com Branca de Neve. A generosidade da menina veio desse elo, dessa proximidade. Branca também demonstra **politeísmo de valores**, promete manter o segredo, mesmo que isso signifique enganar seu pai. A **pequena história**, o pequeno segredo, **comunhão e compaixão**, são o **cimento da relação** entre as duas.

Em Storybrooke, Emma está no porto, folheando o livro de Henry, quando chega August. Conversam sobre Mary. Ela conta que continua tentando encontrar uma forma de provar que a amiga foi vítima de uma armação. Ele mostra a ela o jornal *Storybrooke Daily Mirror* (*O Espelho Diário de Storybrooke*), cuja manchete diz: “Sem coração! Professora é presa suspeita de assassinato” (ONCE..., 2012d, S01E18).

- Sempre que acho que encontrarei algo, termino num beco sem saída. Eu costumava achar que tinha um ótimo instinto, superpoderes. Já não sei mais – lamenta Emma.
 - Parece um caso de bloqueio de escritor. Sem a parte de escrever.
 - Talvez.
 - Sabe quando um bloqueio me para, eu costumo reler o que fiz em vez de avançar às cegas. Às vezes vejo que deixei uma inspiração para trás – aconselha August.
 - Fala em recomeçar? – questiona Emma.
 - Costumo ter uma ideia quando começo a escrever. Então, no meio, posso ter outra ideia e as coisas ficam diferentes.
 - A sua perspectiva muda.
 - Exatamente. Quando você começou essa investigação, do que se tratava? – indaga ele.
 - Uma pessoa desaparecida.
 - Depois, virou homicídio. E então um acobertamento. Se soubesse disso naquela hora, talvez agisse diferente.
- Emma parece ter um *insight*.
- Onde você vai? – pergunta August.
 - Até a cena do crime.
 - Eu dirijo.
 - Não, eu estou bem.
 - Não, não dorme há dias. E vamos ser honestos, foi minha ideia – contra-argumenta ele.
- Eles chegam à ponte. August está sentindo dor, diz que é só uma torção [mas ele – Pinóquio – está voltando a ser de madeira] (ONCE..., 2012d, S01E18).

Eles acham um pedaço de uma pá no lugar onde a caixa com o coração de Kathryn foi encontrado. Emma acredita que, se descobrirem quem é o proprietário da pá, podem provar que Mary é inocente. À noite, vão até a casa da principal suspeita de Emma, Regina, e, com a ajuda de Henry, conseguem entrar na garagem sem que a prefeita perceba. Encontram a pá na qual se encaixa o fragmento.

Figura 53: August aconselha Emma sobre a investigação



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Com a manchete do jornal, a série mostra **um imaginário, uma aura de poder que envolve o jornalismo**, capaz de condenar um suspeito antes do julgamento e influenciar a opinião pública. O nome que, na prática, faz referência ao editor-chefe, Sidney Glass/Espelho Mágico/Gênio da Lâmpada, pode também fazer inferência de que o senso comum ainda enxergue os meios de comunicação como espelhos da realidade.

Emma parece **querer acreditar** que a **micronarrativa** sustentada por Henry seja verdade, afinal, nada faz sentido, do seu ponto de vista. A racionalidade estrita não explica a **teia complexa** dos acontecimentos. Emma se assemelha ao “**homem sem qualidades**”, dá-se conta de sua impotência, diante dos caprichos do **destino**. A **realidade trágica** desconstrói sua ideia de ser superpoderosa, mas, na sequência, mostra que, mesmo assim, ela pode encontrar **potência** para lidar com as situações.

August oferece sua **razão sensível** para ajudá-la na solução do mistério, evidencia **o fluxo dos acontecimentos e os paradoxos** que se apresentam, e propõe o **regresso**, o **ingresso**, inserindo outra **dinâmica** no curso da investigação e **invaginando o sentido**. Ele traz nova **potência à heroína trágica, a revitaliza**.

A **ética da estética** fica evidente quando a xerife decide que invadir uma propriedade privada é uma ação válida para conseguir uma prova. **Personagem complexa**, Emma começa a dar mais vazão a sua **razão sensível** conforme a

convivência com Henry, August e Mary Margaret. Deixa-se levar pela **intuição** que aponta Regina como a figura por trás da armação.

O **qualitativo do instinto** se sobrepõe ao quantitativo das evidências que o contrariam. Já que o embate direto contra Regina parece inviável é preciso **ajustar-se, colocar em cena a perversidade**, fazer emergir a **potência**. Os **heróis impuros** não se entregam e aprendem a usar as artimanhas dos “vilões”.

Na Floresta Encantada, Branca admira e toca uma orquídea. Cora aparece, abordando-a gentilmente para que tome cuidado com as flores, pois são muito delicadas. Sugere que Branca seja a aia do casamento, diz que já percebeu como ela e Regina se tornaram próximas, abraçando-a. Cora parece desconfiar de algo:

- Aquece meu coração como vocês duas já compartilham tudo. Talvez você possa me contar uma coisa. Por que ela se afastou de mim?
 - Como assim? – Branca finge não estar entendendo.
 - Uma mãe conhece sua filha. Regina se afastou. Eu a amo tanto, mas ela não me deixa ajudar e eu... Eu sei que não está feliz. Ela disse alguma coisa? Eu faria qualquer coisa para fazê-la feliz.
 - Faria qualquer coisa? – questiona Branca, olhando em seus olhos.
 - É claro, querida. Sabe, eu falei com o Rei sobre a sua mãe. Ele me contou o quanto ela amava você. Perdê-la deve ter doído tanto.
 - Doe – sussurra Branca.
 - Ao ouvi-lo, eu também percebi que poderia estar falando de mim e de Regina. Eu não quero que percamos uma a outra. Se eu pudesse mostrar a ela como me sinto. Que independentemente de qualquer coisa, só quero a felicidade dela.
- Branca suspira fundo, a conversa parece a estar incomodando muito, mexendo com ela. Ela se levanta repentinamente e encara Cora.
- Então, não deixe ela se casar.
 - Como disse?
 - Ela não ama meu pai. Ela ama outra pessoa. Ela me fez prometer não contar. Mas ela irá perder você. Ela não pode perder a mãe. Ninguém deveria perder.
 - Ah! Doce Branca, está tudo bem. Ela não irá me perder – garante Cora, acariciando gentilmente seus cabelos. Você pode me contar. Você deve me contar.
- Branca acena positivamente com a cabeça. Está com os olhos cheios de lágrimas (ONCE..., 2012d, S01E18).

Figura 54: Cora manipula Branca para que ela conte os planos de Regina



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

A **micronarrativa** da história da Rainha vai aos poucos se completando, revelando os elementos de seu rancor, de seu ódio por Branca de Neve. Manipulada por Cora, a menina revela o segredo que Regina havia enfatizado, que Cora não poderia saber sob hipótese alguma. Mas Cora apela para o **sentimento** mais caro à pequena, o amor entre mãe e filha, que Branca não queria que Regina perdesse também.

A **razão sensível** da menina a faz revelar, em **harmonia conflitual**, à Cora os planos de Regina. Mais uma **virada trágica** na história daquela que virá a ser a Rainha Má. Branca rompe o **pacto emocional** estabelecido com Regina por um novo pacto emocional despertado por Cora, que estabelece uma **comunicação forte** com ela ao demonstrar **empatia**. As **identificações múltiplas (nomadismo)** predominam, e a menina se **sintoniza** com o que sua **sensibilidade** lhe diz ser o melhor em cada momento (**politeísmo de valores**). Percebemos, então, o **fluxo** e a **dinâmica** da narrativa.

O motivo da ira da Madrasta, que era a simples inveja pela beleza da jovem, nos contos de Grimm e na animação de Walt Disney, ganha mais densidade em *Once Upon a Time*. Há **dissentimento** e a história vai se **invaginando** aos poucos, fazendo uma **apresentação** do passado de Regina, que poderia ser pensada por meio da figura do **puer aeternus**, que quer viver suas paixões, nega-se a progredir para a condição de uma mulher madura e racional, que poderia se tornar rainha. Ela

expressa sua **vitalidade na gangorra trágica** da vida; quer aventurar-se, experimentar, viver sua **pequena história**, fugir do controle da mãe castradora.

Em Storybrooke, Emma vai até a casa da prefeita com um mandado para que ela abra a garagem, baseada no que diz ter sido uma denúncia anônima de que Regina foi vista cavando perto da ponte, no dia em que encontraram o coração de Kathryn. Regina abre a garagem, mas a pá não está mais lá:

- Onde está? – inquire Emma.
- Onde está o quê, xerife?
- Você sabia que eu vinha – Emma dá-se conta.
- Como eu podia saber?
- Mary Margaret é uma boa pessoa. Ela não merece isso.
- A Srta. Blanchard é uma mentirosa e uma assassina. Pode me acusar do que for, mas isso não mudará. Ela vai pagar pelo que ela fez. Aquela mulher nunca mais vai destruir outra vida (ONCE..., 2012d, S01E18).

Figura 55: Emma entra na garagem de Regina com um mandado



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Inferimos que Emma mente para Regina, forja a denúncia anônima, colocando em cena sua **parte do diabo**. Por meio da **ética da estética**, continua acreditando que os fins justificam os meios. Deixa sua **razão sensível** falar mais alto e atua com **politeísmo**

de valores. Mas Regina parece estar sempre um passo à frente. Livrou-se da pá. A **potência instituinte** e o poder instituído continuam se enfrentando.

A história vai ganhando **complexidade** e não parece haver uma saída da **espiral** dos acontecimentos. Nem a **perversidade** (capacidade de ir por um caminho do desvio) parece ser suficiente para contrapor o projeto da prefeita. O **trágico** dá o tom predominante da **narrativa em espiral, apresentada** por *Once Upon a Time*. O embate constante entre as duas personagens também aponta para o **potenciamento do feminino**, predominante na história.

Na sequência, Emma bate, nervosa, à porta de August. Ele a cumprimenta entusiasmado, possivelmente esperando que ela tenha alguma novidade positiva para lhe contar, em relação à investigação. Mas ela está agressiva:

- Como pôde fazer isso? Comigo e com Mary Margaret?
 - Uou, calma aí. Fazer o quê? – pergunta ele.
 - A pá tinha sumido quando cheguei. Regina sabia que eu ia lá pra isso.
 - Acha que eu contei pra ela?
 - Você era a única outra pessoa que sabia disso.
 - Eu achei que você confiasse em mim e soubesse que eu nunca trairia você – justifica August.
 - Por que eu deveria confiar? Como eu sei que não está mentindo agora? Sobre tudo?
 - Não sou um mentiroso.
 - Isso é exatamente o que um mentiroso diria.
- Emma sai desapontada (ONCE..., 2012d, S01E18).

Emma fica cega pela frustração e em seu raciocínio o culpado é August. Ele não consegue convencê-la de que esteja falando a verdade. Aliás, August é um personagem bastante **paradoxal** nesse momento; pois, ele é Pinóquio (**persona plural**) e está voltando a ser de madeira (embora ninguém ainda tenha percebido). Emma **sente** isso de alguma forma – talvez em função do que ela considera um superpoder: a capacidade inata de perceber quando alguém está mentindo.

Mas, como veremos, a **razão sensível** a engana dessa vez. O **ceticismo** de Emma em relação a August, em relação ao seu **pacto emocional**, à situação – ela perde uma prova que estava em suas mãos – mostra a fragilidade das relações, das conquistas. A personagem oscila um pouco para o moderno: em seu julgamento apressado, culpando o aliado. Percebemos, ainda assim, o **fluxo barroco da**

existência que traz sempre a **tragédia à ordem do dia** e os faz, como a nós, muitas vezes, **nômades**.

Logo, Regina vai visitar Mary Margaret na cadeia, para vê-la sofrer e provocá-la. Mary está chorando, e Regina parece deliciar-se com isso:

- Tendo um dia ruim? – pergunta Regina, irônica.
 - O que você faz aqui? – questiona Mary, levantando-se.
 - Eu queria te ver, enquanto eu posso.
 - Como assim?
 - O julgamento começa amanhã e não será demorado. E você será expulsa de Storybrooke para sempre. E eu nunca mais terei que ver você de novo. [Regina sorri, maliciosa]. Oh! Eu quero desfrutar disso enquanto eu posso.
 - Desfrutar o quê? – indaga Mary Margaret, chorando.
 - Justiça.
 - Justiça? Ver uma inocente sofrer?
 - Você sempre se enxergou dessa maneira, não é? Inocente – diz, em tom de desprezo.
 - Eu sou inocente! – diz Mary alterada, segurando-se com força nas grades. Eu não sei do que isso se trata, nem o que fiz a você – grita, chorando –, mas seja lá o que for, Regina, eu sinto muito. De verdade.
 - Desculpa não aceitas – diz Regina, sorrindo satisfeita.
 - Por favor, não faça isso comigo. Eu não mereço isso. Eu não matei Kathryn.
 - Oh! Eu sei – diz Regina em tom de cinismo, acariciando o rosto de Mary. Segura, então, seu rosto e a encara –, mas você merece isto.
- Regina sai, e Mary fica chorando sem entender o que se passa (ONCE..., 2012d, S01E18).

Figura 56: Regina, ameaçadora, revela saber que a acusação contra Mary não procede



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

A prefeita revela que é obra sua; seu projeto dramático de expulsar Mary de Storybrooke; mostra controle da situação. Regina se deleita, como um deus que controla o destino de Mary. Ela, que preserva as memórias da Floresta Encantada, conheceu o **lado sombrio** de Branca de Neve, mas sempre o enxergou mais negro do que realmente é.

Vemos o presenteísmo do *puer aeternus* como um lado pós-moderno de Regina. Ela quer aproveitar cada momento do sofrimento de Mary, quer **curtir ao máximo** a dor de sua “rival”: **ironiza**, debocha e se delicia. O **dissentimento** em relação à ideia de justiça também fica evidente. A importância dada ao **localismo** parece relevante: Regina quer que ela deixe a cidade, a *sua* cidade.

Mary nega, implora. **Paradoxalmente**, pede desculpas sobre algo que não sabe o que é, mas qualquer tentativa parece válida para não ser condenada por um crime que não cometeu. A **alógica da tragédia da existência** é um **imperativo atmosférico** em Storybrooke. Por meio de sua **razão sensível, compreende** que o que Regina está fazendo não pode ser sem causa, mesmo que ela não consiga entender. A **emoção** e o **sentimento de Mary (emblema pós-moderno)** se contrapõem ao ceticismo e à convicção de Regina (emblema moderno).

Na Floresta Encantada, Regina e Daniel estão prestes a fugir quando Cora aparece para impedi-los. Joga-os para dentro do estábulo e fecha as portas com magia. Regina tenta explicar que é impossível conversar com ela. Pede para que Cora pare com a magia e a escute:

- Eu quero ficar com Daniel.
- Oh! Você não sabe o que quer. Mas eu sei. Não fiz tantos sacrifícios para deixá-la às portas da grandeza e você terminar casando com o garoto do estábulo – objeta Cora.
- A vida é minha.
- [Cora ri]. Sua garota tola. [E fica séria] É minha. Depois do que eu tive que fazer, dos acordos que fechei para nos tirar da pobreza, para nos dar esta vida. E você quer jogar tudo fora?
- Continue forte, Regina – sussurra Daniel em seu ouvido.
- Sua magia não pode nos separar. Eu o amo.
- E eu a amo – completa Daniel.
- E eu a amo também – interpõe Cora.
- Se você me amasse, não tentaria nos separar – responde Regina à Cora.
- E se você me amasse não tentaria fugir – replica a mãe.
- Sinto muito, mas é a minha felicidade. Nós estamos indo – continua a jovem.
- Não estão.

- Então, qual o seu plano? Vai nos manter aqui para sempre? Porque é isso que precisará fazer.
- Então, esta é a sua decisão? Isso a fará feliz? – Cora parece esmorecer.
- Já me fez.
- Então quem sou eu para impedir você?
Regina dá um abraço na mãe.
- Obrigada, mãe.
- Daniel... – continua Cora, dirigindo-se a ele: – Se quiserem ter uma vida juntos, ser uma família, existe uma lição importante que posso lhe dar. Ensinar o que significa ser pai ou mãe. Você sempre tem que fazer o que é melhor pelos filhos.
- Obrigado. Eu entendo. Pois é isso o que está fazendo agora – fala, grato.
- Sim, é sim.
Cora arranca o coração de Daniel.
- Mãe! Não! Não! Não, não! – Regina grita, apavorada.
Cora esmaga o coração.
- Mãe, por que você fez isso? – grita chorando, Regina.
- Por que este é o seu final feliz.
- O quê?
- Você tem que confiar em mim, Regina. Eu sei o que é melhor. Amor é fraqueza, Regina. Parece real, agora. No começo sempre parece. Mas é uma ilusão. Ele some. E depois você fica com as mãos abanando. Já o poder... O verdadeiro poder dura. E não terá que recorrer a ninguém para conseguir o que você deseja. Eu a salvei, meu amor.
- Você arruinou tudo. Eu o amava. Eu o amava!
- Chega! Já suportei isso demais. Agora, arrume-se. Limpe as lágrimas. Por que, agora, você será rainha.
Regina está apavorada (ONCE..., 2012d, S01E18).

Figura 57: Cora finge boas intenções e se aproxima de Daniel para arrancar seu coração



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Logo, no castelo, Regina aparece fazendo a prova do vestido de noiva. Branca chega e, estonteada pela beleza de Regina em suas vestes, a elogia. Regina

agradece apática. A menina diz que gostaria de estar tão bonita quanto ela em seu casamento, e Regina, distante, afirma que ela estará, com certeza.

- Eu sei que você e Daniel serão muito felizes juntos – reitera a menina.
 - O quê? – questiona Regina, que não entende o que se passa.
 - Eu sabia que a sua mãe ia deixar você casar com ele quando soubesse o quanto você ficaria feliz. Assim que soubesse o quanto você o ama. Você tem uma mãe maravilhosa. Ela faria qualquer coisa pela sua felicidade.
 - Branca, você contou a ela sobre o Daniel e eu?
 - Sim.
 - Mas eu pedi a você muito especificamente para não contar.
 - Sinto muito – desculpa-se Branca, esforçando-se para não chorar. Eu não queria que você perdesse a sua mãe, como eu perdi a minha.
- Regina vira as costas para Branca, em estado de choque, e pensa um instante.
- Você ficou brava? – pergunta a menina.
 - Não, nem um pouco. Você só estava tentando me ajudar. Porém, eu não vou casar com Daniel. O vestido é para o seu pai.
 - Mas, eu pensei que estivesse apaixonada.
 - Eu também pensava. Mas eu estava errada. O Daniel fugiu. Meu amor por Daniel não era real. Era uma paixão. Sabe, o amor é assim mesmo. Surge nos lugares mais inesperados. Seu pai e eu temos algo ainda mais especial. Porque não somos só nós dois. Tem a ver com todos nós. Vamos ser uma família.
 - Vamos?
 - Isso mesmo. Eu vou ser sua madrasta e eu não poderia estar mais feliz.
 - Eu também.
- Regina sorri, Branca também e elas se abraçam.
- Branca? Vá até seu quarto ajudar a fazer as malas. Seu pai a quer pronta para viajar. Vamos ao seu castelo amanhã cedinho – pede Cora, chegando.
 - Vocês vão adorá-lo – diz Branca, empolgada.
 - Eu sei que vamos – concorda Cora.
- Regina tem lágrimas contidas nos olhos.
- Bem jogado, querida. Você está aprendendo, diz a mãe, elogiando-a.
 - Eu vou me trocar... Não quero estragar o vestido para o meu grande dia – ironiza Regina.
 - Estou tão orgulhosa de você.
 - Você sabia que o Rei atravessaria nossas terras, não é? O corcel que Branca de Neve montava não ficou selvagem sozinho, não é? – questiona Regina, dando-se conta da armação da mãe.
 - Eu não tenho ideia do que você está dizendo – responde Cora.
 - Eu devia ter deixado que ela morresse naquele cavalo – conclui Regina, retirando-se (ONCE..., 2012d, S01E18).

Nessas sequências está o clímax do episódio. Finalmente, entendemos de onde vem a ira de Regina por Branca de Neve/Mary Margaret. A menina não conseguiu guardar o segredo que Regina lhe implorara para que não contasse a ninguém, especialmente a sua mãe. E foi justamente a ela que Branca contou, quebrando um **pacto emocional** por outro (**nomadismo**). Assim, Regina culpa Branca por arruinar sua felicidade, sua vida; por ter causado a morte de Daniel. Se não fosse pela menina, de seu ponto de vista, eles estariam juntos vivendo seu amor.

Figura 58: Regina é cínica com Branca de Neve ao saber que ela revelou seus planos à Cora



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

Pela história de Regina, vemos que a Rainha Má não nasceu pronta. Sua mãe foi o modelo que ela seguiu depois de perder o amor de sua vida, assassinado, em sua frente, por Cora, que encarna o mal, mas que justifica: só fez o que fez pelo bem da filha. Cora acreditava que o progresso era obrigatório na vida de Regina, foi em nome disso que cometeu a atrocidade, explicação que sustenta. Mas, percebemos, há **dissentimento** sobre o que significa o “melhor” e o “final feliz” entre mãe e filha. De uma forma **caricatural**, isso aponta novamente para o **imaginário de choque geracional**, o qual já mencionamos anteriormente.

Cora é emblema de um moderno que controla, que tolhe, que manipula. Pragmática, mata Daniel. Faz qualquer coisa para manter o projeto que tem para a filha. Poder é uma palavra que se destaca nessa equação. Ela vai sustentar que o sentimento é uma fraqueza e perece, mas o poder, “o verdadeiro poder”, permanece. Apesar disso, vemos que ela age pela **ética da estética**, o que ela acredita ser o “certo”, de acordo com sua experiência e com o momento. Assim, mesmo o moderno é **contaminado** em *Once Upon a Time*.

Regina, então, se sente traída, pela mãe, por Branca. É importante, outra vez, observarmos a predominância tanto do poder quanto da **potência em mãos femininas e infantis** na narrativa. O que aponta para uma “**noturnização**” do **imaginário**. *OUAT* nos faz **ingressar** em sua história para expor o porquê e o como

de ter se tornado quem é. **Compreensão** seria o objetivo da série? Despertar **compaixão**? De toda a forma, após esse episódio, vemos que Regina é uma personagem mais **complexa** do que parecia, no início. Sua história pode ser vista como uma **caricatura**, empreendida por *OUAT*, de como o mal desperta no ser humano. O **sentido se invagina**, e vamos conhecer as causas de suas ações no presente, em Storybrooke.

Vemos, assim, um **imaginário saturado do moderno** que, em nome do “progresso”, desencantou o mundo, foi capaz de atitudes inomináveis, em nome de uma “boa causa”. O poder extremo corrompendo, destruindo, aniquilando o contexto em que está inserido. Mas, oficialmente, parece tudo bem. Nem Branca, nem o Rei, ninguém fica sabendo do fim dramático que o poder encarnado forjou para sustentar sua farsa, de “final feliz”. Feliz para quem? Apenas para a detentora do poder. Apenas para Cora. No mais, suas ações criaram uma **espiral** de destruição que se estendeu até o momento atual, em Storybrooke.

Mas, **apesar de**, a vida continua. **Apesar de tudo**, em **harmonia conflitual**, Regina **aceita seu destino, se ajusta** à vida que se apresenta. Ela parece anêmica, de início, mas dá-se conta de que o casamento poderá ser útil para os planos de vingança que começa a traçar, a partir daquele dia. Depois de tornar-se rainha e convencer a todos em seu papel de amável esposa, dará início a uma série de mortes e atrocidades, tudo justificável, de seu ponto de vista, em nome da vingança¹⁹⁹. A partir da morte de seu amor, floresce rápida e mortalmente sua **parte do diabo**. Ela acaba reproduzindo os comportamentos da mãe e perenizando o mito familiar.

Ela se torna implacável, em seu ímpeto de “fazer justiça” e destruir a vida de quem destruiu a sua. Nasce, nesse momento, a Rainha Má, dominadora, ditadora, cujo “resto” parece sufocado pela **parte do diabo**. Sem conseguir lidar com sua **sombra**, Regina não alcança nenhuma alegria em viver²⁰⁰. Torna-se o emblema do moderno na série. Dissimulada, agora é Regina quem manipula Branca de Neve,

¹⁹⁹ Na segunda temporada, veremos como Regina se vingou também da mãe, banindo-a desse mundo, prendendo-a em um espelho.

²⁰⁰ A partir da segunda temporada, Regina, personagem redonda, vai sofrer transformações e começar a conseguir lidar com sua parte do diabo. Acaba se unindo aos “heróis” para salvar Henry de perigos que surgem e, com o passar do tempo, se mostra uma aliada leal. Assim, mesmo se assistimos Regina se “pós-modernizar” com o tempo, sempre surgem personagens e situações em que o moderno ganhará força e permanecerá, de alguma forma, contaminando a ambiência pós-moderna – que, por natureza, é impura.

apelando para a **sensibilidade**, para os **sentimentos** da menina, cuja amiga se tornará sua Madrasta Má.

Em Storybrooke, Regina segura firme a aliança que Daniel lhe deu. Fecha os olhos e sussurra sozinha: “Nós a pegamos Daniel. Nós a pegamos” (ONCE..., 2012d, S01E18). Enquanto isso, Mary está sendo levada para o julgamento. Emma confronta Gold, irritada:

- Você me disse que daria um jeito. Foi por isso que fui até você. Para garantir que Regina não vencesse.
- E ela não venceu ainda – replica ele.
- Mas vai. E agora minha amiga vai pagar por eu confiar em você.
- Veja xerife, eu sei que está emotiva. Mas ainda não terminou. Precisa ter fé. Ainda há tempo.
- Tempo de quê?
- De eu dar o meu toque mágico – diz, saindo da delegacia (ONCE..., 2012d, S01E18).

Emma, furiosa, quebra o vaso com flores que Sidney havia deixado na delegacia, e encontra uma escuta. Ela vai procurar August para pedir desculpas. Mostra a ele o grampo e admite que confiou e desconfiou das pessoas erradas. Logo, escutam um grito. Eles saem correndo para verificar do que se trata e encontram Ruby vindo de uma ruela: “Ela. Ela está ali no beco”, sussurra Ruby quase sem ar. Emma segue na direção que Ruby aponta e encontra Kathryn caída. E viva.

E a história continua a se desenrolar, girando na **espiral complexa**, em que o **paradoxo** predomina e a **progressividade apresenta uma alógica arquetípica**. O coração de Kathryn havia sido encontrado, mas ela está viva. A **perversidade** de Sr. Gold novamente se faz bastante útil aos **heróis trágicos**. **Dinâmica e fluxo** são palavras capitais para compreendermos a **harmonia conflitual** da história. Parece que a **potência subterrânea** está em pleno desabrochar e se interpõe ao poder instituído.

Figura 59: Emma encontra Kathryn caída e desorientada em um beco



Fonte: Captura de tela, de S01E18 (2012d), gerada pela autora (2017).

No **episódio barroco**, os mais diversos personagens se misturaram para formar o **patchwork da história promiscua/proxêmica**. Redes de **solidariedade orgânica** se estabeleceram para que fosse possível inocentar Mary Margaret, o que acabou acontecendo graças ao “toque mágico” de Gold, quando as esperanças estavam praticamente exauridas.

Kathryn, duplo da filha do Rei Midas/Abigail reaparece, mas também estão envolvidos, nessa parte da narrativa **heterogênea** e **contaminada**, Pinóquio/August, Chapeuzinho Vermelho/Ruby, Branca de Neve/Mary Margaret, Rainha Má/Regina, Rumplestintskin/Sr. Gold, Príncipe (Encantado/Pastor)/David, Rei George/Sr. Spencer. **Diversidade é a marca central desse micromuseu imaginário (plural, tribal, eclético e sintético)**. Todos num mesmo continente, o **arquétipo da taça** é predominante, apontando para a **invaginação do sentido** e a **feminização do mundo**. *Once Upon a Time* assemelha-se a estrutura **oximorônica e labiríntica** das tramas da vida hodierna.

5.4.1 Síntese da análise do episódio *The stable boy* (O garoto do estábulo)

No decorrer dos episódios analisados, *Once Upon a Time* tem nos levado a **aproximações concêntricas** do que pretende como a “verdadeira história” dos personagens clássicos, a qual interpretamos, buscando a **sensibilidade intelectual**,

por meio das **sinceridades sucessivas**. Ensaíamos **compreender, relacionar, pôr em relação e relativizar**. Aceitando o **claro-escuro** que o processo de pesquisa comporta, nossas possibilidades e limites, temos sublinhado as linhas mestras que percebemos e colocado em relevo as **características formantes do imaginário que se apresenta pós-moderno**. Além disso, esquadrinhado as possíveis **analogias, metáforas e caricaturas** do social, por meio da **decomposição** e da **recomposição** da narrativa, tendo em vista o **enredo** e os **personagens**.

No décimo oitavo episódio, o **paradoxo** nos parece uma das axiomáticas mais evidentes – que manifesta o **imaginário, o espírito do tempo**. Inicialmente, vemos que o **vitalismo** de Regina e Gold é alimentado pela anemia existencial dos demais habitantes da cidade. E que o poder individual exercido pela prefeita e pelo advogado é justamente o que desperta a **potência** de personagens como Henry, Emma, Mary Margaret e August, que se unem em **solidariedade tribal**.

O **oximoro** é a **forma formante** de *O garoto do estábulo*, que desvenda o “real motivo” do ódio da Madrasta por Branca de Neve. Na Floresta Encantada, o **tempo retorna** para que conheçamos uma Regina meiga, sonhadora e generosa, a qual não tínhamos ainda visto nos episódios anteriores. Em contraponto a ela, aparece Cora, sua mãe mesquinha, conservadora, poderosa – com quem Regina costuma assemelhar-se, depois de tornar-se Rainha.

Vemos o **imaginário de choque de gerações** se manifestar nas cenas entre mãe e filha. Cora preocupada com o dever-ser, o *status*, a ascensão; Regina querendo **viver o que é, experimentar** o amor, **fazer da vida uma obra de arte**. Regina, que até então era **apresentada** como personagem plana, de quem já sabíamos o que esperar, nesse episódio se transmuta em **personagem redonda**, que também tem um passado, uma história, com seus “comos” e “porquês”. E vemos uma figura **heterogênea**; que costumava ser altruísta, mas é “**contaminada**” pela maldade da mãe. O **sentido se invagina**, mostrando-se legível (e frágil) no fundo da **espiral** da narrativa.

Mas, se na Floresta Encantada Regina é bondosa, em Storybrooke sua **parte do diabo, seu lado de sombra** parece tomar conta por completo de sua personalidade. E ela vai se parecer com Cora, enquanto Mary lembra seu “eu” da Floresta Encantada (antes da perda de Daniel). A história é **complexa** e as **contradições** parecem evidentes.

Regina utiliza-se das mesmas técnicas de manipulação de que Cora dispunha e Branca, indefesa, serve de bode expiatório tanto no passado quanto no presente (no que

concerne a esse episódio). Se, no passado, **Regina fora emblema do pós-moderno perante sua mãe moderna, agora é Mary, sua enteada (mesmo sem se lembrar quem realmente é), que assume essa posição, em contraponto a ela.** Mas o moderno (como o pós-moderno) não se manifesta puro: vemos, por exemplo, **Regina encarnando o *puer aeternus***, em Storybrooke, quando vai **brincar** com os sentimentos de Mary, **ironizando e zombando** da situação, divertindo-se num momento de dor.

Se **tudo o que é, é plural**, com os **regressos** empreendidos, a série pretenderia trazer **compreensão** para o presente. Ao mostrar a **heterogeneidade constitutiva das personas**, provocar **empatia**. **Reencantar**, de certo modo, **a imagem da madrasta desencantada, desencantar um pouco a figura da princesa encantada.** Mostrar mais **realismo** do que idealismo na construção dessas personagens. Revelar o quanto suas ações são tributárias da **ética da estética** e tem a ver com a **vitalidade**, a **aceitação do destino**, o **ajuste ao possível**, a **transgressão do limiar**, a **libido do sentir**.

Também em **contradição**, os altos e baixos do **ceticismo**, que balança na **gangorra trágica** com o sentimento de **esperança**. **Emoções/intuições e evidências se contradizem**, numa **teia complexa**, em que os **heróis impuros** e os **vilões virtuosos** parecem cada vez mais enrolados – e se parecem com pessoas reais. Trama do **destino trágico**. **Harmonia conflitual**. **Confiar desconfiando, não crer esperando, dividir confundindo, argumentar sentindo, ser realista idealizando**, são alguns dos **contrassensos complexos** expostos pela narrativa nesse momento. A luz projeta a **sombra**. Depois de conhecer o **lado obscuro** de Branca de Neve (especialmente no terceiro e no décimo sexto episódios), nos deparamos com o **lado claro** de Regina. E vemos que o ódio surge onde havia um amor que se sentiu traído.

No fundo das aparências de uma relação que fora, em outras versões, presumida como resultado da rivalidade entre a mulher que murcha e a moça que desabrocha, a série apresenta um eixo dramático bem mais **complexo e permeado pelo imperativo atmosférico**: a (ir)responsabilidade de Branca de Neve pela morte de Daniel. A **micronarrativa** de *Once Upon a Time* conta a história até então negligenciada da Rainha (que nem sempre foi) Má.

Branca de Neve/Mary Margaret é **heroína trágica, impura**. E sua **parte do diabo** continua a se manifestar, quando ela quebra o **pacto emocional**, a **irmanação** com Regina, no passado, quando ela se descontrola e **selvageriza-se** em frente ao

promotor e à prefeita, no presente. A **emoção** toma conta levando-a por caminhos que ora a conduzem para perto do amor, ora para a beira do abismo – e, quando chega nesse, Regina se deleita, aproveitando – **presenteísta** – cada momento da dor de Branca.

Na Floresta Encantada, Branca e Regina haviam estabelecido uma **comunicação forte, irmanando-se**, antes que a menina rompesse com a promessa, o que sentenciará involuntariamente Daniel à morte e Regina à psicose. O **cimento da relação** não apenas é quebrado, como abre uma cratera, na qual Regina cai. A queda a transforma na Rainha Má. Regina se ajusta ao destino e **a obra de arte que busca realizar na vida**, a partir desse momento, é a vingança.

Gold, por sua vez, coloca em cena a **perversidade, fruí de razão sensível** que conduz artimanhas, encontra brechas, dribla a justiça e, mesmo, a morte (!?) de Kathryn. O coração da esposa de David havia sido encontrado numa caixa, mas, depois de Gold prometer dar seu “toque mágico”, Kathryn aparece viva em um beco da cidade.

Emma, enquanto emblema de transição, caminha **em direção ao pós-moderno**. Aliás, aproximamos o moderno do regime diurno do imaginário e o **pós-moderno do regime noturno**, de modo que apontamos, durante essa análise, para a **noturnização do imaginário contemporâneo**. Regina já foi **noturna como a taça** que recebe o heterogêneo. Cora é diurna com seu cetro erguido a controlar destinos – e a filha acabou seguindo seu caminho.

Abordamos sobre como as pedagogias se atualizam para a **equilíbrio sociátrica**. Insistimos na **função de equilíbrio ecumênico do imaginário** toda a vez em que falamos de *Once Upon a Time* como um **micromuseu imaginário vivo**. Outrossim, mostramos como o **potenciamento feminino** e a **feminização do mundo** são flagrantes na narrativa, que privilegia as personagens mulheres em termos de poder e **potência**.

A **ética da estética** é um *modus operandi* usual para Emma, embora esteja ainda presa aos esquemas clássicos de explicação (**politeísmo de valores**). Mas, especialmente pela influência de Mary, August e Henry, e, mexida pela **realidade cada vez mais trágica**, escolhe **confiar em sua intuição** e aderir à **razão sensível**. Interpretando as **metáforas** de August, permite que o **sentimento** lhe ajude a avançar (regredindo) na investigação.

Emma chega a folhear o livro de Henry (a quem repreende, muitas vezes, por estar fugindo da realidade) em busca de **inspiração** para o caso. Ainda não acredita na **micronarrativa** sustentada pelo menino, mas demonstra começar a **pressentir**

que o “irreal” pode explicar o “real”. Sua **potência** cresce com a quantidade de energia que recebe da **tribo afetual** da qual participa.

Também é relevante lembrarmos de nossa observação quanto ao **imaginário do jornalismo, a aura de poder que o envolve**, de forma que o jornal da cidade se chama *O espelho diário de Storybrooke*. Espelho que reflete a capacidade da mídia de condenar antes do julgamento, que se pretende retrato do “real”.

Ainda evidenciamos, nesse episódio, a **bricolagem**, a **progressividade**, o **mosaico dos tempos e espaços** de *Once Upon a Time*. A **vida officiosa** como o centro de interesse em torno do qual giram os personagens. A capacidade de **compreensão**, de **partilha das emoções** como **ferramenta proxêmica do social hodierno**, o **qualitativo do instinto** frente ao quantitativo das evidências.

Assim, mesmo que contaminado por elementos modernos, o **pós-moderno** predomina. O pós-moderno é **patchwork**, alinhavado com pedaços de moderno e pré-moderno, adicionando ainda elementos inéditos. Na costura, ao invés da linha, a **espiral da desordem**, do **sensível**, da **dinâmica**. Colcha **barroca** de retalhos em que **o real é parte do imaginário que reparte do real, mas não o reparte**.

5.5 A ESPIRAL, A PROGRESSIVIDADE E O TRIBALISMO: FORMAS DA TECNOLOGIA DO IMAGINÁRIO PÓS-MODERNO – ANÁLISE S01 E21 – AN APPLE RED AS BLOOD (UMA MAÇÃ VERMELHA COMO O SANGUE)

Regina e Henry jantam em silêncio, e ela o encara com expressão repreensiva. Escutam a campainha. A prefeita diz que não se lembra de esperarem companhia. Levanta-se e vai atender a porta. Lá está Emma com expressão fechada.

- Xerife, Swan. O que faz aqui? – questiona Regina.
 - O Henry me convidou – conta Emma.
 - Você realmente acha que pode jantar na minha casa depois de todas as ameaças que nos fez? – indaga a prefeita.
 - Eu não vim para jantar – revela a xerife.
 - Então veio atrás do quê?
 - Você.
- Regina inspira fundo assustada e olha para trás. Quando se vira de novo para Emma, lá estão, além dela, Branca, Grilo, Príncipe, Chapeuzinho, Vovó e Zangado²⁰¹.

²⁰¹ Optamos por descrevê-los apenas por seus nomes da Floresta Encantada, pois, no sonho de Regina, os personagens já teriam recobrado suas memórias, sobre o que e quem os trouxe a Storybrooke, lembrando, assim, quem eram antes de a maldição ser lançada. Apesar disso, estão caracterizados como suas personas de Storybrooke.

- Todos nós viemos – diz Emma.
- Regina vira-se em pânico. Henry está com uma corda no ombro.
- Henry! – exclama Regina, surpresa.
- Logo, Chapeuzinho e Grilo a estão amarrando a uma árvore [sua macieira adorada].
- Não. Não, me soltem! Eu ordeno! – comanda Regina.
- Vários personagens estão observando a cena.
- Depois de tudo o que você fez a todos nós? – questiona Chapeuzinho.
- Desculpe, Vossa Majestade, mas minha consciência está limpa! – declara o Grilo.
- Você não é mais rainha, irmã! – conclui Zangado.
- Mais forte! Ela precisa sentir nossa dor! – demanda Vovó.
- Branca está de mãos dadas com o príncipe.
- Você roubou nosso amor e o despedaçou – protesta ela.
- E agora vai pagar! – conclui David.
- Emma arranca uma maçã negra da árvore e a esmaga.
- Regina grita assustada.
- Completamente podre – justifica Emma, que joga fora a maçã.
- Eu só queria vencer, uma vez – contrapõe Regina, chorosa.
- Emma a segura pelo pescoço
- Você tomou a nossa felicidade. É a nossa vez de acabar com a sua – assevera ela.
- O quê? – pergunta Regina.
- O Príncipe entrega a espada para Emma. Estão segurando tochas.
- Henry! – exclama Regina desesperada. [O menino vai se aproximando].
- Henry, por favor, não deixe que façam isso comigo, ela implora.
- Você fez isso consigo mesma – conclui o filho adotivo (ONCE..., 2012e, S01E21).

Emma empunha a espada, como quem vai cortar a cabeça de Regina e desfere o golpe. A prefeita acorda assustada. Era tudo um sonho, mas parecia muito real.

Figura 60: Regina sonha que Emma vai matá-la, vingando todo o mal que ela fez



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

O primeiro aspecto que nos chama a atenção nessa sequência é que Regina sente o sonho como real, e intui, a partir disso, que a maldição pode estar ameaçada. Assim, **o real é atravessado pelo irreal, pelo surreal, pelo onírico**. Em sua imaginação, se o sortilégio fosse quebrado, essa seria uma reação possível daqueles que sofreram por muito tempo com suas manipulações e malignidades (desde a Floresta Encantada), vivendo em anemia existencial por pelo menos 28 anos (contando apenas o tempo de Storybrooke).

Seria a **potência (centralidade subterrânea) dos heróis impuros**, que num **pacto emocional**, se levantam contra o poder da bruxa. Emma traz a **efervescência** a uma Storybrooke que começa a **acordar vitalista**, e isso se manifesta também através do inconsciente da prefeita, em forma de sonho, com diversos personagens enxergando o simulacro construído por ela e demandando vingança.

A **bricolagem** dos contos, a **proxemia** das histórias aparece forte, indicando mais uma vez esse quadro compósito que forma o **micromuseu imaginário** de *Once Upon a Time*. Vemos a **religião civil** de personagens dos contos de Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Pinóquio na mesma cena, unidos em **solidariedade tribal** por uma causa: a de fazer justiça com as próprias mãos, com **perversidade** (justiça **oficiosa!** – real?).

Salvação individual era seu projeto. Ela queria vencer, não importando-se com o mal que precisaria infligir para isso. Não mediu esforços ou consequências para atingir seu objetivo. Mas esse projeto parece prestes a arruinar-se, quando, no sonho, o **ideal comunitário, a potência da tribo exacerba o corpo, que sente, amarra e decapita outro corpo**. A **selvagerização**, a manifestação do **animal humano** nos personagens, dá conta do **humanismo integral**, cuja **parte do diabo** pode se exteriorizar evidente.

Assim é que Regina – como muitos de nós – percebe os **anti-heróis pós-modernos, ardentes, personas plurais**, das quais os limites **éticos (da estética)** não são claros. Eis o **trágico do reencantamento possível**. Apesar de ela estar certa sobre o **lado de sombra** nos personagens “bons”, o que eles vão demonstrar, na segunda temporada, é o contrário dessa expectativa de julgamento: **tolerância (aceitação e ajuste, mesmo em harmonia conflitual)** para com ela, motivados, especialmente, pelo **imperativo atmosférico** de unir forças contra um novo mal que surgirá. O **pós-moderno** surpreende, **redobra** e a **espiral complexa** continua a girar favorecendo a **indulgência**, em nome do **ideal comunitário**.

Acordando-se, Regina levanta e vai até o quarto do filho para ver se Henry está dormindo. Não percebe que ele não está na cama, pois o menino fez um montinho com travesseiros. Na verdade, nesse momento, ele está deixando Storybrooke com Emma²⁰².

- Isso são todas as suas coisas? – pergunta Henry.
 - É tudo de que preciso – confirma Emma.
 - Espere. Você quer ir embora agora? Estamos partindo já?
 - Vou tirar você daqui. Para longe de tudo e dela.
 - Não, não. Pare o carro! Você não pode deixar Storybrooke. Você deve quebrar a maldição – contrapõe ele.
 - Não, eu não devo. Eu preciso ajudar você.
 - Mas você é uma heroína! Não pode fugir! Tem que ajudar a todos – argumenta o menino.
 - Henry, eu sei que não é fácil de entender, mas estou fazendo o que é melhor para você. Era o que você queria quando me trouxe para Storybrooke.
 - Mas a maldição. Você é a única que pode vencê-la e recuperar os finais felizes.
 - Henry...
- Eles avistam a placa *Leaving Storybrooke (Deixando Storybrooke)*. Henry se interpõe entre Emma e a direção, forçando-a a parar o carro.
- Henry!
- Eles derrapam e vão parar fora da pista.
- Henry, o que você está fazendo? Podia ter nos matado! – Emma o repreende, alterada.
 - Por favor! Por favor, não me faça ir. Não podemos partir! Tudo está aqui. Eu, seus pais, sua família – ele implora, gritando.
- Emma está assustada e sua respiração alterada.
- Por favor, Emma – continua ele. Eles precisam de você. Sua família precisa de você – argumenta o menino (ONCE..., 2012e, S01E21).

Nessa cena, Emma, **personagem heterogênea**, manifesta a **transição entre o moderno e o pós-moderno**, oscilando entre eles. Chama-nos a atenção, num primeiro momento, seu **presenteísmo**, regido por um **sentimento irracional e vitalista de transgressão**. De uma hora para outra, ela decide resolver a situação, **de qualquer jeito, do jeito que dá e agora**. Henry tenta dissuadi-la, **argumentando emocionalmente** com sua **razão sensível**, defendendo que ela precisa ficar em Storybrooke por um **ideal comunitário**. Ele sustenta, ainda, a **micronarrativa** de seu livro; **sua lucidez vem do lúdico**, mas Emma é **cética**.

²⁰² Depois de uma conversa com August, que tenta lhe contar a verdade sobre ela ser “a salvadora”, Emma fica muito confusa, achando que ele está louco, e parece chegar ao seu limite com as sensações que Storybrooke lhe traz. Assim, decide fugir, mas quer levar Henry consigo. Ela pergunta ao menino se ele realmente quer escapar de Regina e ir morar com ela. Ele responde que sim. No carro, ela revela, então, que estão deixando a cidade. Nesse episódio a sequência continua.

Figura 61: Henry impede Emma de sair de Storybrooke e o carro vai parar fora da pista



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

O menino propõe a ela um dever-ser que, mesmo **alógico**, Emma recusa. Ela quer **viver o que é, e é neste momento, a “vida real”** – também **oficiosa** (legalmente, ela não direito à guarda de Henry). Sentindo-se impotente para realizar uma grande obra de salvação, ela rejeita o papel de salvadora e faz o que sua **ética da estética** lhe indica como o “certo”. A única salvação que pode empreender é para com seu filho, afastando-o de uma mãe adotiva sádica e manipuladora.

O **vitalismo, a potência** do menino impressiona. Ele está disposto a ir longe para conduzir Emma a seu **destino**, a fazer com que ela **aceite e se ajuste** a ele e **reencantar o destino desencantado da tribo** de Storybrooke. Se a **razão sensível** não convence, ele **exacerba o corpo**, atua causando um acidente, que poderia tê-los ferido ou matado, mas isso não lhe importa. **Presenteísta**, Henry age como se o **momento** fosse a única coisa que interessa e o objetivo é fazer Emma desistir de ir embora.

Na Floresta Encantada, no átrio de seu castelo, Rei George encara o Príncipe capturado:

- Você realmente achou que eu o deixaria escapar? Dizem que teve uma grande aventura desde então – comenta o Rei George.
- O que quer que faça comigo, faça logo! – demanda David.

Os guardas o levantam.

- Eu o aceitei como meu filho e você me traiu! Eu teria dado tudo a você. A coroa, o reino. Tudo o que você tinha que fazer era casar com a filha do Rei Midas. Mas você decidiu correr atrás do “amor verdadeiro” – debocha o Rei.
- Dar a minha vida por amor? É um sacrifício que faço com alegria – David o confronta.

- Como queira – diz o Rei, fazendo um gesto com a cabeça para que os guardas o levem até a guilhotina.

Os guardas o posicionam na guilhotina e o Rei senta em seu trono para assistir a decapitação.

- Soltem a lâmina – ordena o Rei.

O carrasco cumpre a ordem, mas a lâmina se transforma em água.

- O que significa isso? – indaga o Rei George.

- Desculpe-me vir sem avisar – ironiza Regina, chegando.

- Regina. O que você quer? – pergunta o Rei.

- Eu quero o homem que finge ser seu filho. E estou preparada para pagar o valor que Midas lhe prometeu por ele – oferece ela.

- O que planeja fazer com ele? Indaga o soberano parecendo considerar a oferta.

- Oh! Eu prometo que ele sofrerá. Muito mais do que uma simples e rápida decapitação – afiança ela.

Os guardas vão retirando-o da guilhotina.

- Como? – questiona o monarca.

- Usando-o para destruir seu amor verdadeiro – revela, sorrindo satisfeita. Para destruir Branca de Neve.

O Príncipe fica atônito ao descobrir os planos da Rainha (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 62: Regina negocia com Rei George, prometendo ouro e punição para o Príncipe



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

O rei George se revolta pela impotência em convencer David a aceitar o contrato racional que lhe propôs. Ele poderia ter tudo o que qualquer aldeão desejaria: riquezas, um palácio, uma bela mulher. Mas o Príncipe opta pelo **pacto emocional**, com uma fora da lei. O amor fala mais alto. Repetidamente, o “amor verdadeiro”, a **emoção**, o

sentimento, a busca por um **estar-junto** que dê o **sentido possível à vida intensa dos ardentes**, é o que importa. **Dispender** a vida por amor, o **vitalismo** que pode levar à morte, mas concede **fervor à existência**, que, em anemia, seria insuportável.

Todavia, Regina interrompe a execução dando **dinâmica** à história, que segue seu **fluxo**. Ela é movida pelo sentimento de vingança (a única coisa que lhe mantém **ardente/vitalista**). Promete acontecimentos mais **efervescentes**, punição tanto para o Príncipe, quanto para a princesa/fora da lei. Usa de seu poder material e imaterial para convencer rei George. A **história trágica** continua a se **desenrolar enrolando-se (progressividade), na espiral**, em que qualquer coisa pode acontecer no momento seguinte. Evidenciamos, outrossim, a **bricolagem** de contos que **barroquiza** a narrativa. O **paradoxo** é que, evitando esta execução, Regina **redobra** a situação, **remagicizando** a história. Novamente, uma personagem feminina é responsável pela **efervescência** do enredo.

Em Storybrooke, a prefeita está pensativa, olhando sua macieira pela janela. Ela vai até a árvore e colhe uma maçã. Fica intrigada e parece preocupada. A maçã está podre como no sonho. Decidida, vai até o antiquário de Sr. Gold.

- Vossa Majestade, a que devo a honra? – ironiza Gold.
- Minha árvore está morrendo. Por quê? – questiona ela.
- Deve ser culpa do adubo – ele debocha com semblante sério, dando um leve sorriso ao final.
- Você acha que isso é engraçado? Bom, vou dizer o que eu acho. Acho que é sinal de enfraquecimento da maldição. Por causa da Emma. Mas você se importa? Não. Você se dá por feliz em fazer... seja lá o que você está fazendo. Enquanto todo o meu esforço vai por água abaixo – revela Regina.
- Não é só isso, não é? Pode se abrir. É melhor desabafar – aconselha ele.
- Eu não sei do que você está falando – argumenta ela.
- Do Henry. A Srta. Swan o quer.
- Somente passando por cima do meu cadáver.
- O propósito da maldição era roubar a felicidade da Branca de Neve e do Príncipe. Talvez, abrir mão do Henry seja o preço para manter a maldição intacta.
- Acho melhor me livrar dela.
- Ora, ora. Você terá de ser muito criativa. Nós dois conhecemos as repercussões de matar a Srta. Swan.
- É o fim da maldição – dizem juntos.
- Isso por que você a criou assim. Desfaça – demanda Regina.
- Humpf... Sabe, mesmo se eu quisesse, eu não poderia. Magia, bem, é um artigo escasso por aqui. E ela está minguando a cada minuto.
- Você quer a maldição quebrada. Por quê? – Regina dá-se conta, indignada.
- Não quero falar disso – objeta ele.

- Não interessa. Danem-se seus motivos. Quero fechar um novo acordo. Um em que eu possa me livrar da Emma sem quebrar a maldição – propõe Regina.
 - Infelizmente para você, uma negociação requer duas partes interessadas. Já estou planejando uma viagem – desdenha ele, dando as costas a ela e caminhando em direção ao balcão do Antiquário.
 - Dou a você qualquer coisa – oferece ela.
 - Oh... – Gold vira-se novamente para ela. Você não tem mais nada que eu deseje, querida. Mas darei um conselho, de graça. Eu planejava uma viagem também. Quando as pessoas acordarem e se lembrarem de quem é você e do que você fez a elas – ele ri – vão querer sangue.
- Gold vira-se para o globo em cima do balcão e o gira. Regina parece muito preocupada (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 63: Regina procura Sr. Gold para pedir ajuda e propor um novo acordo



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

A maçã, podre como no sonho, e a interpretação que Regina faz disso, reforça nossa compreensão de que **real, imaginário, onírico, irreal, surreal, estão interligados na trama da vida complexa**. Regina evidencia seu esforço, seu trabalho. O **trágico** em sua vida, como na nossa, parece ser a impossibilidade de chegar ao “feliz para sempre”. Ela não aceita perder tudo o que construiu até o momento e, **vitalista**, vai procurar Gold em busca de uma solução. Primeiro, ele é **irônico** com ela, mas, depois, dá uma sugestão.

Todavia, ela não está disposta a abrir mão de nada, **quer tudo e quer agora**. Estaria disposta a matar Emma se isso não fosse quebrar a maldição. Regina tenta controlar Gold, comprá-lo, mas nada funciona; pois, na verdade, ele quer a maldição

quebrada²⁰³. Regina propõe um contrato racional, mas Gold não está interessado. Seus reais motivos para desejar o fim do sortilégio estão relacionados à retomada do **pacto emocional** com seu filho. Ela precisará encontrar sozinha um caminho alternativo (**perverso**) para lidar com a Srta. Swan.

Encarnando o *puer aeternus*, ele se diverte com a situação séria em que Regina se encontra. Vemos então a **complexidade**, o **paradoxo** da situação: Rumpelstiltskin criou a maldição justamente para que fosse quebrada (**politeísmo de valores/ambiguidade da persona**). O **ingresso** na história, que evolui em **progressividade**, nos dá a ver o **estilo barroco e contaminado, oximorônico e heterogêneo do imaginário contemporâneo**.

Ainda em Storybrooke, o sinal da escola toca e as crianças correm. Regina coloca uma carta (de baralho) com o desenho de um coelho branco, na bicicleta de Paige (filha biológica de Jefferson/Chapeleiro Maluco). Observa por um instante satisfeita – parece ter um novo plano – e sai. Noutro cenário, concomitantemente, Emma volta à casa que divide com Mary Margaret. A professora está servindo um suco quando a amiga chega:

- Hum, pensei que tinha ido embora – murmura Mary.
- Mary Margareth... – ela parece tentar se desculpar.
- Mas eu não tinha certeza, por que você não se incomodou em se despedir – queixa-se Mary, parando de preparar o que parece um bolo. Quando eu fugi, lembra-se do que você disse a mim? Você disse: “Temos que ficar juntas”. Que somos como uma família.
- Sinto muito. Eu não devia ter partido – desculpa-se, cabisbaixa.
- Tem razão. Não devia. Então, por que, depois de tudo, você foi embora? – questiona Mary, irritada.
- Eu não quero ser xerife. Não quero que dependam de mim. Não quero nada disso – reclama Emma.
- E o Henry?
- Eu o levei comigo.
- Você o sequestrou? – diz Mary, cruzando os braços, em tom repreensivo, mas parecendo se esforçar para entender.
- Talvez.
- Então não quer que as pessoas dependam de você, mas levou seu filho? Isso que é um lar estável para ele – ironiza Mary. Que diabos deu em você?
- Eu quero o que é melhor para ele.

²⁰³ Na segunda temporada, veremos que Gold precisa que a maldição seja quebrada, para poder sair da cidade em busca de seu filho desaparecido, Baelfire – que no décimo nono episódio entrou em um portal, tentando levar o pai para uma terra sem magia. Mas Rumpelstiltskin, em uma decisão da qual se arrepende, não foi junto com a criança. Os plots secundários de *OUAT* evidenciam seu caráter policêntrico.

- E fugir é o melhor para ele? – Mary altera-se. Ou é o melhor para você? Emma, você está voltando a ser a pessoa que era antes de chegar aqui e eu pensei que você tinha mudado – conclui, Mary, em tom de decepção.
- Pensou errado.
- Não importa. Terá que fazer a coisa certa pelo Henry, agora.
- E o que seria?
- Oh, eu não sei. Você é a mãe dele. É a sua função. Então, descubra você (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 64: De volta, Emma é repreendida por Mary Margaret



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Regina, emblema moderno da série, não desiste. Empenha todos os seus esforços em seu projeto, dedicando sua vida (**vitalista**) a manter a maldição intacta. Noutro lado da cidade, uma **cena cotidiana**: Mary está servindo um suco e preparando um bolo. Mas Emma chega e um momento forte se passa.

Mary está desapontada com Emma. Estava **cética** quanto a partida da amiga, pois não acreditava que pudesse ir embora sem ao menos dar adeus. Era **contraditório** diante da **relação** que tinham estabelecido. Emma lascou o **pacto emocional** entre as duas, que já se consideravam uma família; **escolheram um laço afetivo** e estiveram juntas tantas vezes em **compreensão e solidariedade**, mesmo nos momentos mais **paradoxais e complexos**; que **se uniram em potência** ante o poder de Regina.

Mas **os heróis da série são impuros** e mesmo isso gera uma **comunicação forte**. Eles **se compreendem por suas fraturas**, se perdoam, pois o **humano integral** é assim mesmo. Há que se **aceitar a parte do diabo** no outro para uma

comunicação capaz de tocar, **ajustando-se ao que é** e não ao que deveria ser uma relação idealizada. É o **realismo** que se manifesta.

Emma confessa que **não quer ser como deveria, quer simplesmente ser**. E admite ter sequestrado Henry, mais uma manifestação de seu **lado obscuro**. Mary fala com **ironia**, e evidencia o **paradoxo** da ação de Emma: “não quer que as pessoas dependam de você, mas levou seu filho”. Ela continua: “Que diabos deu em você?”. Sim, Mary Margaret, **o diabo mostra sua face** nas atitudes de Emma.

Mary, em sua fala final, também nos remete ao **imaginário da mãe responsável**, que tem a função de zelar pelo bem-estar do filho, ser altruísta. Um **imaginário um tanto idealizado** de agir, colocando a criança em primeiro lugar, apontando, de certa forma, para uma maneira moderna de encarar a maternidade, que atualmente percebemos como **relativizada**: as mães hodiernas buscam a própria felicidade, justificando que assim seus filhos se adaptarão e serão também mais felizes. Não estamos aqui julgando um ou outro tipo de comportamento, apenas apontando para **como é ou ao menos, como nos parece**.

De volta à Floresta Encantada, Branca, os anões, Chapeuzinho e Vovó observam o castelo e planejam o resgate do Príncipe. A princesa revela que, para libertá-lo, terão de passar pela muralha e há soldados em todos os parapeitos. Ao que Vovó conclui que precisam de suporte aéreo, e Zangado diz saber a quem pode recorrer para isso. Ouvem barulho nos arbustos:

- Não atirem, sou eu – diz Chapeuzinho.
- Ah, Chapeuzinho, tem alguém - referindo-se ao sangue - no seu queixo – diz Zangado, constrangido.
- Ah, desculpem.
- O que você descobriu? – pergunta Branca.
- Seu príncipe ainda está vivo – informa Chapeuzinho.
- E por que não está feliz? – indaga Branca.
- Por que também soube que a rainha está aqui²⁰⁴.
- Ela sabia que eu viria salvá-lo – conclui Branca.
- É uma armadilha – adverte Vovó.
- Sem dúvida – diz Branca, olhando ao longe. Não importa. Não posso parar agora. Mas entenderei se alguém quiser voltar – afirma, virando-se para todos.
- Não – dizem em coro.
- De jeito nenhum – reforça Vovó.

²⁰⁴ Essa cena se passa paralelamente à negociação entre Regina e Rei George.

- Bem, então, não há tempo a perder – completa Branca.
- Por que a rainha está fazendo isto? – indaga Chapeuzinho.
- Eu destruí a felicidade dela. E agora ela quer destruir a minha – revela em tom de lamentação (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 65: Branca e seus amigos planejam o resgate do Príncipe



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

A **proxemia** das histórias que se contaminam, formando um **patchwork**, se apresenta novamente no micromuseu imaginário vivo de *Once Upon a Time*, com personagens de contos distintos (**orientalização do mundo**), lutando juntos pela mesma causa, em **solidariedade tribal**: salvar o Príncipe e derrotar a Rainha.

O **lado obscuro** de Chapeuzinho aparece, sua **parte do diabo**, sua **animalidade**. Ela tem sangue na boca. Na forma de lobo, infere-se que acabou de atacar alguém. Mas, quando Zangado, sem jeito, lhe avisa que “tem alguém no seu queixo”, ela age com **naturalidade**: limpa, pede desculpas e continua o diálogo como se nada tivesse acontecido.

Assume suas trevas como partes constituintes de seu ser, **lição do trágico**. Já que não se pode mudar, resta **aceitar o destino e ajustar-se a ele**. “Integrar o mal como um elemento entre outros [...] reconhecer ‘o cabe ao diabo’, saber dar-lhe bom uso”, diz Maffesoli (2004, p. 15).

O **mal retorna com o trágico** (e podemos observar isso em *OUAT*), para **mostrar ao homem quem ele é**, não quem deveria ser. A **aceitação** disso é o que vai dar vazão ao **vitalismo** dos personagens. O que também se refere a Branca de

Neve quando assume que destruiu a felicidade de Regina. Isso faz com o que “o destino não seja somente fortuito, mas aceito [...] O que engendra uma certa forma de serenidade que pode parecer paradoxal” (MAFFESOLI, 2003, p. 29). Branca aparenta achar, de certa forma, natural que a Madrasta queira destruir a sua felicidade também.

Voltando a Chapeuzinho, vemos a **reintrodução de uma sabedoria encarnada** que busca **fazer um bom uso da sombra, do trágico da existência**. As **personas múltiplas** apresentadas na série dão conta desse **nomadismo essencial e vivido na pós-modernidade** – queremos dizer, também na nossa “vida real”.

Chapeuzinho parece versar sobre um ser **ambíguo, arquetípico**, “que põe em cena todos os parâmetros do humano” (2003, p. 120). E vemos, assim, a **tolerância** de seus amigos ao que ela representa enquanto **monstruosidade, ambiguidade e transgressão**. Não somos nós também **indulgentes** com aqueles a quem amamos?!

Branca de Neve e Chapeuzinho Vermelho, respectivamente, protagonista e personagem recorrente, permanecem destacadas na série, nas diversas temporadas. Inferimos que isso ocorre por fazerem sucesso com o público, que se identifica com elas (**empatia**) e as reconhece como **heroínas apesar de tudo**, numa espécie de **sabedoria do ventre** ou “sabedoria demoníaca, cuja lucidez, “sabe que o melhor é o inimigo do bom, e que, para apreciar este último, pode ser necessário dispensar o melhor” (MAFFESOLI, 2004, p. 46). A força dessas personagens femininas aponta para a **feminização do mundo** e para a **invaginação do sentido**.

Logo, ainda Na Floresta Encantada, Regina entra no calabouço onde o Príncipe está preso. Manda os guardas os deixarem a sós. Ele pergunta o que ela quer. Regina lança um olhar sedutor e admite entender o fascínio de Branca de Neve, por ele. Ela o toca, mas ele desvia arredio.

- Eu me pergunto se continuará tão incorruptível depois do fim da sua preciosa Branca.
- O que quer que ela tenha feito a você, deixe-a em paz e tire minha vida no lugar da dela.
- Oh, quem falou em tirar a vida dela? Ah, não. Tenho uma punição muito mais satisfatória para ela.

Ela sai sorrindo mostrando uma maçã com a mão direita erguida. Dá uma risada maléfica (ONCE..., 2012e, S01E21).

Regina tenta exercer seu poder de sedução sobre o Príncipe que continua firme em seu **pacto emocional** com Branca. Não lhe importa se Branca lhe fez algum mal, como antes mencionamos, a série mostra um **imaginário de tolerância e compreensão para com a parte maldita do outro**, ainda mais se esse outro é um próximo, um ser amigo ou amado. Tanto que, **pródigo**, chega a oferecer sua vida no lugar da dela.

Mas Regina tem outro projeto em mente. Considera que a morte seria muito branda para sua inimiga. O que ela deseja com a maçã do sono é deixar Branca em completa anemia existencial. E para garantir que assim ela permaneça, veremos, em seguida, que o plano inclui matar o Príncipe, para que ele não possa despertá-la. Mas, embora seu lado moderno seja predominante, vemos, nessa cena, que ela encarna o **puer aeternus**, que joga e se diverte com a situação.

Em Storybrooke, Regina observa sua macieira pela janela. Jefferson chega com expressão de contrariedade. Regina, então, percebe que ele recebeu o recado que ela havia deixado na bicicleta de Paige. Ao que ele diz que não deixaria de notá-lo e que Regina sabe que ele vigia a filha. Regina o provoca:

- Deve ser tão doloroso ter a sua filha Paige tão pertinho...
 - Grace. Ela se chama Grace. Você devia saber, pois você mudou o nome dela. O que você quer?
 - Sua ajuda – revela Regina.
 - E o que faz você pensar que não vou matá-la depois de tudo o que você fez? – provoca ele.
 - Porque não é do seu feitio. Se fosse, teria me matado há 28 anos quando o trouxe para cá. Porque você sabe que se eu morrer nunca terá sua filha de volta. Tenho um meio para realizarmos nosso desejo.
- Ela oferece um whisky a ele. Ele despreza e coloca a carta no copo. Ela pega a caixa que contém uma cartola.
- Minha cartola.
- Ela abre a caixa.
- Eu quero que a use novamente, pede Regina.
 - Não consigo fazê-la funcionar. Ninguém consegue. Não aqui, não sem magia – contrapõe Jefferson.
 - Então você tem sorte, pois eu tenho alguma. Não muita, mas deve bastar para uma última jornada.
 - Aonde?
 - De volta ao nosso mundo. Onde existe uma solução para um problema muito delicado que eu tenho. Como me livrar da única pessoa que poderia desfazer minha maldição.
 - Emma – diz, sorrindo irônico. E por que não devo justamente deixá-la fazer isso? Terminar a loucura e ir para casa.
 - Para sua choupana? – debocha Regina. Para vender cogumelos na feira? Por quê? Quando pode ficar aqui na mansão que lhe dei? Meu problema,

- Jefferson, é igual ao seu. É a família. Ambos queremos nossos filhos de volta. E ambos podemos conseguir. Se trabalharmos juntos.
- Por que eu deveria confiar em você, agora?
 - Não deveria. Mas é a única oferta que você tem. Após a missão, acordarei a sua querida Grace, para ela se lembrar de quem você é.
 - Não. Lembrar é a pior maldição. Duas vidas na cabeça dela, como na minha. Quero esquecer. Quero que nos escreva uma história nova. Um recomeço, aqui.
 - Ora, meu querido Jefferson, terá exatamente o que deseja. Oh! Depois de darmos um jeito na Srta. Swan (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 66: Regina chantageia Jefferson para conseguir sua ajuda



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Regina conhece os hábitos de todos, controla tudo em “sua” cidade. Ela manipula Jefferson com relativa facilidade, pois, seu castigo em Storybrooke foi diferente do dos outros personagens: o de lembrar-se de tudo e não poder dizer nada a ninguém, sob pena de ser tachado de louco. Além disso, está separado de sua filha, que Regina conduziu para outra família.

Mesmo sabendo que Jefferson a odeia, ela dá sua cartada (literalmente, pois deixa uma carta na bicicleta da filha dele, como vimos). Jefferson vive uma forte **contradição** interna: controla sua vontade de matar Regina, pois sabe que ela seria a única a poder reaproximá-lo de sua filha. **Nômade**, Jefferson passa de opositor à cúmplice de Regina, movido pela **ética da estética, em harmonia conflitual**. O momento (**imperativo atmosférico**) demanda que ele se una a ela, é sua única esperança de reaver Grace.

Regina ainda apela para a **razão sensível** de Jefferson quando ele ameaça

deixar Emma quebrar a maldição. A prefeita sugere que ao invés de voltar para a pobreza em que ele e a filha viviam na Floresta Encantada, ela pode fazer melhor, reescrever suas histórias em Storybrooke, onde seriam ricos e teriam uma vida confortável.

Ele cede, em **harmonia conflitual**. Sobrepõe-se o **imaginário do pai provedor**, que fará de tudo para dar uma vida confortável e com oportunidades à filha. Um imaginário que, mesmo relativizado pelos novos modelos e *modus operandi* das famílias hodiernas, ainda é operante. No entanto, relido pela **ética da estética**. Regina apela ao **sentimento**, ao **pacto emocional** entre pai e filha, e sua tática funciona. Estabelecendo uma **comunicação forte**, capaz de tocá-lo com o **apelo sentimental**, ela consegue transformar seu inimigo em comparsa. A interação desses personagens, outrossim, apresenta mais uma vez a **bricolagem e (con) fusão** das histórias.

Na Floresta Encantada, os aliados de Branca de Neve estão a postos para executar o plano de salvar o príncipe. Ouve-se um uivo. É Chapeuzinho dando o sinal para que comecem a operação. Disparam uma flecha de fogo, enquanto vão avançando. Outro sinal, agora para que um “enxame” de fadas, no céu, se mova também para ajudar. A Fada Azul as comanda. Os demais escalam o muro e lutam contra os guardas, sob a liderança de Branca.

Mas, no átrio do castelo, depois de terem derrotado várias sentinelas, se veem encurralados pelas tropas da Rainha. Então, as fadas chegam e colocam os opositores para dormir com pó mágico, liberando o caminho para que os aliados avancem. Branca percorre o castelo e chega à masmorra, onde encontra o Príncipe²⁰⁵. Quando entra na cela, vê que ele está preso num espelho:

- A Rainha me levou para o palácio dela – revela ele.
 - Mas eu vim resgatá-lo – lamenta ela, chorando.
 - Branca... – ele estende a mão em direção a ela, que faz o mesmo. As palmas separadas “apenas” pelo espelho.
 - Nossa vida sempre será assim? Nos revezando para nos procurar? – pergunta ela.
 - Nós ficaremos juntos, eu sei disso. Tenha fé.
- David desaparece e Regina aparece em seu lugar, gargalhando.

²⁰⁵ Essa sequência não está descrita como na ordem original da série, em que ela é intercalada com as cenas vindouras de Henry conversando com August e de Emma aconselhando-se com Dr. Hopper, em Storybrooke. Alteramos a ordem para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte (que visa manter o suspense da narrativa).

- Eu precisava pará-los. Não tenho interesse em limpar marcas de língua do espelho.
- Solte-o. Sua briga é comigo – demanda Branca.
- Roubou as palavras da minha boca. Você sabe o que é um *parley*²⁰⁶? Interrompemos essa briga suja e conversamos. Só você e eu. Venha desarmada.
- Onde a encontro? – pergunta a princesa.
- Onde tudo começou (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 67: Branca e o Príncipe se encontram através do espelho



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Novamente, o **mosaico** parece uma figura fundamental para compreendermos a narrativa de *Once Upon a Time*, o **patchwork** que a série empreende, costurando

²⁰⁶ Optamos por manter o termo em inglês, visto que sua significação não é simples. A legenda da série, em português, traduz por parlamentar, mas a consideramos vaga. Motivo pelo qual trazemos nesta nota, uma pormenorização do sentido da palavra. Traduz-se, de acordo com o *Michaelis Dicionário (Inglês/Português)*, por negociação, parlamentação. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=1&f=1&t=0&palavra=parley>. Acesso em: 02 out. 2016. “Parlamentar”, pressupõe, ainda assim, de acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, um armistício. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/parlamentar>. Acesso em: 02 out. 2016. E, ainda segundo esse mesmo dicionário, “armistício”, por sua vez, significa a cessação temporária de hostilidades. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/armist%C3%ADcio>. Acesso em: 02 out. 2016.

personagens de tramas diferentes, como *Branca de Neve e os sete anões*²⁰⁷, *Chapeuzinho Vermelho* e a Fada Azul, de *Pinóquio*, que traz consigo um exército de fadas.

Solidariedade tribal para libertar um inocente, o amor da vida de uma amiga. A **perversidade** deles entra em ação: não tentam entrar pelo portão principal, mas escalam o muro e surpreendem os soldados. Como estão em desvantagem, **é o que podem fazer**. E eis que quando Branca pensara encontrar seu amor e estava prestes a libertá-lo, mais uma **reviravolta trágica na espiral da história** se apresenta: ele está preso em um espelho. Em outro palácio. Com a Rainha.

A **potência dos pequenos heróis** não foi suficiente dessa vez para contrapor-se ao poder da Rainha manipuladora. Ela os atraiu para lá. Já sabia que tentariam salvá-lo. Foi tudo **um jogo do *puer aeternus*** que vive em Regina, para se divertir um pouco, em meio ao seu grande trabalho moderno de vingança.

David acredita no amor, na felicidade possível, em ficarem juntos e pede para que Branca tenha fé também, mas ela parece **incrédula** em relação a uma vida harmônica para os dois. O máximo que espera, inferimos, é a **harmonia conflitual**.

Regina manipula Branca, que consciente disso, cede. **Aceita o encontro, o destino e ajusta-se a ele. Mergulha no trágico**, na esperança de que ao menos consiga libertar seu amor. Irão se encontrar onde tudo começou, num lugar onde ainda eram amigas, e o **passado se mistura ao presente**.

²⁰⁷ Consideramos interessante falar um pouco mais sobre os anões, sobre a diferença deles em *OUAT*, no conto dos irmãos Grimm (2008) e no filme da Disney (1937). Em *Once Upon a Time*, eles têm um papel bem mais fundamental do que nas narrativas precedentes. Primeiro, se tornam amigos dela, ao salvarem Zangado do calabouço da Rainha. Depois, a convidam para morar com eles. Lutam ao lado de Branca de Neve, são seus parceiros. E Zangado, por exemplo, ganha um episódio inteiro, o décimo quarto, “Dreamy” ou, em português, “Sonhador”, para contar a sua história, como vimos no resumo dos episódios. Na narrativa dos irmãos Grimm, os anões são, num primeiro momento, “hospedeiros”, no sentido de quem a hospeda. Eles são muito organizados e asseados e a aceitam como empregada, afeiçoando-se a ela aos poucos. Quando a encontram “morta” pela maçã envenenada é que demonstram, efetivamente afeto, procurando por formas de animá-la, para, depois de três dias, colocá-la em um esquife e velá-la. Por sua vez, a narrativa da Disney replica a lógica de hospedarem Branca, servindo-se dela como empregada a quem se apegam. Mas, em contraponto, eles são desorganizados e desleixados. Encontram Branca de Neve logo após ela comer a maçã e perseguem a Rainha transmutada em bruxa, até que ela cai em um precipício e é seguida por abutres, dando a entender sua morte. Constroem um esquife de cristal para seu corpo inerte, mas que se parece muito com como era em vida. Em *Once Upon a Time*, vemos que o pacto emocional entre Branca de Neve e os sete anões é evidenciado desde o início, com o convite para que ela vá morar com eles, enquanto amiga. Nas outras versões é a racionalidade dos anões que predomina ao permitir que ela fique em sua casa, para depois estabelecerem um laço.

Em Storybrooke, Henry procura August para pedir ajuda. Conta que Emma quer ir embora. O menino diz que August precisa fazê-la acreditar. Mas recebe a resposta de que a tentativa já foi feita e fracassou. Henry não entende:

- Eu tentei mostrar a ela. Primeiro foram minhas pernas. E agora, dê uma olhada na verdade, sem retoques – revela August.
 - É madeira? – pergunta Henry.
 - Sim.
 - Tudo isto? Eu tinha razão. A maldição é real.
 - Você é inteligente, garoto.
 - E você é Pinóquio.
 - O que me entregou? – pergunta irônico.
 - Mas por que você está voltando a ser de madeira? Na história você devia ser de verdade.
 - Estou voltando a ser o que era por que não fui exatamente um bom menino. E, se a maldição não for quebrada, isto não vai parar.
 - Então, vamos mostrar à Emma que você está voltando a ser um boneco. E ela terá que acreditar! E quando isso acontecer, ela quebrará a maldição.
 - Eu já tentei isso. Ela não quer ver, então não enxerga. Não há nada mais que eu possa fazer. Estou ficando cansado. É difícil andar de moto e caminhar. Logo, será difícil respirar.
 - Temos de agir, e logo.
 - Não há nada a fazer. Quero passar o pouco tempo que me resta com meu pai.
 - Marco.
 - Falei que você era inteligente – August vai abrindo a porta e conduzindo Henry para fora.
 - Então, todos vão desistir?
 - Infelizmente, não tenho escolha. Desculpe-me, garoto, mas estou fora da Operação Cobra. Agora está em suas mãos – diz August em tom envergonhado e triste. E fecha a porta.
- Henry fica cabisbaixo, mas logo levanta a cabeça como quem não vai desistir (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 68: August se revela a Henry como Pinóquio e mostra que está voltando a ser de madeira



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

A **razão sensível** de Henry, finalmente encontra uma prova física de que a **micronarrativa** em que acredita é mesmo **real (atravessada pelo irreal, surreal e onírico)**. Ele se dá conta, então, de que August é Pinóquio, mas no **relato alternativo**, o homem que está voltando a ser de maneira, por não ter sido um bom menino, não tem a Fada Azul para lhe perdoar, estender a varinha e torná-lo de carne e osso outra vez.

A única esperança de August é a de que a maldição seja quebrada, de que Emma acredite, mas como todas as suas tentativas e as de Henry têm sido frustradas, ele **se rende ao destino, aceita-o e abraça-o**. Decide **seguir o fluxo e viver o agora (presenteísta** – como sempre foi²⁰⁸) aproveitar os momentos que lhe restam com seu pai, Marco/Gepeto, a quem não teve coragem de revelar a verdade (quem ele é) com medo de desapontá-lo –, e, mesmo, de parecer louco – já que Marco, afetado pela maldição, não se lembra de sua persona Gepeto.

O **paradoxo** parece uma figura importante nesse diálogo, pois Emma viu a perna de August, mas não a enxergou de madeira. Como não acredita na maldição, ou na **micronarrativa** do livro, não consegue atingir **o fundo das aparências**. Henry ainda não sabe como proceder. **Ajusta-se** ao fato de que está sozinho na Operação Cobra, mas, **vitalista**, não vai desistir. O **pequeno herói** precisa encontrar sua **perversidade** (capacidade de ir por um caminho do desvio) para chegar ao seu objetivo e fazer Emma perceber a **transcendência imanente** de Storybrooke; a vida real; a **sociedade oficiosa** que se esconde por trás desse “mundo real”, em que os habitantes da cidade pensam viver.

Emma aconselha-se com Dr. Hopper na lancheria da Vovó. Ele diz que sente muito, mas, infelizmente, esse não é um caso de custódia. Emma questiona: “Mesmo depois de tudo o que ela fez?” (ONCE..., 2012e, S01E21). Ao que Archie contrapõe que Emma não pode provar. Ela parece inconformada com a situação.

- Deixe-me fazer uma pergunta. Quem vai se ferir com o acirramento da guerra? – questiona o psicólogo.
- Eu sei, Henry. Mas não é bom ele ficar comigo? Sou a mãe dele.
- Sim, você é. Mas a Regina também. E o juiz vai examiná-lo e ver como ele ficou após a sua chegada.
- E ele está mais feliz, certo?

²⁰⁸ Conhecemos mais detalhes da história de August/Pinóquio na segunda temporada de *OUAT*.

- Talvez. Mas objetivamente? Ele matou aula, roubou um cartão de crédito, fugiu, arriscou-se. Mais de uma vez. Então, aos olhos da lei, não é...
- E aos seus olhos? O que acha?
- Um tempo atrás, eu disse para você entrar na vida fantasiosa dele e, talvez eu tenha errado. Por que ele mergulhou ainda mais na ilusão.
- Você acha que ele vai viver melhor com ela?
- Eu nunca disse isso.
- Você acha que ela o machucaria? – pergunta Emma, quase conformando-se.
- Não. Nunca. Outras pessoas, sim, mas não ele. Veja, [estando ela] certa ou errada, as ações dela foram defensivas. Não estou julgando, mas de muitas formas, sua chegada despertou um dragão.
- Diga-me sinceramente, ele está melhor após a minha chegada?
- Oh... Não é questão de estar melhor. Mas de esta guerra terminar. Se vocês duas vão fazer parte da vida dele, terão que aprender a conviver. Emma expira forte, conformando-se (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 69: Emma aconselha-se com Dr. Hopper



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

O psicólogo tenta argumentar com Emma, mas sua racionalidade é aparentemente inaudível para ela. Parecia que ela tinha ido se aconselhar com ele, mas, interpretamos, o que ela pretendia era legitimar sua posição. Emma está se deixando levar pela **razão sensível**, pela **emoção**, pela **intuição** do que seria **melhor subjetivamente** para Henry.

Ela criou um elo muito forte com o filho biológico, um **pacto emocional**. De modo **subjetivo**, ela o percebe mais feliz; de modo objetivo, mais perdido em seu devaneio, infringindo regras e assumindo riscos. O paradoxo lhe é difícil de **compreender**. Archie admite que talvez tenha errado ao sugerir que Emma participasse do jogo do menino. Emma percebe o filho com **mais energia, mais vitalista, potente**.

Emma, que havia procurado Dr. Hopper em função de sua decisão de requerer a custódia de Henry, acaba se **ajustando ao destino (trágico)**. Ele consegue estabelecer uma **comunicação forte** com ela e tocá-la. Ela não vai conseguir, nenhum juiz daria a ela ganho de causa. Então, se conforma, dando a entender que vai aceitar as regras e lidar com a situação da melhor maneira possível (**imperativo atmosférico**), **como é e não como ela acha que deveria ser**.

Emma e Regina são duas personagens muito fortes, **noturnas (arquétipo da taça)**, **ambíguas (arquétipo do denário)** e colocam em cena **imaginários de potência e poder** (respectivamente), de **inteiração** da mulher, de uma **feminização do mundo**.

Na Floresta Encantada, os amigos de Branca de Neve tentam dissuadi-la da decisão de ir, só e desarmada, encontrar a Rainha. Mas ela está determinada:

- Não mudarão minha cabeça. O castelo é seguro. Eu vou – sustenta Branca.
- Leve a faquinha entre os peitos – sugere Zangado.
- Prometi ir sozinha e desarmada. Vamos *parley*. Existem regras – explica ela.
- Você é muito nobre para seu próprio bem – contrapõe Chapeuzinho.
- Não, não sou. Mas chega de vocês arriscarem as vidas por um problema entre mim e a Rainha. Ninguém mais se ferirá por minha causa – objeta Branca.
- Só você – alega Chapeuzinho.
- Obrigada pela preocupação, mas tudo terminará hoje – declara Branca.
- Não podemos deixá-la ir – diz Zangado, em nome dos anões, que se colocam entre ela e a porta.
- Não estou pedindo – diz Branca com doçura. Obrigada por todo o suporte. Eu amo todos vocês. Mas isso é algo que eu preciso fazer. Sozinha – conclui, saindo.
- Não gosto disso. Não confio naquela rainha – reitera Chapeuzinho (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 70: Branca despede-se dos amigos antes de ir encontrar Regina



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Branca de Neve está decidida. Vai encontrar a Rainha a despeito da intervenção de seus amigos para que não o faça. Zangado, **herói impuro**, em sua **ética da estética**, sugere que leve uma pequena arma escondida. Ao que ela rebate que precisa seguir as regras do *parley*. **Vitalista, ela aceita o destino e se ajusta a ele: se é assim que tem de ser, é assim que será.** A única coisa que lhe importa (**presenteísta**) é salvar o Príncipe.

Branca confessa que não é tão nobre assim, como pensam os amigos, dando a entender que tem um **lado de sombra**, uma **parte do diabo**. Nos momentos em que ela insiste que ninguém mais se ferirá por causa da rixa com a Rainha e em que os anões tentam impedi-la de seguir adiante, colocando-se em seu caminho, manifesta-se a **solidariedade tribal**, o **ideal comunitário**, a **irmanação**.

Logo, Regina está no celeiro²⁰⁹, cabisbaixa e triste, à espera de Branca, que chega e a cumprimenta. Ao que a Rainha demanda que a jovem a siga. Elas caminham até a colina em que Regina e Daniel costumavam se encontrar.

²⁰⁹ Essa sequência não está descrita como na ordem original da série, em que ela é intercalada com a cena em que Regina e Jefferson tentam e conseguem fazer a cartola funcionar. Alteramos essa ordem para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte (que visa manter o suspense da narrativa).

- Você se lembra de quando corri atrás de seu cavalo em disparada, Branca? Você se lembra de quando eu salvei a sua vida? – pergunta Regina.
 - É claro. Parece que nada mudou – responde Branca.
 - Não é bem assim. Isto é novo – replica Regina, olhando para um objeto no chão. [Parece uma caixa de pedra, tem um coração desenhado].
 - O que é isto? – indaga Branca.
 - Um túmulo. O túmulo do Daniel – revela Regina.
 - Do Daniel? Mas ele não...
 - Fugiu? Não. Menti para poupá-la. Foi por bondade. Mas ele morreu por sua causa.
 - Eu... Eu sinto muito.
 - Eu também. Mas nada muda o que aconteceu. O que você fez. Você prometeu guardar meu segredo. Prometeu, mas mentiu.
 - Eu era muito nova e sua mãe...
 - Ela arrancou o coração dele por sua causa. Por que você não me ouviu?
 - Você matou meu pai. Já não sofremos o suficiente?
 - Não – rebate Regina, com um saquinho de tecido preto em suas mãos.
 - O que é isso? – pergunta Branca.
 - Só um lanchinho – responde Regina, irônica. Você sabia que as maçãs representam a saúde e a sabedoria?
 - Então por que sinto que ela vai me matar? – interpela Branca.
 - Não a matará – revela Regina. Não, será muito pior. Seu corpo será seu túmulo, e você ficará dentro dele com nada além de sonhos nascidos do seu próprio remorso.
 - E vai me forçar a comê-la.
 - Não. É claro que não. Não funcionaria assim. A escolha é sua. Deve ser comida por vontade própria.
 - E por que eu a comeria?
 - Porque se não comer a maçã, o seu príncipe, seu Encantado, será morto.
 - Não.
 - Como eu disse, a escolha é sua.
 - Eu como a maçã e ele vive? É o acordo que deseja fazer?
 - De todo o meu coração.
- Branca pega a maçã da mão de Regina.
- Então, parabéns. Você venceu²¹⁰ (ONCE..., 2012e, S01E21).

²¹⁰ Também nos parece relevante mostrar a diferença entre o momento do envenenamento em *OUAT*, Grimm e Disney. No conto de Jacob e Wilhelm Grimm (2008), a madrasta se disfarça de camponesa e engana Branca de Neve para que coma a maçã. Na animação da Disney (1937), a Rainha Má se transmuta utilizando uma poção. Em suas palavras: “a fórmula que transforma minha beleza em feiura, faz das minhas vestes de rainha, vestes de mendiga”. Ela assume que os anões sepultarão Branca viva. Também a engana, mas com ainda mais requinte. Finge estar passando mal e, como Branca de Neve a ajuda, alega querer recompensá-la. Oferece a maçã, dizendo: “Eu vou contar um segredo a você. Essa aqui não é como as outras (mostrando a maçã envenenada). É uma maçã miraculosa [...]. É só prová-la e todos os seus sonhos se realizarão [...]. Agora faça um pedido e dê uma dentada”.

Figura 71: Branca de Neve cai após experimentar a maçã envenenada



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Branca dá uma mordida na maçã e mastiga, enquanto Regina admira a cena satisfeita. Branca vai sufocando. Nesse momento, no calabouço, o Príncipe consegue se levantar. Branca cai. O Príncipe se dá conta do que aconteceu ao conseguir se soltar e grita: “Branca... o que você fez com ela? O que você fez? Branca!”. A maçã entra em um buraco extradimensional²¹¹. Logo, os amigos de Branca a encontram²¹². Chapeuzinho constata que ela não está mais respirando: “Ela se foi. Ela se sacrificou pelo amor verdadeiro”. Ao que Zangado completa: “Ela se sacrificou por todos nós”. Regina, satisfeita, já está em seu castelo (supostamente se teletransportou para lá) e assiste a tudo pelo espelho: “Parece que os sacrifícios são supervalorizados”. Maligna, ela ri. E, logo, troca a imagem do espelho para se deliciar com o sofrimento do Príncipe gritando por Branca (ONCE..., 2012e, S01E21).

Começando nossa interpretação da sequência descontínua, verificamos um **rompimento com as narrativas de referência**. Na sequência complexa, percebemos que Regina lembra Branca de sua **persona** anterior, do momento em que salvou sua vida. Vemos um **ingresso na espiral do tempo**, promovido pela **micronarrativa** de

²¹¹ Essa cena será melhor compreendida após a descrição da próxima, que se passa em Storybrooke.

²¹² Esse diálogo faz parte de uma cena que, na montagem do episódio, foi colocada após a cena vindoura em que Regina e Emma parecem fazer um acordo, a fim de manter o suspense da narrativa. Alteramos a ordem para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte.

Once Upon a Time, para retomar a origem do conflito entre as duas. A narrativa da série se desenrola em **progressividade barroca**.

Regina mostra à Branca o túmulo de Daniel e conta que, à época da morte dele, mentiu para poupar os sentimentos da menina. Atitude **paradoxal** para quem agora está disposta a matar Branca de Neve. O que sua **ética da estética** a induziu a fazer naquele momento é diferente do que ela sente agora (**politeísmo de sentimento e valores**), e a Madrasta está pronta para exigir uma morte pela outra.

Regina lembra que Branca rompeu com o **pacto emocional** entre as duas, ressaltando a **parte do diabo da heroína** – que quebrou a promessa pensando estar fazendo algo bom: evitando a ruptura da relação entre Regina e Cora. Novamente: **razão sensível; ética da estética**.

Ao que Branca contrapõe que deveriam estar “quites”; pois, Regina matou seu pai, o Rei Leopoldo. Mas a Madrasta não acha que isso tenha sido punição suficiente para a **heroína impura. Irônica**, Regina apresenta a maçã que vai oferecer, como símbolo de saúde. Eis o **oximoro** que se apresenta, pois a fruta está prestes a envenenar Branca de Neve.

No entanto, Regina não se contenta em matar a rival, **deseja que o tempo pare** para Branca, que ela fique presa para sempre em sonhos nascidos de seus remorsos. Então, Branca conclui apressadamente que Regina vai obrigá-la a comer a maçã. E eis que a narrativa revela uma surpresa: a ação deve ser intencional e espontânea. A jovem deve comer a maçã por vontade própria. Assim, **ela aceita seu destino, o acolhe**, para salvar o Príncipe. Mais uma vez, *Once Upon a Time*, aponta para um imaginário de **potenciamento feminino**: uma **princesa forte** enfrenta uma **feiticeira poderosa por amor**, mas também pelo **ideal comunitário** – Branca não deseja que os súditos do reino continuem sofrendo com os reflexos da ira da Madrasta contra ela. A **feminização do mundo** é causa e consequência da **alógica da invaginação do sentido**.

A **história barroca** de *OUAT* adiciona requintes de crueldade às narrativas precedentes, como vimos na nota de rodapé ao final do diálogo transcrito. A relação entre as duas é **complexa** e a **razão sensível** acarreta a decisão de Branca. O **sentimento** fala mais alto, **o pacto emocional a faz abraçar sua sina** e sente como **imperativo atmosférico** que deve **dispender** sua vida para preservar outras.

Regina admira as cenas (pessoalmente e através do espelho) e, **presenteísta**, aproveita cada momento do sofrimento de Branca, de seus amigos e do Príncipe. Se delicia durante sua interação na colina, que culmina na queda da enteada, após a

mordida. E continua, exultante, a observar o que se passa depois. O Príncipe se ergue **selvagem**, inconformado, sabendo que algo muito ruim aconteceu a sua amada.

A maçã viaja entre as dimensões (espaço e tempo), para que, como veremos, Regina possa continuar, com sua **espiral** de maldade, a controlar o mundo que criou, **paralisando o tempo**, para que todos vivam em anemia existencial e apenas ela possa ser feliz.

Os amigos de Branca constataam o que temiam, ela já não respira. Sacrificou-se para tentar acalmar a ira da Rainha que espalhava a maldade pelo reino, atingindo aos súditos direta ou indiretamente, a fim de conseguir concretizar sua vingança. Branca de Neve “morre”, então, como **heroína – impura, imperfeita – mas canonizada**. A **solidariedade tribal** que tinha para com seus amigos, e demonstrou em diversos episódios, é recebida de volta, no **sentimento** profundo de perda expressado por seus companheiros.

A **espiral dos acontecimentos** da série girou de tal forma que vamos conhecer a versão de *OUAT* para a cena clássica, em que Branca morde a maçã, apenas no penúltimo episódio da temporada. É-nos apresentada uma variante descolada das versões anteriores, nova. Mesmo, inesperada. Como a **vida trágica** que vivemos, em que, por mais que tenhamos familiaridade com as situações que se apresentam, **cada fato é outro, desconhecido. E só o saberemos vivendo**.

Em Storybrooke, Regina e Jefferson vão adentrando o mausoléu do pai dela, onde há uma passagem secreta para o lugar onde a prefeita guarda o pouco de magia que lhe resta. Jefferson posiciona a cartola no centro da peça.

- Não está girando. Não funcionou – observa ele.
 - Ela precisa absorver a magia daqui – deduz Regina. Sobraram algumas coisas. Algumas bugigangas – diz, jogando o conteúdo de uma caixinha dentro da cartola. Os pequenos objetos somem.
 - Não é suficiente. Deve ser algo que ainda funcione – retruca Jefferson. Regina tira um anel do bolso, ele tem a imagem mágica de Daniel no centro da circunferência. Ela olha com pesar para o anel.
 - Quem é este? – ele pergunta.
 - Alguém há muito perdido – lamenta ela.
 - Não sei de quem o ou o que é isso, mas ainda tem propriedades mágicas. Entregue e vamos ver o que posso fazer. Se quiser seu filho de volta, se quiser sua vingança, me dê.
- Ele coloca a cartola no chão, e ela joga vagarosamente o anel. A cartola começa a girar e aparece uma aura lilás em seu entorno.

- O que há de errado? Por que não abriu um portal? – questiona ela.
 - A magia não é suficiente. Não podemos viajar.
 - Então, você falhou – ela o julga.
 - Talvez não. Existe magia para tocar o outro lado, mas não para nos transportar. Talvez dê para trazer algo de lá.
 - Eu posso fazer isso?
 - Existe algum objeto que possa ajudá-la? Talvez eu possa abrir o suficiente para pegá-lo. Precisa ser pequeno. Algo que dê para pegar com a sua mão. Existe algo assim que possa ajudá-la?
 - Sim, eu acredito que há – sussurra, satisfeita.
 - Então, dirija-me à hora e ao local em que esse objeto existe.
 - Como?
 - Pense nele. Guie a cartola.
- Eles se afastam, e Regina se concentra, ri empolgada. A cartola começa a girar rapidamente.
- Excelente. Parece que funcionou. O que estamos buscando?
 - Uma maçã.
- A maçã [que havia entrado no buraco extradimensional] cai na mão de Jefferson²¹³.
- É isso? – pergunta ele.
 - Sim! É, sim – diz Regina, maravilhada.
 - E minha filha? A minha Grace?
 - Primeiro o mais importante. O acordo não foi cumprido. Não até eu resolver a próxima charada. Como fazer a salvadora provar o meu fruto proibido? – contrapõe Regina, questionando-se, retoricamente (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 72: Regina extasiada após conseguir trazer a maçã envenenada para Storybrooke



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

²¹³ Essa sequência não está descrita como na ordem original da série, em que ela é intercalada com a sequência em que Branca e Regina se encontram e a Princesa come a maçã envenenada. Alteramos a ordem para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte.

O **nomadismo** de Jefferson parece flagrante. Ele adapta sua **persona** conforme a situação, em **harmonia conflitual** com suas ações. Mas, **agora, compreende o imperativo atmosférico** de ajudar Regina se quiser sua filha de volta. **A razão sensível e o politeísmo de valores predominam no trágico de sua existência.** Ele sempre agiu pensando no melhor (o seu melhor para a filha)²¹⁴.

“Toda a magia vem com um preço”, a frase célebre de Rumplestintskin na série pode ser ilustrada pelo momento em que Regina precisa abrir mão do único objeto que tem como recordação de Daniel. **Se é o que precisa ser feito, Regina aceita e se ajusta ao destino, à tragédia da espiral da existência, em que se perde e se ganha.** Ela entrega a aliança em troca da maçã. Ainda assim, a situação não ocorre como o planejado, **ao invés do idealizado, o possível, o real surreal.**

Jefferson e Regina colocam em cena a **perversidade**: eles não conseguem se transportar, mas ele a guia para que consigam trazer o objeto que ela deseja. **Atravessam o tempo e o espaço**, resgatando a maçã, a fim de que Regina dê continuidade ao seu projeto de manter a cidade, que começa a **efervescer** e os personagens em vias de se **potencializar**, em anemia existencial.

Logo, Jefferson requer sua parte do acordo. Firmou um **pacto emocional** com Regina, que só o convenceu em função de Grace – quando ela disse que ambos querem seus filhos de volta. Mas Regina interpreta o acordo de forma diferente, como um contrato racional, e ela só cumprirá sua parte quando conseguir realizar seu plano por completo.

Logo, a prefeita aparece em casa, preparando uma torta de maçã, quando Emma bate a sua porta e afirma que precisam conversar. Regina concorda, dizendo que estava prestes a telefonar para ela. Irônica, convida Emma para entrar: “Faça como sempre e sinta-se em casa” (ONCE..., 2012e, S01E21). Elas param no hall, de frente uma para a outra.

²¹⁴ O que também aparece no décimo sétimo episódio “*Hat Trick*” (*Truque do chapéu*), que ficou fora do *corpus*, em que Jefferson acaba preso no País das Maravilhas, depois de ajudar Regina a resgatar seu pai. Em troca, ela tinha prometido uma vida confortável para Jefferson e Grace. Bem, eles a têm em Storybrooke, mas estão separados. Como na Floresta Encantada e no País das Maravilhas, vivem em mundos distintos. Ele se lembra de tudo e sofre por não poder conviver com a filha. Ela não lembra e vive com outra família, possivelmente adotada, mas a série deixa essa informação em suspensão.

- Acredito que veio me ver – continua Regina.
 - Certo. Veja, isto não é fácil. Eu acho que... nossa briga deve acabar – expõe Emma.
 - Por fim, concordamos em algo – assente Regina, parecendo surpresa.
 - Quero fazer um acordo com você sobre Henry – diz Emma.
 - Eu não vou fazer nenhum acordo com você – discorda Regina.
 - Vou deixar a cidade – revela Emma.
 - Quê?
 - Nosso comportamento é um problema. E eu vou embora. Mas eu tenho condições. Eu ainda quero ver o Henry. Poder visitá-lo sem pressa. O que decidirmos – pleiteia Emma.
 - Se você o vir, continuará em sua vida – objeta Regina.
 - Veja, em qualquer acordo, os dois lados devem ceder. Mas, sejamos sinceras, não existe mais o mundo no qual não faço parte da vida dele. E não podemos fazer nada a respeito – conclui Emma.
 - Tem razão. Pode me acompanhar um pouquinho? – cede Regina.
- Elas vão até a cozinha. Regina retira a torta de maçã do forno.
- Então, o que você está propondo? – indaga Regina.
 - Eu não sei. Vamos descobrir isso juntas – propõe Emma.
 - Mas ele é meu filho – postula Regina.
- Elas se encaram por um instante.
- Sim – concorda Emma, reticente.
- Regina sorri e assente com a cabeça. Emma vai saindo.
- Oh, Srta. Swan? Aceita algo para a viagem?
 - Obrigada – aceita, olhando para a torta.
 - Se vamos continuar nos vendo, está na hora de sermos cordiais. Minha famosa torta (diz, colocando-a num pote). Receita antiga, mas deliciosa.
 - Obrigada – diz Emma, pegando o pote.
 - Eu realmente espero que goste de maçãs – completa Regina, sorrindo.
- Emma sai, Regina parece satisfeita (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 73: Regina oferece à Emma “sua famosa torta de maçã”



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Na primeira vez que Regina utilizou o feitiço da maçã envenenada, em *Once Upon a Time*, ela o fez em um embate direto com Branca de Neve, “obrigando-a a escolher” morder a maçã. Dessa vez, ela procede diferente, através da **perversidade**.

Depois de **ingressar** no espaço-tempo em que Branca largara a fruta, e conseguir recuperá-la, decide fazer uma torta para oferecer a Emma, em sinal de “boa fé”. Como sabe que Emma é cética quanto à **micronarrativa** de Henry, acredita que não terá problema em conseguir o que pretende e manipula a filha de Branca de Neve para que prove o seu “fruto proibido”. Até onde Regina sabe, Emma não encontrou ainda o amor verdadeiro, e, portanto, não teria como despertar do sono da morte.

Regina finge **compreender** a situação, **aceitar o fluxo** dos acontecimentos e a continuidade dessa família com a presença de Emma. Emma tenta sinceramente lidar com a complexidade da situação, **submete-se ao destino e satisfaz-se com as liberdades intersticiais** de que poderá desfrutar ao lado do filho. O diálogo das duas aponta para a **fragmentação e releitura da instituição social “família”**, bem como para o **nomadismo** das personagens, que vão se adaptando às situações (sinceramente ou não).

Emma escuta sua **razão sensível** e anuncia que vai embora, que a guerra entre elas precisa terminar ou o mais prejudicado na história será Henry. Ela **se rende ao trágico** e procura encontrar a **felicidade possível** nessa situação desconfortável, em que os dois lados precisam ceder. O **realismo ficcional** da narrativa se relaciona com o fato de ela ser uma **tecnologia do imaginário contemporâneo (pós-moderno)**.

A perfeita demanda uma proposta, um contrato racional e, especialmente, que Emma a reconheça como “a verdadeira mãe” de Henry. Emma não tem uma proposta, sugere que descubram isso juntas, **ajustando-se ao que é**, pois não existe mais o mundo em que não faz parte da vida do menino, ambas sabem disso. Emma cede, aceitando que Regina “é a mãe” de Henry, mesmo em **harmonia conflitual** com a situação.

Regina parece muito satisfeita com o rumo dos acontecimentos, não precisou fazer grandes esforços para convencer Emma a aceitar o “lanchinho”. É **irônica** e dissimulada. Acredita que é só uma questão de tempo para que Emma experimente o mesmo “remédio” que Branca de Neve provou um dia. A maldição familiar está prestes a se **repetir**.

Regina vai ao antiquário de Gold para se vangloriar de sua estratégia. Irônica, diz que espera que ele tenha comprado seguro de viagem. Pois, ela encontrou a solução para seu problema com Emma, e, portanto, ninguém pode ir a lugar algum. Gold, de início, não parece muito interessado. Está, mesmo, incrédulo. Ao que Regina revela:

- Uma solução antiga e confiável.
 - Uma maldição do sono – conclui ele, finalmente prestando atenção. Posso saber como você obteve uma aqui em Storybrooke?
 - Sacrificando o restinho de magia que sobrou.
 - Então você fez magia com magia?
- Ela assente, presunçosa.
- Sei que não preciso lembrá-la de que toda a magia tem seu preço – diz ele, arrogante.
 - Então você pode pagá-lo – ela continua. Por que agora, a maldição será mais forte do que nunca. E você não sairá daqui que é o seu lugar.
- Gold caminha pelo balcão, evitando a prefeita petulante.
- Não entendeu? – ela continua. Eu ganhei! Seja qual fosse o seu plano, qual fosse a razão pela qual você queria a maldição desfeita. Que pena. Nunca vai acontecer.
- Ela gira o globo, provocando-o, e sai. Ele fica olhando desconfortável para o objeto (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 74: Regina vai ao antiquário de Gold para vangloriar-se de seu plano



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Regina quer **viver seu presente intensamente** – vemos, portanto, que, **mesmo o personagem mais moderno da série, apresenta traços da pós-modernidade**. Ela não aguenta até o plano dar certo para se vangloriar para Gold,

que, de início, a despreza, cético. ***Puer aeternus***, a Rainha/prefeita vai jogando com todos, mesmo nas situações mais delicadas e nisso encontra energia.

Mas, seu lado moderno vocifera. Ela argumenta que ninguém pode ir a lugar algum, pois ela tem o controle de tudo, seu projeto vai continuar intacto, tem certeza/fé. Exalta suas capacidades, seu poder, sua salvação individual, seu domínio sobre todos. Pretende manter o mundo desencantado, domesticado, organizado. A lógica do sacrifício ligado ao trabalho moderno também é acentuada.

Gold, com seu **henoteísmo diabólico**, acredita na **potência subterrânea** da salvadora, que ela poderá ainda se opor a Regina, numa “batalha de titãs”. Ao passo que a alerta: toda a magia tem um preço, **se ganha e se perde, eis o paradoxo**. Mas, de qualquer forma, ele está apreensivo, e procura disfarçar, evitando Regina. A prefeita parece muito confiante e isso o deixa incomodado. Além disso, a interação recorrente entre os dois personagens demonstra a **bricolagem** das histórias no **micromuseu imaginário vivo** de *Once Upon a Time*.

Por conseguinte, a série mostra Henry chegando na casa de Emma. Ele diz que percebeu seu tom de voz estranho quando se falaram pelo *walkie-talkie*. Ela diz que está bem e pede desculpas por ter tentado tirá-lo de Storybrooke, lhe dá razão, mas revela que, por outro lado, precisa ir embora.

- Ir, você quer dizer, deixar Storybrooke? – indaga Henry.
 - Sim. Eu falei com a Regina. Fizemos um trato. Ainda vou poder ver você, só que não todo dia.
 - Não! Não acredite nela – objeta o menino.
 - Eu preciso. É minha única escolha. É o melhor para você, Henry. Sempre que a enfrento, alguém se machuca.
 - Não, não, não! Você só está assustada. Acontece com toda heroína. É o momento da pausa antes de lutar novamente.
- Emma desespera-se e ajoelha-se segurando Henry e olhando-o nos olhos.
- Henry, isto não é uma história. É a realidade – diz emocionada. As coisas precisam mudar. Não pode matar aula, não pode fugir e você não pode acreditar em maldições.
 - Você realmente não acredita?
 - É assim que tem que ser agora. Eu fiz um acordo. E usei meu superpoder – diz chorando. Ela está falando a verdade. Ela vai cuidar bem de você.
 - Sim, mas ela quer te ver morta.
 - Pare com isso, Henry!
 - Você é a única que pode impedi-la.
 - Impedi-la do quê? Tudo o que ela fez foi lutar por você. Só que a coisa se descontrolou. Sinto muito.
- Ele nega com a cabeça e a abraça forte. É quando vê a torta de maçã.

- Onde você conseguiu isso?
- A Regina me deu.
- Maçã! – ele diz, ao cheirar a torta.
- E daí?
- Você não pode comer isso. É veneno.
- O quê?
- Você não percebe? O trato era um truque para você comê-la. Para se livrar da salvadora.
- Henry, por favor. Eu falei que ia embora, por que ela faria isso?
- Porque, enquanto você estiver viva, é uma ameaça à maldição.
- Henry, pare de pensar assim.
- Mas é a verdade! E você ir embora não vai mudar isso.
- Vou mostrar a você – ela diz pegando a torta.
- Não! – ele se exalta, a impedindo.
- Henry, o que você vai fazer?
- Ele sai de perto dela com a torta na mão.
- É uma pena termos chegado a este ponto. Você pode não acreditar na maldição nem em mim. Mas eu acredito em você – assegura o menino.
- Ele dá uma mordida no recheio.
- Viu? – pergunta ela, que continua: – Vai querer sorvete para acompanhar? E agora, podemos voltar a falar...
- Henry desmaia [na verdade entra em coma – veremos no próximo episódio].
- Henry?! Henry?! Henry?! – Emma o chama, a cada vez aumentando o tom de voz e o desespero (ONCE..., 2012e, S01E21).

Figura 75: Henry entra em coma depois de provar a torta de maçã destinada à Emma



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012e), gerada pela autora (2017).

Interpretamos, de início, o *walkie-talkie* (ou rádio comunicador), como **objeto tecnomágico** utilizado para a comunicação na Operação Cobra. A **razão sensível** de Emma reconhece a Henry que foi um erro ter tentado levá-lo subitamente embora de Storybrooke. Apesar disso, ela **compreende** que o melhor para o menino será que ela deixe a cidade. Conta a ele, então, sua decisão nesse encontro.

Emma fala do **pacto emocional** que fez com a prefeita e entende que **precisam se ajustar, se adaptar ao destino**. O menino adverte que Emma não pode acreditar em Regina, ela não é confiável. Emma diz que se sente impotente diante do poder da prefeita. Ao que Henry contesta, sustentando que isso acontece com toda a heroína: é um momento de pausa antes da próxima batalha, pois “mutação e transmutação suscitam sempre temor e tremor” (MAFFESOLI, 2004, p. 03).

O menino sustenta a **micronarrativa** de seu livro (outro **objeto tecnomágico** importante na série). Ele enxerga **para além da sociedade oficial, a sociedade real, a vida oficiosa, as contradições inexplicáveis daquela cidade**, a não ser para quem vê a **alógica**, que está **no fundo das aparências**. *Pathos* e *ethos* predominam sobre o *logos* em Henry, que consegue ver a **contaminação complexa** dos dois mundos e percebe que as situações que se passam em Storybrooke podem ser **compreendidas** pelas precedentes, na Floresta Encantada, as quais são narradas, em detalhes, em seu livro. O **imaginário noturno do filho** carrega o ar do tempo.

Henry **sente a “verdade”**. Somente o **ingresso na espiral** das causas e consequências, pode mostrar a **progressividade** das ações que compõem a **tragédia da existência** dos habitantes da pequena cidade (localismo). Ele tenta mostrar a ela a **invaginação do sentido**, de **vidas atravessadas pelo real, que parece irreal, onírico, surreal**. Ele consegue perceber a **atmosfera societal, o clima da época, o espírito do tempo**, que se **apresenta**, mas que ela ainda não quer ver. Recém-chegada em Storybrooke, a atitude de Emma corrobora com o que sustenta Maffesoli (2012, p. 04): “De imediato, não se consegue ver, não se sabe ver, recusa-se a ver o vivido, no que há de dinâmico e inquietante”.

Emma, emocionada, explica, argumenta que isso não é uma história, mas a realidade. Seu lado moderno prevalece nessa discussão. Mesmo por que ela não pode ceder, acredita que precisa ser firme para o menino não sofrer mais do que o necessário. Emma chega a defender Regina para Henry, mostrando que, ao invés de uma mãe ideal, ela é **a mãe real que ele tem e que ela pode ser boa, mesmo sem ser perfeita**.

Quando Henry finalmente cede, **aceitando também o destino** e abraçando a mãe biológica emotivo, ele nota a torta de maçã na mesa. Então, se dá conta que não pode concordar com a decisão de Emma. Não importa o que ela chama de realidade, mas o **realismo** daquela situação. Insiste com sua **razão sensível**, sua **intuição**, seu **vitalismo**, que Emma não pode comer a torta de maçã de Regina.

Não consegue convencê-la. Desse modo, então, **exacerba o corpo**, praticamente lutando com Emma e não deixando que ela pegue a torta. Ele insiste: “eu acredito em você”. Mesmo sabendo que o que o “lanchinho” poderia fazer com ele, o **pequeno herói vitalista** está disposto a **dispender** sua vida para que Emma **aceite e abrace seu “verdadeiro” destino**, mas também pelo **ideal comunitário** – o domínio de Regina, a seu ver, precisa ter fim e as existências devem ser **remagicizadas**. Já que não consegue convencer Emma, **astucioso** encontra a **perversidade** necessária (**imperativo atmosférico**) para **redobrar** a situação.

Ao morder a torta entra em coma. A maldição familiar de experimentar o sono da morte se pronuncia. Emma se desespera, com o **paradoxo** da situação: Como uma simples mordida em um alimento poderia fazer alguém “apagar” desse modo? O **trágico da existência** continua a se apresentar na **micronarrativa** de *Once Upon a Time* – **tecnologia do imaginário nosso de cada dia**, com as angústias e os problemas que se resolvem, para dar lugar a novas adversidades – e, quem sabe, converter-nos em salvadores de nossas próprias **micronarrativas, vivências, destinos**.

5.5.1 Síntese da análise do episódio *An apple red as blood* (*Uma maçã vermelha como o sangue*)

Forma consonante com o espírito tempo; história seriada que **apresenta** (mesmo que na forma de **caricatura**) o **imaginário** da época; **tecnologia do imaginário hodierno**, *Once Upon a Time*, em seu vigésimo primeiro episódio, mostra-se como forma privilegiada da narração de um “**real**” **ampliado, pós-moderno**, em que o **realismo do cotidiano** se alimenta do **onírico**, do **surreal**, do “**irreal**” – esses elementos impuros, que a gosto ou contragosto, alimentam o vivido, que os retroalimenta em **espiral**.

An apple red as blood **apresenta a potência** de uma sociedade que vai **despertando para o pós-moderno, empotencializando-se, através do pacto emocional** gerado pelo amor, pela amizade. A **solidariedade tribal** mostra o **mosaico, o patchwork** de histórias, a **bricolagem** dos contos na **micronarrativa** que valoriza o **ideal comunitário**.

Percebemos uma socialidade da (des)ordem da **fusão**, da **confusão**, da **proxemia**, da **religião civil – tribalista** – e **perversa e ardente e plural (humanismo integral)**, que manifesta no **trágico** o **reencantamento possível**, através da **ética da**

estética e da perversidade. Eis alguns dos elementos-chave para compreendermos o **imaginário, o clima (imane) que nos permeia e nos transcende.**

Personagens heterogêneos, oscilantes/nômades (politeísmo de valores), redondos, presenteístas – como as personas da “vida real”. Emma parece apresentar essa **heterogeneidade da persona em transição entre o moderno e o pós-moderno.** Já Henry mostra-se como representante de uma geração que irrompe desse **espírito do tempo, de razão sensível, micronarrativas** (nem tão) referenciais e **lucidez lúdica.** O menino **compreende a alógica** ao invés de tentar explicá-la.

A **ideia vitalista de aceitar o destino, aceitar o que é e vivê-lo, no agora presenteísta,** é uma constante, do início ao fim do episódio, manifestada por Emma, Branca, Príncipe, Henry e August em diferentes momentos. Os **ardentes** buscam encontrar o **sentido possível e sensível para existência trágica.** Negando o dever-ser, **aceitar o que é,** deixar-se levar pelos **imperativos atmosféricos.** Um deles, bastante forte e que se repete é o de **dispender a vida por amor, num zênite de vitalismo.**

Também percebemos a **potencialização do feminino,** com as personagens mulheres (além da criança) sendo as responsáveis pelo evoluir do enredo. Sua força aponta, assim, para a **feminização do mundo,** ligada também à **alógica da invaginação do sentido.** A **noturnização do imaginário** parece em curso. No **regime do arrebol,** destacam-se os **arquétipos da taça, do denário, da roda e do filho** como **metáforas obsessivas** de *Once Upon a Time.*

As noções de **fluxo, dinâmica, ingresso e progressismo** continuam dando o tom da narrativa seriada. O **desenrolar enrolando-se e o redobramento** são movimentos **da espiral de Once Upon a Time. Forma barroca. Contaminada e complexa. Oximorônica e heterogênea. Como o imaginário pós-moderno.** Forma que também contém o moderno, expresso principalmente pela figura da Rainha/Prefeita. Mas Regina também é afetada pelo **pós-moderno,** especialmente quando usa a **ironia** e a **astúcia** como armas e joga e brinca (*puer aeternus*) em momentos sensíveis. O moderno, além disso, é gradualmente driblado pelos mais diversos personagens que se unem em **solidariedade tribal.**

Compreensão e solidariedade entre os **heróis impuros** também nos parecem dar a tônica do episódio. A **comunicação forte, tolera** (e mesmo **aceita**) a **parte do diabo** (em si e no outro), por que **comunga** através das fraturas. Ajusta-se a ela. **Tolerância** expressa por Mary Margaret diante de Emma, pelos amigos de

Chapeuzinho que conhecem seu **lado lobo**, sua **parte sombria**. **Assumir as trevas** é mais uma **expressão do trágico** no episódio. A **sabedoria do ventre exacerba o corpo**. **Os heróis são heróis apesar de sua parte de sombra, apesar de sua animalidade, apesar de suas transgressões, apesar de tudo**.

Vemos como expressões mais “concretas” – se pudermos usar esse termo – do **imaginário contemporâneo**, os papéis sociais da mãe e do pai. **O idealizado/oficial versus o realista/oficioso** permitem conhecer as leituras sociais sobre a função parental. **Pais nômades, personas plurais**, regidos pela **ética da estética**, pela **razão sensível**, como qualquer outra pessoa, têm seu superpoder de guardiões impecáveis bastante questionados. Nesse mesmo sentido, observamos a **fragmentação e releitura da instituição social “família”**.

Volta e reviravoltas, expressões da **tragédia da existência**, são incessantes, são o que mantêm a **harmonia conflitual da vida**. **O tempo retorna e avança em progressividade**, passado e presente se fundem e confundem, como em nossos devaneios, como em nossa realidade psíquica (saudável ou não).

A **intuição** aparece como **argumento emocional** válido para a apreensão e **compreensão** de um mundo, do qual a razão não dá conta. O **sentimento** fala mais alto do que a razão, em geral. Daí também surgem os momentos em que se manifesta o **desejo de que o tempo pare**.

A **impossibilidade de ganhar sem perder**, a **repetição das maldições familiares**, a satisfação com as **liberdades intersticiais**, a **adesão ao possível** (ao invés da busca cega pelo melhor – inimigo do bom) são também marcas da **tragédia da existência** que se exprimem no episódio. Diante das **contradições**, dos **paradoxos**, o **sentido vai se invaginando**, para um **sentir a “verdade”**.

Assim, a série se mostra como **reservatório e motor do imaginário**, capaz de simbolizar os medos, os desejos, as esperanças e seus frutos culturais. **Micromuseu imaginário vivo; micronarrativa** capaz de auxiliar no reconhecimento ontológico; **metáfora** ou, se preferirmos, **caricatura** da sociedade e da **socialidade**. *Once Upon a Time* e o social se comunicam.

Enfim, insistimos, que a série, como produto cultural da sociedade, é uma fonte de informação sociológica, que cristaliza modos de ver, de ser e sentir em uma **ficção realista** ou, até mais do que isso, uma “ficção verdadeira”, no sentido de que, como **metáfora ou caricatura da socialidade pós-moderna**, apresenta **verdades possíveis** – mais ou menos “desidealizadas” – sobre a vida de todos os dias. Oscar

Wilde (1994) já dizia que a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida. Esse “muito mais” pode ser contestado. Mas que imitam-se... Imitam-se!

5.6 A ACEITAÇÃO DO DESTINO, O REENCANTAMENTO DO MUNDO E O DESPERTAR PARA A PÓS-MODERNIDADE NASCENTE NO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO – ANÁLISE S01E22 – *A LAND WITHOUT MAGIC (UMA TERRA SEM MAGIA)*

Na Floresta Encantada, o Príncipe tenta quebrar a tranca que o prende na cela do calabouço da Rainha. Já está com as mãos ensanguentadas e não tem sucesso. Senta-se no chão momentaneamente resignado, mas diz: “Eu vou encontrar você, Branca. Sempre a encontrarei” (ONCE..., 2012f, S01E22). Chegam dois guardas para levá-lo.

- Será difícil encontrá-la sem a cabeça – diz o primeiro, enquanto o levantam.
 - Venha, a Rainha anseia por sua execução – continua.
- Já em um corredor do castelo, David finge cair.
- Levante. De pé! – demanda o segundo laçao.
- David luta com eles e os deixa desacordados. Sai correndo ainda com as mãos acorrentadas. Em seguida, é emboscado por outros dois guardas.
- Atire nele! – comanda um.
- Mas o outro guarda atira no que deu a ordem.
- Quem diabos é você? – pergunta David, surpreso.
 - Um amigo – diz o caçador, tirando o elmo. Eu não conheço você. Mas eu conheço Branca de Neve.
 - Ela está bem? – pergunta o Príncipe.
 - A Rainha viajou ao encontro dela – conta Graham, o caçador, enquanto solta o príncipe. - O destino dela está por um fio. Precisamos correr. Sigame. Vou tirá-lo daqui. Tentarei atrasar a rainha. O resto é com você. Sua arma e provisões – anuncia, entregando-as a ele. - Boa sorte.
 - Você não vem comigo?
 - Eu não posso. Dei meu coração à Rainha para poupar o da Branca. Que meu sacrifício não seja em vão. Encontre-a.
- David assente com a cabeça. E sai (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 76: O Príncipe é levado para decapitação pelos guardas da Rainha



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Once Upon a Time, **micronarrativa barroca e promíscua**, continua **entrelaçando personagens e seus destinos**. Enriquece suas **histórias oficiosas**, pretende revelar elementos a mais, antes ocultos ou suprimidos, no fluxo do grande conto **complexo**; na **espiral**, aparentemente infinita, a que os contos de fadas podem nos levar; na **harmonia conflitual** ou no **conflito harmonial**, que se mantém com a **quebra do esquema clássico** das “grandes narrativas de referência”, representadas pelas histórias de Grimm e de Disney.

Logo, considerando que os elementos das histórias de ficção evocam as angústias sociológicas da época e nos ajudam a compreender os comportamentos e as realidades sociais, como defendem Legros et. al. (2007, p. 147), diremos que essas características (do parágrafo anterior, mas também de toda a nossa análise) são formas formantes do nosso **Zietgeist** (espírito do tempo), quer dizer, do **imaginário de nossa época, ambígua, plural, complexa**, mesmo, **oximorônica**. Nele, lemos o desejo de **superviver**.

Assim, em *OUAT*, Graham e David se conhecem. No conto dos irmãos Grimm e na animação da Disney, a aparição do caçador é rápida embora essencial. Na série, de **dominância dinâmica**, ele ganha um episódio para sua história²¹⁵. E, nesse

²¹⁵ No sétimo episódio, *The heart is a lonely hunter* (*O coração é um caçador solitário*), *OUAT* vai narrar como o caçador se tornou quem é na Floresta Encantada. Na cidade, vai focar em sua persona, Graham, que começa a desconfiar que exista algo de errado acontecendo e é morto por Regina.

episódio final da temporada, mesmo depois de sua morte em Storybrooke, reaparece ainda fundamental.

A **narrativa barroca** está em **constante mutação**, a cada episódio vamos **penetrando** em seu **mundo denso e aberto**, que nos remete a uma **obscuridade relativa**, com o **fluxo de perturbações e de efervescências** que a atravessa. Em *OUAT*, o caçador salva Branca de Neve duas vezes. Na primeira, como nas histórias célebres, deixando de matá-la. Na segunda, libertando o Príncipe e ajudando-o a reencontrá-la e salvá-la.

Vitalista, o Príncipe não desiste de encontrar seu amor, resiste a render-se. O **sentimento** é o sal de sua vida e dá sabor a ela, apesar das vicissitudes e irregularidades, dos desafios, enfim, **apesar de tudo**. Usufruindo de sua **liberdade intersticial**²¹⁶, o caçador mostra-se, ainda, **potente** ante o domínio da Rainha. Graham, **herói trágico**, encontra sua **perversidade** e descobre a brecha que lhe permite ajudar David.

“Um amigo”, o caçador se designa. Interpretamos a **irmanação**: mais um amigo do casal central da narrativa, que conta com a **solidariedade gerada a partir do ideal comunitário (locuscentrado)**, desejoso da queda da Rainha. Um amigo que, mesmo sem conhecer David, estabelece com ele uma **comunicação forte**, um **pacto emocional, um momento de comunhão**. Esses aspectos recém-abordados nos remetem ao **orgânico que está na ordem do dia**: “a felicidade individual só adquire dignidade quando alcançada no quadro da felicidade coletiva”, compreende Maffesoli (1995, p. 63).

Em Storybrooke, Henry está em coma. Desesperada, Emma o acompanha, dando entrada no hospital. A enfermeira pede para que ela saia da sala, mas Emma diz que não vai a lugar algum. Doutor Whales observa que a pupila dele está dilatada e pergunta o que exatamente aconteceu.

- Ele comeu isto. Deve estar envenenado – diz Emma, mostrando a torta de maçã.
- Via aérea desimpedida – observa Dr. Whales, abrindo a boca do menino. - Ele vomitou? Teve convulsões? Desorientação?

²¹⁶ Regina possui seu coração e consegue controlá-lo quando o tem em mãos.

- Ele mordeu isto e caiu duro! – responde Emma, já com o tom de voz alterado. Veja se tem arsênico, água sanitária, soda ou seja lá o que for – continua ela.
- O menino não tem sintomas indicando neurotoxinas. Então, seja o que for, isto não é o culpado – explica o médico.
- O que mais seria? – questiona Emma.
- Eu não sei. Estou tentando descobrir.
- Mas ele vai ficar bem, certo?
- Agora precisamos estabilizá-lo, porque ele está nos deixando. Há qualquer outra coisa de que você se lembre? Qualquer pequeno detalhe?
- Eu já disse tudo. Faça alguma coisa! – grita ela.
- Veja, eu entendo a sua frustração, Srta. Swan. De verdade. Mas eu preciso de dados para o tratamento. E até agora, não tem explicação, até parece... Emma vai tirando as coisas da mochila de Henry em outra maca. Desesperada, olha para o livro de Henry:
- Como magia – conclui (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 77: Emma percebe que a micronarrativa sustentada por Henry é verdadeira



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Ela pega o livro, o encara e acontece uma onda de energia. Emma tem uma visão com a voz de Henry ao fundo: “Todas as histórias deste livro aconteceram realmente. Você deveria saber disso mais do que todos. Porque está nesse livro” (ONCE..., 2012f, S01E22). Atônita, dá-se conta: tudo o que Henry dissera era verdade. Regina vai adentrando a sala.

- Cadê meu filho? – pergunta a Prefeita.
- Você fez isto – Emma acusa Regina, tomada de fúria. Pega Regina pelo braço e a joga dentro de um depósito de material hospitalar.
- Você fez isto! – grita Emma.
- Que diabos está fazendo? – indaga Regina, tentando se defender.

Elas brigam e derrubam prateleiras. Discutem, gritando.

- Pare com isto. Meu filho... – continua Regina.
- Está doente por sua causa! Ele comeu a torta de maçã que você me deu! – revida Emma.
- O quê? Era para você – confessa Regina.
- É verdade, não é?
- Do que você está falando?
- É verdade, não é? – Emma demanda a Regina que já admite com sua expressão de sofrimento. - Tudo isto.

Regina bate a cabeça no armário contra o qual Emma a está segurando.

- Sim – confirma Regina, lamentando ter de dizer a verdade.
- Eu ia deixar a cidade. Por que você foi fazer isto?
- Por que enquanto estiver viva, o Henry nunca será meu.
- Ele nunca será de ninguém se não curá-lo. Você vai acordá-lo!
- Eu não posso!

Elas vão diminuindo o tom e o volume, começam a falar em tom de lamentação.

- Não tem magia? – questiona Emma.
- Esta era a última dose – diz Regina, chorando. - Era para você dormir.
- O que vai acontecer com ele?
- Eu não sei. A magia, aqui, é imprevisível.
- Então, então, ele pode...
- Sim – confirma Regina.

Emma está ofegante.

- Então, o que vamos fazer?
 - Precisamos de ajuda. Existe outra pessoa nesta cidade que sabe disso, que sabe sobre magia – conta a Prefeita.
 - O Sr. Gold – conclui Emma.
 - Na verdade, ele se chama Rumpelstiltskin – revela Regina.
- Emma a encara assustada (ONCE..., 2012f, S01E22).

Emma se impõe como mãe, sua **razão sensível** diz a ela que não pode sair dali. Tenta explicar ao médico o que aconteceu, mas não há explicação racional para o quadro de Henry. Emma se descontrola, **exacerba o corpo**, grita. Não entende a **situação paradoxal**. Mas ao examinar a mochila do filho e olhar com atenção para o livro (**objeto tecnomágico**), tem um *insight*, uma visão, e, finalmente, **compreende** o que está acontecendo. O **lúdico acaba por consumir o lúcido** e “a **razão atmosférica** sufoca a razão argumentativa” (SILVA, 2012, p. 71, grifo nosso). Emma começa a medir a pressão do mundo com outros instrumentos e a perceber a **alógica** ou a **coerência interna** do lugar.

Figura 78: Emma confronta Regina sobre a maldição e o envenenamento de Henry



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Esse momento é crucial na narrativa, o **pacto emocional** de Emma com Henry se fortalece. Emma encontra sua **perversidade** (capacidade de ir por um caminho do desvio) e, **efervescente**, confronta Regina. Emma enxerga aquilo que o filho tentara lhe mostrar por episódios a fio, que, em Storybrooke (**narrativa locuscentrada**), **o real é composto pelo irreal, pelo surreal, pelo onírico**.

O **imaginário, enquanto imaginação fantástica**, é capaz de **restabelecer o equilíbrio vital** comprometido pela noção da morte (DURAND, 1998, p. 101). O livro de Henry **eufemiza a situação**, trazendo esperança para Emma, **heroína impura**, que vê, no que supunha fabulação, um **realismo da ordem da adaptabilidade vital**. Diante disso, sua **potência** se eleva, e ela consegue, pela primeira vez, verdadeiramente, enfrentar Regina.

Esse é também o instante de **aceitação do destino** de que Emma tentara fugir. Em função do filho, ela se **ajusta ao fatum** e **o abraça**, mesmo em **harmonia conflitual**. Fará qualquer coisa para salvá-lo. Emma, que sempre se manteve distante da Floresta Encantada, experimenta a **promiscuidade** com esse mundo, percebe seu copertenciamento a Storybrooke e à Floresta Encantada, bem como a **comunicação** entre elas (**erótica social**).

O **sentido se invagina**, e ela alcança a **compreensão da transcendência imanente** daquele lugar. **Mergulha na espiral da história**, vê seu pai, sua mãe e descobre, então, que a **sociedade officiosa** e o **mundo composto**, que Henry tentava

lhe mostrar, são o **“real”, e, não, o oficial**, ao qual ela estava presa, também em função da maldição de Regina. E entra, então, numa espécie de **participação mágica**, com o mundo, com o outro, que remete à ideia de **orientalização do mundo** e de (re)estabelecimento de um **equilíbrio ecumênico, através do imaginário (real)**. Há um **reencantamento do mundo** – de Emma, de Henry, de Storybrooke. O **mundo heterogêneo, contaminado e barroco** se revela a Emma.

O **fluxo** dos acontecimentos (enredo) e a **dinâmica** dos personagens são, efetivamente, senhas para **compreendermos OUAT**. O **ingresso da heroína na história vivida** acontece, e ela percebe as **personas** que estão envolvidas na trama do sortilégio da Prefeita/Rainha. A **micronarrativa** se comprova como a **verdade possível** diante da **queda de suas “grandes referências”**.

Trata-se aqui de uma experiência, no próprio fundamento da sabedoria popular, e que, de diversas maneiras, estrutura o inconsciente coletivo ao mesmo tempo em que o encontramos nos diversos contos e lendas em que se expressa. É a experiência arquetípica da queda, da provação e da salvação. Mostrei em um livro anterior [Do nomadismo], como “o exílio e a reintegração” são os dois polos da tensão existencial. Trata-se, sem dúvida, de mitologemas estruturais, mas vividos através de múltiplas notícias que aparecem frequentemente nos jornais, que encontramos na nossa vida afetiva, nos romances para empregadinhas, nas obras cinematográficas, assim, como nas obras-primas encontradas na literatura de todos os tempos. Em todo caso, o que está em questão senão **o arquétipo do renascimento?** (MAFFESOLI, 2003, p. 149, grifo nosso).

Interpretamos o renascimento de Emma, no momento em que ela se deixa tocar pela micronarrativa do livro de histórias, em que a vida de seu filho está “por um fio”, como o despertar para a pós-modernidade nascente. A partir desse momento, a **heroína impura (metáfora ou caricatura da persona hodierna)** consegue enxergar o mundo **como ele é**, perceber a **heterogeneidade da vida, a contaminação, o patchwork das histórias, sentir a dinâmica do mundo oficioso**, com o que ele tem de **paradoxal, barroco e trágico**. Cai a representação, surge a **apresentação**. Emma **potencializa-se vitalista**, está a caminho da **inteiração**, diante do **ganho qualitativo da existência**.

Segundo Maffesoli (2003), o **arquétipo do renascimento na pós-modernidade** diz respeito à **estabilidade pela transformação**, ao **retorno do arcaico, sob as modulações do presente**, contrariando a ideia de uma história universal e linear. Ora, não é disso de que trata, efetivamente, desde o início, *Once Upon a Time*?! Releitura?! Estabilidade das personagens antigas pela transformação. Retorno delas, mas reescritas

em consonância com o hodierno. **Progressividade** da narrativa que só é possível com o **retorno no tempo**. **Retorno do vitalismo**, que quer dizer **retomada da complexidade, da pluralidade, da parte do diabo, do que é e é inteiro em decadência e esplendor**.

E essa conjunção que se manifesta na **tecnologia do imaginário** não vem então do **espírito do tempo**? Consideramos *Once Upon a Time* **ficção realista do imaginário pós-moderno**, que expressa a **complexidade** da vida contemporânea (**antinômica e imperfeita, mas fecunda**), mostrando seu **balançar** e sua **transformação**. “Defrontamo-nos efetivamente com o retorno do “**regime noturno da cultura**”, diz Maffesoli (2004, p. 171, grifo nosso). O sintoma da **mudança de regime** é, então, o que o autor chama de uma **feminização do mundo**:

Quero dizer com isto o retorno de características comuns que encontramos ao mesmo tempo no homem e na mulher, características que o patriarcado da tradição judaico-cristã conseguiu marginalizar por muito tempo. Na verdade, para retomar uma temática cara a Gilbert Durand, o “regime diurno” do imaginário ocidental repousa essencialmente numa função “diarética”, discriminadora, analítica. O gládio que corta ou o falo que penetra são suas figurações mais expressivas. O espírito da época estará então na explicação das coisas, no esforço para zerá-las. É bem diferente da atitude do “**regime noturno**”, cujo símbolo é a **taça**, e que trata de **congregar, estabelecer relações, favorecer a interação**. Levar a sério as “**pregas**” da **natureza humana**. Daí a “**compreensão**” de tudo o que constitui este conceito. É assim que devemos encarar a **feminização** de que tratamos. A “**taça**” que recebe e favorece, sem distinção, um **ser conjunto fundamental**. Todos os elementos da natureza e da cultura nele encontram lugar e fecundam-se reciprocamente (2004, p. 178-9).

Continuando, Emma **exacerba o corpo**, luta com Regina, grita. Coloca em cena o **húmus de que é feita**, seu lado **passional**. Revela, **descomedida**, que percebeu sua trama. O **excesso é sua maneira de encontrar energia**. A Prefeita/Rainha se vê forçada a confessar seu ardil. O **paradoxo** é triste: mesmo dominando a magia (**paganismo**), em Storybrooke, Regina não dispõe de meios para salvar Henry.

A **razão sensível** e o **sentimento** pelo filho forçam-nas a trabalhar juntas para salvar o menino em **harmonia conflitual**. **Pathos** e **ethos** predominam sobre o *logos*. A despeito de todas as divergências entre elas (**personas plurais, que apresentam unicidade**), a **ética da estética (relacional e contingente)** as impele a unir forças para resolver a **situação complexa**. A **paixão compartilhada** pelo filho fala mais alto que suas diferenças, promovendo a **irmanação**.

Aceitam e ajustam-se ao que o destino lhes apresenta, estabelecem um pacto **emocional**. A possibilidade da perda, a fratura, é o que as coloca em **sintonia (comunicação forte)**. Apenas o **presente** importa. O **reencantamento que se anuncia é trágico** e vão precisar recorrer ao duvidoso e **perverso** Rumpelstintskin na esperança de que ele tenha algum meio de ajudá-las. Esse **equilíbrio interno do trágico diz respeito a uma imoralidade ética**, que não se reduz ao dever-ser. Pois, o *puer aeternus* em Emma mostra a **tolerância**, que também encontramos na vida corrente, à deformidade, à fealdade, à disfunção, ao crime, etc. (MAFFESOLI, 2003, p. 132).

Na Floresta Encantada, a Rainha, colérica, anda de um lado para o outro em seu quarto. Graham chega, e ela lhe pergunta onde está o prisioneiro. O caçador responde que o Príncipe escapou. Regina joga-o contra a parede com magia.

- Num palácio cheio de guardas, você o deixou escapar? – questiona ela.
- Eu fiz o possível – defende-se ele.
- Você fracassou! E você sabe o que acontece com quem falha comigo, caçador?!
- Eu o encontrarei. Não se preocupe. Deixe-o comigo.
- Um barulho no espelho chama atenção de Regina.
- Não será necessário – ela revela.
- O espelho mostra David correndo na Floresta.
- Ele é meu – declara a Rainha, que com um gesto teletransporta o Príncipe.
- David cai. Olha ao redor, perdido, e continua correndo. Está andando em círculos. Aparece Rumpelstintskin.
- Estamos perdidos? – pergunta, irônico, o Senhor das Trevas.
- O que você faz aqui? – inquire o Príncipe.
- Só vim ajudar – revela Rumpelstintskin.
- Não preciso. Eu me viro.
- Não, eu acho que não. Esta é a Floresta Infinita. Não tem saída. Bem, exceto com a minha ajuda.
- Não quero nada de você.
- Nem mesmo isto? – diz o Sombrio, mostrando-lhe um anel.
- O anel da minha mãe. Ele estava... [Olha para o cinto]. Como você conseguiu isto?
- Do mesmo jeito que consigo tudo que eu quero. Com magia. A mesma magia que me permite fazer isto. [Ele joga o anel para cima e ele fica brilhando]. Este anel agora está encantado. O brilho aumentará ao se aproximar de Branca de Neve. Interessado?
- Devolva o anel.
- Ah! Quero algo em troca, querido. Hora de fazermos um trato.
- Não! Chega de tratos.
- David desembainha a espada e o ataca, Rumpel desvia. No segundo ataque, Rumpel segura a arma com a mão e ri. David ataca novamente e Rumpel desaparece.
- Aqui – diz ao reaparecer nas costas de David, agora também com uma espada.

Eles lutam, Rumple desaparece e reaparece.
 - Persistente – debocha o Sombrio.
 Continuam lutando. Rumple o derruba, mas ele levanta e desembainha a segunda espada. Rumple o domina.
 - Já chega? – indaga Rumplestintskin.
 - Nunca!
 Rumple o desarma, o joga longe.
 - Procurando isto? – pergunta Rumplestintskin, com a espada do Príncipe, apontada para a garganta dele. - Tão corajoso. Tão valente. Tão inútil. A coragem não vai tirá-lo desta floresta, querido. Magia, vai. Acredite, este é um acordo que você quer fazer. Porque nós dois queremos a mesma coisa.
 - E o que seria?
 - Ora, você e seu verdadeiro amor juntos, é claro!
 Rumplestintskin oferece o anel novamente (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 79: Rumplestintskin rende o Príncipe Encantado



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Regina não aceita o **paradoxo** da situação, como o caçador pode ter deixado o Príncipe escapar em um palácio cheio de guardas? Poderosa, usa um truque e lança-o contra a parede. Graham, **persona plural e nômade**, finge estar do lado dela e promete encontrar o fugitivo, quando foi ele quem o deixou escapar

A Rainha é avisada pelo espelho do paradeiro de David. E com magia, envia o Príncipe para o labirinto que é a Floresta Infinita. O **trágico** e a **espiral** se manifestam incessantemente na história de Branca de Neve e Príncipe Encantado. A vida não vale nada sem esse amor, que eles vivem **apesar de tudo**. E a **potência desse sentimento** vai se opor ao poder da Rainha. O tema da **afetividade, evidencia a precariedade da vida**. Eis o **realismo** das histórias de amor. As uniões precisam superar inúmeros obstáculos para se tornarem duradouras.

Rumple aparece para ajudar o Príncipe (**bricolagem** das histórias [**barocas**]), que sabe que, com o Sombrio, “toda a magia tem um preço”, e recusa o auxílio dele. **Irônico**, o Senhor das Trevas anuncia o **oximoro**: não há saída da Floresta, exceto com magia, quer dizer, se o Príncipe aceitar fazer um acordo. A **ética da estética** aparece, então, repetidamente como um **imperativo atmosférico do vivido**.

Percebemos, assim, que a **saturação do político, na pós-modernidade, não anuncia a morte da política**, mas sua **releitura para um estado permanente de negociação do preço das coisas sem preço**. O cidadão governa a si mesmo, diante do enfraquecimento do Estado. As **personas comunitárias (tribais)** tentam gerir o bem comum, **apesar de tudo**, pois a **felicidade individual parece só fazer sentido no quadro de um bem-estar mais amplo**. Porque, além da lei oficial, existe a **lei do meio**, quando “a sensibilidade coletiva originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética” (MAFFESOLI, 2006, p. 50).

Assim, o **ethos da comunidade é a aura** que a envolve, é o **imaginário** que a circunda, de forma que a estética não se restringe ao que chamamos de belas-artes, “[...] ela as engloba, mas também se estende ao conjunto da vida social. A **vida como obra de arte**, de algum tipo, ou ainda, a estética como maneira de sentir e de experimentar em comum” (MAFFESOLI, 1995, p. 53, grifo nosso). O **realismo do imaginário** e as **ficções realistas** têm em comum essa capacidade de manifestar a **aura**, o **clima societal** contemporâneo (**pós-moderno**).

A magia promove a **transformação**, o **reencantamento trágico** da história. **Reencantamento desencantado**: fazer um trato com o pequeno demônio para sair da situação. David se nega a isso, num primeiro momento, e combate Rumpelstintskin, que se diverte (**puer aeternus**) com a situação e resolve “brincar” um pouco com o Príncipe destemido nesse momento de tensão da narrativa.

David **exacerba o corpo** em função da **emoção**. Coloca o **animal humano em ação**. Mas acaba por **aceitar e ajustar-se ao destino**. Não tem como vencer a luta. Em **harmonia conflitual**, cede rendido. O **paradoxo** novamente se apresenta: “Tão corajoso. Tão valente. Tão inútil. A coragem não vai tirá-lo desta floresta, querido. Magia, vai”, repetimos as palavras de Rumple.

Ao dar-se conta de que Rumpelstintskin está certo, seguindo o **fluxo dinâmico**, deixa a **razão sensível** falar mais alto, e, no exercer de sua **ética da estética**, abre-se ao trato que o Senhor das Trevas vai propor a ele. O **herói impuro** presente que terá de fazer algo do que não se orgulhará, mas que será necessário se quiser ter de volta

seu amor verdadeiro. Importa o **agora**. E agora ele precisa fazer o trato para ter de volta sua amada. **Persona plural**, **herói trágico**, David precisa **tolerar** O Sombrio, aceitar o **heterogêneo**, abraçar a **unicidade** da vida e colocar em cena seu **vitalismo**, mais uma vez, para viver o **reencantamento possível**.

É o **humanismo integral** colocado em cena no **pacto emocional** que está em vias de se estabelecer, graças a **perversidade** do Sombrio, que manipula a **trama da espiral**, fazendo com que os diversos personagens colaborem para seu propósito: o de que Regina lance a maldição e de que Emma, 28 anos mais tarde, a quebre, para que ele possa reencontrar seu filho. A **astúcia** de Rumplestintskin bem como seu **humor negro** e **irônico** caracterizam sua **trajetividade** em *OUAT*. A **progressividade** da série explicitará seu plano na segunda temporada, em que Rumplestintskin e Baelfire (pai e filho) se reencontrarão.

Mary Margaret está saindo da lancheria da Vovó, chamada *Granny's*, com um café e caminha em direção ao carro. David chega, a cumprimenta e inicia uma conversa.

- Eu estava errado. A respeito de você, de mim. A respeito de tudo. Eu não acreditei em você. E eu queria ter uma boa explicação a oferecer. Mas é como se eu continuasse tomando decisões erradas, sem saber por que é assim. Desde que eu acordei do coma, minha vida não faz o menor sentido. Exceto por você. E o que sinto... é amor, Mary Margaret.
 - David, por que está aqui? – indaga ela.
 - Porque Kathryn deu entrada num apartamento em Boston. E ela não vai usá-lo. Mas eu vou. A não ser que me dê uma razão para ficar.
 - David... [David expira forte]. Eu não posso – conclui ela.
- Eles se olham tristes, e ela vai entrando no carro. Ele chora, ela fecha a porta (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 80: Mary Margaret dispensa David



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

O **quotidiano** de um gesto simples de buscar um café é atravessado por um grande momento. Afinal, o **imaginário é, ao mesmo tempo, o fantástico e o cotidiano**. Movido pelo **sentimento**, David vai tentar pela última vez se reconciliar com Mary Margaret. Sua **razão sensível** lhe diz que, mesmo depois de tê-la decepcionado inúmeras vezes, não custa tentar. Mas ela já **aceitou e abraçou o** **parece ser seu destino**: Não encontrar o tão sonhado “par perfeito”. Conforme Maffesoli (2012, p. 108), a **fantasia pós-moderna não é destacada da vida cotidiana**. A magia contemporânea, que encontra sua origem nos reinos de fadas, contos e lendas, exprime a volta do **sentimento trágico de uma existência que não podemos, nem conseguimos, dominar e à qual precisamos nos ajustar**. Pois, bem ou mal, há forças nos ultrapassam.

A decepção com ele a tornou **cética** quanto ao amor. E ela acolhe essa escolha mesmo em **harmonia conflitual**. **Destino trágico o do homem sem qualidades/herói impuro**. Ele quebrou o **pacto emocional** dos dois, de uma maneira que ela acredita não ter mais conserto. O **paradoxo** da relação entre duas pessoas que se amam, mas resistem a ficar juntas, se acentua. A **micronarrativa heterogênea e dinâmica** de *Once Upon a Time* vai bem além do “felizes para sempre”. A **espiral** continua em sua **alógica** na **ficção realista**.

- Contemple a magia mais poderosa de todas, o amor verdadeiro – anuncia Rumpelstiltskin, de volta à Floresta Infinita.
- David tenta pegar o frasco, mas O Sombrio desvia.
- Ah! Cuidado, só sobrou isto.
- O que você entende do amor verdadeiro? – questiona o Príncipe.
- Bem, não tanto quanto você, mas mais do que você pensa – revela.
- Você? Você já amou alguém? – continua a indagar.
- Foi um breve lampejo de luz num oceano de trevas – conta Rumpel.
- O que aconteceu?
- Ela morreu. Isso é uma coisa sobre o amor verdadeiro, querido. Ele escapa por entre os dedos. É a magia mais poderosa do mundo. A única magia com poder suficiente para quebrar qualquer maldição. Deve ser protegida a todo o custo.
- Não entendi. O que exatamente você quer de mim?
- Eu quero que me ajude a protegê-la, colocando-a num lugar seguro para mim. Rumpelstiltskin faz aparecer um ovo dourado e coloca o recipiente com o líquido magenta brilhante ali dentro.
- E onde é isto?
- Dentro da barriga de uma fera, é claro. [Joga o ovo para ele].
- Por que esconder?
- Digamos apenas que vou guardar para uma emergência – diz, soltando uma risadinha diabólica ao final (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 81: Rumpelstiltskin propõe um acordo a David



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Em **harmonia conflitual (contradição)**, movido pela **ética da estética**, o Príncipe decide fazer o acordo com Rumpelstiltskin. Importa o **agora** e a **perversidade**, parece a única saída para o **herói impuro**. Na **sociedade oficiosa**, concessões e **tolerâncias** são necessárias, eis o **vitalismo** que se adapta à **organicidade do mundo**, **transgredindo e ultrapassando**. Ele **abraça o que**

parece ser seu destino. Vemos, também, a **supervalorização do amor** verdadeiro, “a magia mais poderosa de todas”.

Rumple **apresenta** a David sua **parte de luz, uma de suas personas**, apresenta aquela capaz de amar (**nomadismo**). O príncipe parece surpreso com isso. O **pequeno relato** do Sombrio coloca em xeque suas “grandes referências” sobre o mago das trevas, que se revela mais **complexo** do que ele imaginava; no mínimo, **heterogêneo**. Há uma **relativização** do bem e do mal, um retorno das **figuras arquetípicas (unicidade)**. O **sentido se invagina na progressividade espiral do enredo**, para dar conta de personagens que são **continentes de diversos e conteúdos complementares/concorrentes/paradoxais**, o que aponta para o **símbolo da taça, para a feminização do mundo, para um regime noturno – pós-moderno do imaginário**.

Isso nos remete a um **acolhimento da obscuridade**, a um **politeísmo de valores**, o **renascimento de um mundo composto** parece estar na raiz das releituras dos personagens bons, mostrando a **parte do diabo**, e dos ruins, evidenciando seu **lado luminoso**. É a **relativização**, o **balanço ou gangorra**, que parece abastecer o **imaginário pós-moderno** com os **sentidos possíveis** sobre as pessoas, situações e objetos, mostrando um **humanismo mais integral (ficções realistas)**, menos íntegro e **mais inteiro**. Ainda assim, Rumple com sua **ironia, com seu humor negro** e com suas risadas maléficas e debochadas, parece representar o **puer aeternus** que joga com tudo e com todos, todo o tempo, e, **astuciosamente**, manipula quem está ao seu redor.

Em Storybrooke, Emma e Regina chegam ao antiquário na esperança de conseguir a ajuda de Sr. Gold:

- Meus olhos me enganam ou esse é o olhar de quem acredita? – pergunta ele.
- Precisamos da sua ajuda – revela Emma.
- Precisam, sim – concorda ele. Parece que a doença mais trágica se abateu sobre nosso amiguinho. Eu disse que a magia tinha um preço – conclui, virando-se para Regina.
- Henry não devia ter de pagar por ela – protesta Regina.
- Não, você devia – concorda ele –, mas, infelizmente, deu nisso.
- Pode nos ajudar? – indaga Emma.

- É claro. Amor verdadeiro, Srta. Swan. A única magia com poder para transcender os reinos e quebrar qualquer maldição – argumenta ele. - Para a sua sorte, engarrafei um pouco.
- Engarrafou? - questiona Regina.
- Oh, sim – conta Rumpel. - De fios de cabelo dos seus pais [refere-se aos pais de Emma, Branca e Príncipe] fiz a poção mais poderosa de todo o reino. Tão poderosa que quando criei a Maldição Sombria, pus apenas uma gota no pergaminho. Uma mera válvula de segurança.
- É por isso que eu sou a salvadora e posso quebrar a maldição – infere Emma.
- Você está começando a entender – diz Sr. Gold/Rumplestintskin.
- Não me interessa quebrar a maldição, só me importo com o Henry – argumenta Emma.
- E, por isso, é seu dia de sorte. Eu não usei a poção inteira. Guardei um pouco para uma emergência – prossegue ele.
- E a emergência veio a cavalo. Onde ela está? – diz Emma.
- O problema não é onde está. Pegá-la é a grande questão – expõe Gold.
- Chega de charadas. O que fazemos? – interfere Regina.
- Você não faz nada. Deve ser a Srta. Swan – anuncia Gold.
- Ele é meu filho, eu devo ir – objeta ela.
- Com o devido respeito, mas é o filho dela e deve ser ela – argumenta, apontando para Emma. Ela é o produto da magia. É ela quem deve encontrar.
- Eu posso fazer isso – afirma Emma.
- Não confie nele – adverte Regina.
- Que escolha nos resta? – replica Emma.
- Exatamente, querida. Que escolha lhes resta? – devolve Rumpel.
- Onde está esta magia? – pergunta Emma.
- Diga-me, Vossa Majestade, nossa amiga continua no porão? – ele pergunta à Regina.
- Oh, seu diabinho safado! Você a escondeu com ela? – devolve Regina.
- Oh, não, não. Não com ela. Dentro dela. Sabia que a traria – rebate ele.
- Quem é ela? – questiona Emma.
- Alguém que você deve estar preparada para enfrentar. Onde você vai, precisará disto – continua Rumpel, abrindo uma caixa que está em cima do balcão.
- O que é isso? – pergunta Emma.
- A espada do seu pai – revela ele (ONCE..., 2012f, S01E22).

Emma, enfim, acredita na **micronarrativa** sustentada por Henry. Ao dever ser, ao que Emma acreditava ser, sucede **aquilo que ela é** (e que, portanto, **não é ideal**), numa **reintegração lúcida do lúdico**. Então, **rendendo-se ao destino**, Emma (em seu **politeísmo de valores/ética da estética**) vai, com Regina, procurar Sr. Gold/Rumplestintskin, em busca de ajuda. A **bricolagem** de uma personagem nova com outras, de contos diferentes, é evidenciada na **narrativa contaminada, promíscua, complexa**, que, pela **trajetividade orgânica**, une o diferente. Ele estava a sua espera. Como sempre, controlando a situação, mesmo sem deixar transparecer.

Figura 82: Sr. Gold mostra a Emma a espada de seu pai



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Ele havia alertado Regina sobre o preço da magia. O dever ser não faz sentido, era Regina quem “deveria” pagar. Mas **“o que é” é imperativo** e “deu nisso”; e a **história trágica se complexifica**; e Emma passa a **compreender** e a acreditar graças ao **vitalismo** de Henry, que coloca a vida em risco, para que ela **aceite e abraçe seu destino, reencantando a vida**.

Novamente, o amor verdadeiro é tido como “a poção mais poderosa”, ou, como preferimos, mais **potencializadora**, e **o sentimento se sobrepõe à razão**. Ao invés de estarem presentes no hospital e contarem com a expertise da equipe de saúde para resolver o problema, elas vão buscar um **caminho alternativo**, o da magia. Emma começa a entender seu papel, sua **persona “salvadora” na sociedade oficiosa, que é a real (atravessada pelo onírico), apesar de tudo**. Em **harmonia conflitual**, surge subterrânea sua **potência** heroica. Novamente o que parece estar em questão é a **orientalização**, que privilegia a participação mágica/simbólica entre os indivíduos e o mundo.

Regina permanece querendo explicar as coisas pelo “dever ser”, ao que Gold/Rumple compreende **“o que é”**, a **coerência interna** da situação, e anuncia que Emma é quem precisa encontrar a poção. Emma é o produto do **pacto emocional** mais forte de todos e vai **ingressar na espiral da história**, cumprindo sua função. A possibilidade da morte faz brotar em Emma sua **intensidade**, sua **persona** capaz de lidar

com o **trágico da existência**, sua possibilidade de **inteiração**. A **libido do sentir vai despertar um saber incorporado** que ela não notara existir.

Conhecedora do **lado mais sombrio** de Sr. Gold, Regina adverte Emma, mas elas não têm opção, precisam confiar nele se quiserem salvar o **pequeno herói**. A **perversidade** de Rumpelstintskin está outra vez em cena. Ele sempre tem um meio para driblar os acontecimentos. É preciso adotar uma **lógica complexa** para lidar com **o que está aí**. Assim, vemos na relação que se estabelece entre os três a **retroalimentação sombra/luz**, no **abrigo potente do complementar do concorrente e do antagônico**.

Eles continuam conversando por charadas, guardando o suspense de quem é “ela”, em quem está a poção. Ele anuncia que Emma deve estar preparada e lhe entrega a espada de seu pai. Emma **vitalista** assume o desafio. Depois de 28 anos, ela finalmente descobre quem são seus pais. É **paradoxal**, eles têm a sua idade. **O real é invadido pelo surreal**, mas a **heroína, presenteísta**, só pensa em salvar o filho. Essa e outras **questões complexas da espiral da narrativa** ficam para depois, é (im)preciso seguir o **fluxo**.

Voltamos a ver Henry no hospital. Emma acaricia seu rosto com o livro nas mãos. Confessa que ele tinha razão sobre a maldição: “Devia ter acreditado em você. Sinto muito” (ONCE..., 2012f, S01E22). Ela deixa o livro embaixo do travesseiro dele. E vai saindo, enquanto Regina entra.

- Diga o que precisa, tem dez minutos – comanda Emma.
 - Sabe onde me encontrar? – pergunta Regina.
 - Sim. Não se atrase – responde Emma e sai.
 - Eu sinto muito – diz Regina a Henry, chorando.
- Jefferson aparece.
- Que pena, não é? Não tem nada pior do que não saber se voltaremos a ver os filhos – diz ele.
 - Jefferson, não é uma boa hora – responde Regina.
 - Para você. Para mim, é perfeita. Vim cobrar. Onde está a minha filha?
 - Emma deveria comer aquela maçã e não comeu. No que me diz respeito, isso anulou o nosso acordo.
 - Eu fiz o que você pediu e ainda assim vai me enganar de novo?
 - Veja isso do jeito que quiser, Jefferson. Não temos mais nada para discutir.
 - Eu não concordo.
 - O que você vai fazer? Me matar? Eu sei que você quer, mas também sei que não consegue.
 - Sabe?

- Sim. Você não tem isso em você.
Ele a encara ameaçador.
- Agora, se me dá licença, tenho de salvar a vida do meu filho – diz ela emocionada e sai (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 83: Jefferson e Regina discutem no leito de Henry



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Emma se desculpa com o filho em coma. Admite que a **micronarrativa** que ele sustentava está certa. Essas cenas em que Emma **assume seu destino** dão conta da **trajetividade**, do **fluxo**, da **transformação** da personagem durante a temporada: **do ceticismo que tentava explicar ao heroísmo (impuro) que busca compreender**, diante do **imperativo atmosférico que se apresenta**.

Sempre conduzida pela **ética da estética (persona nômade)**, precisa se aliar aos vilões da história (**ideal comunitário – paradoxal**), em **harmonia conflitual**, para resolver a **situação oximorônica** que se apresenta: justo ela, que nunca havia criado raízes, que antes costumava agir pensando apenas em si, agora precisa **transmutar-se** em “salvadora”, **aceitar o destino** e a **heterogeneidade do mundo** para socorrer o filho e, quiçá, uma cidade inteira. **Contemplando, afinal o mundo tal como é (a sociedade officiosa)**, a heroína impura participa do retorno de uma **ecologia profunda**, que **coloca em sinergia personas, mundos, real e imaginário**, na **espiral da história** (mais um indício da **orientalização da narrativa** que consideramos **metáfora da vida – realismo ficcional**).

Em comparação com o episódio anterior, Emma já tem outra postura e parece **potente (vitalismo)** diante de Regina, que, agora, depende dela. Nesse ínterim, Jefferson aparece para acertar contas com Regina, apelando para o **sentimento (perversidade)** na tentativa de convencê-la a cumprir o que havia lhe prometido. Mas a Prefeita/Rainha, **presenteísta**, não se deixa tocar pela dor dele e o despreza. Não vai conceder o que ele quer, pois não conseguiu o que queria. **Agora**, ela só pensa em salvar Henry. Tomado pelo ódio, parece que ele não vai aceitar, gratuitamente, a negativa de Regina.

- August, por favor. Sei que está aí, abra a porta – pede Emma, enquanto Regina está no hospital.
- Não consigo – ele responde.
- Emma arromba e o encontra na cama, se transformando em boneco de madeira. Apenas do pescoço para cima ele ainda é “uma pessoa”.
- Não! O que está acontecendo com você? – questiona ela.
- Você consegue ver agora? Você acredita.
- Sim, acredito. Mas, como detemos isto? – pergunta Emma.
- Quebre a maldição – diz ele.
- Juro que vou tentar. Mas antes devo salvar o Henry e preciso da sua ajuda.
- Não precisa, não.
- Preciso, sim. Isto tudo é muito. Eu acabei de falar com a Rainha Má e Rumpelstiltskin sobre uma missão para achar magia. Eu não consigo, August. Não consigo. Nenhuma pessoa normal consegue.
- Para a nossa sorte, você não é normal. Você pode salvar o Henry. O rosto dele vai se transformando também em madeira. Você pode salvar a todos.
- Ele se transmuta definitivamente em um boneco de madeira.
- August? – Emma o chama. Chora e respira fundo (ONCE..., 2012f, S01E22).

Ao acreditar na **micronarrativa** de Henry, Emma consegue enxergar o oficioso. Outrossim, o que August já tentara lhe mostrar anteriormente, ele está voltando a ser de madeira. **Contos de fadas e mundo real se contaminam e formam um mosaico complexo, mundo barroco** em que Emma está **ingressando**. O **sentido se invagina** com a **feminização do mundo**. Sentindo-se perdida, vai buscar a ajuda do amigo, na ânsia de conseguir **compreender** melhor a **dinâmica** do que ela está vivendo.

Figura 84: Emma lamenta o destino de August



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Mas o pouco que ele consegue fazer é encorajá-la, demonstrar fé na **potência da heroína impura**, antes de se transmutar definitivamente em boneco. Emma agora acredita, mas isso ainda não foi o suficiente para quebrar a maldição. Eles estabelecem uma **comunicação forte**, um **pacto emocional**. Ela se compromete a tentar, pelo **bem-estar coletivo**, mas está com medo do **surrealismo** de tudo o que se passa: acabou de combinar com dois “vilões” uma jornada em busca de magia (**tribalismo nômade**). Primeiro, **presenteísta**, seu foco é salvar Henry. Sua **razão sensível** não podia estar sendo mais testada nessa **orientalização do mundo** que ela conhecia, que demanda que ela assuma seu **humanismo integral**; veja por sobre **a lógica, a alógica**. **Persona plural, nômade, se adapta**; respira fundo e **vai ao encontro de seu destino**, em **harmonia conflitual**, movida pelo **sentimento**, pela **emoção**.

Vemos, logo, que o **mundo imaginal** que está sendo elaborado hodiernamente se fundamenta em uma **releitura do arcaico**, de **substrato arquetípico**. Repetindo, como sustenta Maffesoli, “de maneira cíclica, o que se acreditava estar ultrapassado. É isso que permite falar de maravilhamento, de **reencantamento**” (1995, p. 147, grifo nosso). O **imaginário**, o **simbólico** e o **onírico** são alguns dos parâmetros que exprimem melhor esse processo.

Emma e Regina se encontram no prédio do relógio, a biblioteca antiga, que está desativada. Emma pega a espada. Regina abre a porta, vai até uma parede de madeira, em que há uma árvore desenhada com espelhos. A parede sobe quando ela toca um ponto específico. Ela puxa uma alavanca e aciona uma engrenagem, a qual lentamente abre uma porta de ferro, que dá para um elevador antigo. Emma está boquiaberta.

- Entre – indica Regina.
- Você primeiro – responde Emma, desconfiada.
- O elevador é manual, precisa de dois operadores. Eu tenho que ficar aqui para abaixá-la.
- E eu devo confiar em você?
- Eu acho que você não tem muita escolha, Srta. Swan.
- Essa batalha que eu tenho que lutar, o que é? O que está lá embaixo?
- Uma velha amiga.
- E por que você não fala com ela?
- Por que a punição dela aqui foi diferente da dos outros. Eu a aprisionei. Emma faz cara de quem não está entendendo.
- Numa forma diferente. Ela não quer ouvir falar de mim. Você tem que confiar em mim.
- Ok, eu vou descer. Mas vamos esclarecer as coisas, Vossa Majestade. A única razão pela qual não está morta é por que preciso da sua ajuda para salvar o Henry. Ele morre e você vai junto.
- Bem, então vamos com isso. E isto é o que você deve fazer. [Inferimos que Regina explicou a Emma como proceder, mas há um hiato na narrativa que corta para Emma já descendo no elevador, desembainhando a espada, empunhando-a e observando-a agitada] (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 85: Emma ameaça Regina antes de enfrentar Malévola para obter a poção



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Emma está **ingressando no desconhecido**, no maior desafio de sua vida. Movida pela **razão sensível e paradoxal**, pois não teria motivos para confiar em Regina. Mas precisa. A **espiral dos acontecimentos** as levou até esse momento. **Contraditoriamente**, Regina revela que quem está “lá em baixo” é uma “velha amiga”. Ela a prendeu “em uma forma diferente”, como punição, neste mundo. Uma simples parede é um **objeto tecnomágico de fibra pagã** e revela uma passagem secreta.

Emma está assustada com a **complexidade** da situação. A **heroína impura mostra sua efervescência, seu lado de sombra, sua parte do diabo** a Regina quando diz que a única razão para não tê-la matado é porque precisa de sua ajuda. **Persona** movida pela **ética da estética**, pelo **politeísmo de valores**, promete: “Ele morre e você vai junto”. A união das duas é um **imperativo atmosférico, que exige aceitação e ajuste. Potente**, Emma enfrenta a longa descida antes da batalha.

Reiteramos, assim, o **claro-escuro do herói pós-moderno**, que, “se é reconhecido como tal, é porque está sintonizado com as características comuns”. Ele é **imperfeito, contaminado e participa do húnus coletivo**. Assim, “mais que o produtor, ele é ‘produto’ de sua época, em relação de amor com ela. É próprio de uma relação como esta ser ambígua” (MAFFESOLI, 2004, p. 119). **A oscilação entre o bem e o mal, o certo e o errado, o claro e o escuro, acentuam a heterogeneidade dinâmica inerente àquilo que é vivo.**

Na Floresta Encantada, em seu castelo, Malévola está subindo as escadas com seu cetro em direção ao trono. Senta-se. Logo, o príncipe está com a espada em seu pescoço.

- Onde está? Onde está a besta que manda neste castelo? – questiona ele. Malévola faz um gesto com a mão e o joga longe.
 - Sou eu. Mas “besta” é tão grosseiro. Eu prefiro Malévola.
 - Eu vou precisar de um ovo menor – diz para si mesmo.
 - Que pena. Tão bonito – lamenta, irônica, Malévola.
- Ele se levanta. Ela dá um sopro mágico e apaga todas as velas do castelo. Desaparece e ri. Ele golpeia o ar com a espada em uma mão e o ovo na outra. Ela ri novamente.
- Mostre-se, bruxa – demanda ele.
- Atrás dele aparece um dragão, é Malévola. Ela cospe fogo na direção de David, que se esconde atrás de um pilar (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 86: David se esconde do dragão antes de traçar sua estratégia



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Em Storybrooke, Emma chega ao fundo do elevador. É uma caverna. Ela toca e observa o esquiife de cristal. Anda para trás se encostando no que parece ser uma parede. Mas a parede abre os olhos, é Malévola. Emma sente a pele escamosa, e o dragão começa a se mexer e sopra fogo. Emma está boquiaberta, em pânico.

Nesse momento, a série vai alternando a cena de Emma com a do Príncipe, acreditamos, a fim de manter o suspense da narrativa. Na Floresta Encantada, Malévola continua soprando fogo na direção do Príncipe. David a chama, parece ter uma ideia para colocar o ovo dentro da fera.

De volta à Storybrooke, Emma olha para a espada e se pergunta o que vai fazer com ela. Não sabe usá-la. Larga a espada no chão e pega sua arma. Atira no dragão, mas nada acontece. Corre para se esconder das chamas que Malévola sopra. Na Floresta Encantada, David se joga em cima de Malévola. Em Storybrooke, o dragão cai em um precipício dentro da caverna.

Na Floresta Encantada, David consegue colocar o ovo nas guelras do dragão. Em Storybrooke, Emma vai olhar à beira do precipício e só enxerga a nuvem de poeira que a queda ocasionou. Malévola cospe fogo em David que, para escapar, se joga da janela do castelo, caindo no mar. Malévola se levanta voando e ataca Emma, que está no chão desarmada, com expressão de pavor.

Figura 87: Emma escapa do sopro de fogo de Malévola



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Emma tenta atirar novamente em Malévola²¹⁷, que solta um rugido assustador. Malévola cospe fogo. Emma atira enquanto se esconde. Ela avista novamente a espada. Vai pegá-la fugindo de outra rajada de fogo. Malévola ruga novamente. Emma chama sua atenção e atira a espada no peito do dragão, exatamente onde parece nascer o fogo que ele sopra. Malévola se desintegra em cinzas. Resta apenas o ovo dourado. Emma, ofegante, pega o ovo e o abraça.

Com a **dinâmica** estabelecida por essas cenas (na **espiral do tempo**), vemos Emma **repetindo a maldição familiar**. Assim como seu pai o fizera, agora é sua vez de enfrentar o dragão/Malévola²¹⁸, só que pelo motivo oposto: retirar dela a poção. A série se **desenrola no vai e vem entre passado e presente, percorrendo a espiral dos tempos complexos. O tempo retorna** para compreendermos o “agora”. A **lógica interna** de *Once Upon a Time* consiste no **ingresso** em situações que deram origem ao que se passa. **Progressividade, da (des)ordem, da invaginação do sentido**. Além disso, destacamos novamente a **bricolagem** das histórias.

A **heroína trágica** não sabe como lidar com a situação, ela nunca havia sido heroína antes. E não está certa de que é agora. Manejar uma espada não está entre

²¹⁷ Essa sequência não está descrita como na ordem original da série. Alteramos para fins de análise, pois a interpretação seria prejudicada pelo corte.

²¹⁸ Parece-nos importante lembrar a origem da personagem Malévola, cuja primeira aparição ocorre na animação da Disney, de 1959, *A Bela Adormecida*.

suas habilidades. Mas a arma de fogo não surte efeito contra o dragão, cuja pele parece impenetrável. **Tragédia** essa que se assemelha à da vida, em que hesitamos diante de nossos “dragões”, nos sentimos inseguros diante do novo e precisamos constantemente aprender a manejar novas ferramentas para dar continuidade a **nossa jornada do herói**.

O príncipe precisa **ser astucioso, perverso. Enfrentar a besta parece impossível**. E ele nem poderia matá-la, pois o **acordo** que fez com Rumpelstintskin pressupõe guardar o ovo dentro do dragão. Então, ele observa a abertura da guelra durante o sopro de fogo e sabe o que fazer. Consegue colocar o ovo dentro de Malévola e depois se joga pela janela, caindo no mar, para fugir do monstro.

Emma, apavorada, decide pegar novamente a espada e percebe o que parece ser o ponto fraco da anatomia do dragão; o exato lugar onde o fogo se forma antes que ele cuspa. **Vitalista**, Emma **selvageriza-se**, reencontrando sua **potência**, e atira a espada com força, na direção do ponto observado. Malévola se desintegra em pó, e resta apenas o ovo em meio às cinzas.

O **trágico** que perpassa a jornada do Príncipe, de Emma e do **homem sem qualidades**, é esse que envolve a presença do **destino**, dos males incontornáveis que precisamos enfrentar. O que **acentua o presente**, desperta a **potência**, reintroduz uma **sabedoria encarnada**, promove o **vitalismo**. **Heróis impuros** e destemidos estão adormecidos em nós. Podemos viver mais ou menos, por procuração, mas a ideia da vitória ou do prazer que envolvem a dor e o risco nos parecem, outrossim, características do **imaginário hodierno**, que fomenta e é fomentado pelas **ficções realistas**.

Há certo fascínio pelo perigo e encontramos o **mitologema da violência incontornável, do conflito antropológico da morte onipresente**. “O mesmo no que diz respeito à vida quotidiana. Ela é permeada por conflitos que lhe conferem toda a sua intensidade” (MAFFESOLI, 2004, p. 70-1). **É no contato com os monstros internos e externos que encontramos energia e descobrimos a potência**.

Em Storybrooke, Mary Margaret está com Henry no hospital. Ela lê para ele um trecho da história do livro:

- “E, sim, não havia mais esperança para ela, não havia salvação”.
- Mostra o monitor com os sinais vitais de Henry, seu estado é crítico.
- “Era seu fim. Quando o príncipe viu a amada Branca de Neve no seu caixão de cristal, ele sabia que só o que podia fazer era dar adeus. Ele precisava dar um último beijo. E, quando a beijou, o verdadeiro amor se mostrou mais poderoso do que qualquer maldição. Um pulso de amor puro estremeceu e engolfou a terra, acordando Branca de Neve e levando luz às trevas”.
- Mary parece mexida com a história. Ela fecha o livro e olha para Henry, pega sua mão, sorri e diz:
- Henry, eu te dei este livro por que sabia... eu sei que a vida nem sempre tem um final feliz, mas eu pensei...
- Ela começa a chorar. Algo muda no monitor de Henry. Ouve-se um sinal do aparelho.
- O que foi isso? – pergunta-se. - Dr. Whales! – chama-o, gritando.
- A equipe vem correndo.
- Dr. Whales, o que foi? O que houve? Qual o problema? – ela pergunta.
- Enfermeira, tire ela daqui! – demanda o médico.
- O que foi? – questiona, enquanto vai saindo. - O que foi?
- O coração dele está parando – diz Whales. Vamos lá, Henry.
- Enfermeira para UTI, urgente – anuncia o autofalante.
- Dão oxigênio a ele. Fazem massagem cardíaca.
- Equipe de desfibrilador à UTI – anuncia o autofalante (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 88: Mary lê a história de Branca de Neve para Henry, em coma



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Mary Margaret, movida pela **razão sensível**, vai ler ao menino em coma a **micronarrativa** de que ele tanto gosta. Aposta literalmente na **releitura do arcaico** e no **lúdico** para oferecer esperança a ele, **é o que ela pode fazer**. Acredita que o **ingresso** inconsciente nas histórias pode trazer a **potência** de que o **pequeno herói** precisa para se recuperar. Aponta para a **orientalização da vida**, privilegiando a relação simbólica

entre eles e entre o menino e o mundo. O **pacto emocional e o vínculo empático** entre a professora e o aluno (também avó e neto) se evidencia.

Com a leitura, ela parece começar a **pressentir a “verdade”** por trás da história; sentir uma **mudança na atmosfera**. A **emoção** toma conta. Ela revela uma **incredulidade esperançosa** de um “final feliz”, quer dizer, parece ilustrar que, embora o ideal de felicidade seja insustentável, existe a possibilidade de uma **vida mais “cheia”**, de um **“crescimento da existência”**. Como sustenta Joron (2014), a existência é feita de encontros, de sorte, de má sorte. É uma **existência trágica**. “Ela não é necessariamente feliz, pelo menos depende do que a gente entende por felicidade. Mas a felicidade é feita do trágico”.

Assim, dá a entender que, mesmo não crendo em quimeras, as **histórias são realistas (realismo ficcional)**, e têm um papel importante em nossa vida. Mary sustenta a **função biológica da imaginação simbólica**, que promove uma **eufemização do mal e o reencantamento trágico do mundo**. Mas, também evidencia o fator de **equilíbrio psicossocial**, ou seja, inventarmos, contarmos, ouvirmos, lermos ou assistirmos contos, que trazem personagens célebres vivendo e resolvendo (ou não) os mesmos dramas que sujeitos comuns, pode contribuir para uma **reequilibração mental**, conforme Durand (1988).

Apesar do **investimento emocional** de Mary em sua recuperação, o coração de Henry está parando. E a equipe médica convoca todo o aparato técnico ao alcance para evitar sua morte. O estado de saúde de Henry é extremamente delicado.

Enquanto isso, um homem misterioso, com um chá na mão, entra numa porta com senha, no hospital. Entrega o chá à enfermeira que lá está. Eles iniciam uma conversa, mas ela desmaia logo depois do primeiro gole. Ele pega um molho de chaves. É Jefferson. Pega também um casaco. Vai até uma porta de ferro trancada e a abre com as chaves. Deitada no canto, encolhida, está Bela. Ele estende a mão.

- Venha comigo – diz ele.
- Quem é você? – replica ela, levantando-se. - Por que está fazendo isto?
- Meu nome é Jefferson e preciso da sua ajuda para fazer algo que não consigo. Tem um homem chamado Sr. Gold. Encontre-o. Tudo o que você tem que fazer é dizer onde estava e que Regina a prendeu.
- Espera aí. O quê? – questiona Bela, confusa.

- É muito importante. Sr. Gold vai protegê-la. Mas você tem que dizer que Regina a prendeu.
- Ela assente com a cabeça.
- Ele saberá o que fazer. Entendeu?
- Ela assente com a cabeça.
- Sim, eu tenho que achar Sr. Gold – conclui ela (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 89: Jefferson liberta Bela



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Jefferson é movido pela **ética da estética**. Ele quer se vingar de Regina, que, novamente, frustrou suas esperanças de **estar-junto** à filha. Então, **ingressa** no lugar oculto, droga a enfermeira para conseguir acessar o lugar onde Bela está presa, uma ala desconhecida do hospital. Jefferson aposta que Rumplestintskin/Fera, no momento em que descobrir o mal que Regina fez a Bela, vai querer se vingar e destruir a Rainha.

A **bricolagem** de histórias, envolvida nessa cena **heterogênea/promíscua**, é um aspecto fundamental: personagens de *A Bela e a Fera*, *Rumplestintskin*, *Branca de Neve* e *Alice no País das Maravilhas* estão envolvidos nesse *subplot* da série. Assim, Jefferson estende a mão à Bela e a orienta a procurar Sr. Gold. A jovem não entende bem o que está acontecendo, mas concorda. A história **complexa e policêntrica** ganha, nesse momento, mais um **elemento heterogêneo**, que **densifica a espiral da trama barroca e dinâmica**.

Vemos que Jefferson, **astucioso**, mas incapaz de enfrentar Regina diretamente, escolhe a **perversidade**. Descobre o paradeiro do amor da vida de Rumpel e usa isso para conseguir sua vingança. Bela deixa-se levar pela **intuição** e

pelo **sentir**: não lhe parece que o homem que a libertou quer seu mal, então confia nele e se dispõe a seguir suas instruções.

Na Floresta Encantada, o Príncipe nada até uma praia. Rumplestintskin o aguarda ao lado de uma fogueira. O cavalo branco está ao fundo:

- Impressionante, querido. Muito impressionante, mesmo. Venha se aquecer.
- Eu fiz o que você pediu. Devolva meu anel – demanda firme.
- É claro, você tem pressa. Que grosseria a minha. [Faz aparecer o anel em sua mão]. Com isso, Príncipe Encantado, você a encontrará – ele diz satisfeito.
- David pega o anel que brilha, e sai.
- Obrigado.
- Falta uma coisinha – diz o Sombrio, que, com uma magia, troca a roupa do Príncipe para um traje de gala.
- Agora está pronto para o grande momento – conclui Rumplestintskin.
- Por que você nos quer juntos? O que ganha com isso? – questiona o Príncipe.
- Sou um fã do amor verdadeiro, querido – responde irônico. E mais importante, do que ele cria (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 90: Rumplestintskin entrega o anel encantado a David



Fonte: Captura de tela, de S01E21 (2012f), gerada pela autora (2017).

Em seguida, *Once Upon a Time* repete a cena inicial do primeiro episódio, quando o Príncipe está cavalgando para encontrar Branca. A única diferença é que agora o vemos olhar para o anel que brilha cada vez mais, enquanto se aproxima de sua amada.

Quando acreditava que estava apenas se despedindo dela, acorda-a com o beijo do amor verdadeiro. A seguir, Branca e o Príncipe estão caminhando na praia.

- Como você conseguiu? – pergunta ela.
- Com isto. [Mostra o anel a ela]. É o anel da minha mãe. Ele me levou a você – conta o Príncipe
- Ela parece não entender.
- E, agora, não quero que saia do seu dedo – completa.
- Ele se ajoelha, estão na praia com o castelo de Branca ao fundo. Ela suspira
- Aceita se casar comigo? – ele propõe.
- Ela estende a mão e ele coloca o anel. Ela levanta a mão, e olha para o anel. Olha para David.
- O que você acha?
- Eles riem e se beijam, demoradamente. Ela se afasta.
- O que foi? – ele pergunta.
- O probleminha do seu pai e da minha madrasta – lembra ela.
- Ah, isso. [Ele respira fundo]. Estou aberto a sugestões.
- Aqui está uma – diz ela, enquanto olham juntos para o castelo. Vamos reconquistar o reino.
- Como?
- Do jeito que devemos fazer tudo. Juntos.
- Ela sorri e chora ao mesmo tempo. Eles olham para o castelo (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 91: David pede Branca em casamento



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Conhecemos, então, todo o **trajeto** percorrido por Branca de Neve e o Príncipe Encantado até a cena célebre do beijo do amor verdadeiro. A **micronarrativa** de *Once Upon a Time*, pela **progressividade**, **ingressando na história**, promoveu a **invaginação do sentido**, e descobrimos os percalços, os solavancos e as

dificuldades desse conto de amor entre **personas plurais, que ultrapassaram os conceitos de Príncipe Encantado e Princesa Pura.**

A **história barroca e dinâmica** não se esgota na representação clássica dos **heróis impuros**, mas na **apresentação de seres menos íntegros e mais inteiros**, que, para **estarem-juntos**, precisaram, e ainda precisam, superar inúmeras adversidades. A **narrativa trágica não termina no *happy ending***, mas, **espiral**, explicita que eles ainda têm batalhas a lutar: eis o **reencantamento trágico, orgânico.**

Vimos, outrossim, as diversas **concessões morais** que os personagens precisaram fazer, em seu **trajeto antropológico**. Descobrimo-nos em **natureza, animalidade e parte do diabo, ajustando-se e aceitando o que é (humanismo integral)**. Isso evoca a **orientalização do mundo**. A **ética da estética** e o **politeísmo de valores** foram decisivos até o último instante. O **sentimento** foi mais importante do que a racionalidade estrita como, por exemplo, no mais recente acordo com o Senhor das Trevas. A **perversidade** foi, recorrentemente, um **caminho necessário na gangorra trágica de encontros e desencontros.**

O que faz com que o **destino** não seja somente fortuito, mas aceito, e mesmo **amado, enquanto tal**. O que engendra uma certa forma de **serenidade** que pode parecer **paradoxal**, mas que está na própria base dessas numerosas manifestações de generosidade, de ajuda mútua, de voluntariado, de ações humanitárias diversas, que a vida social esbanja e que tende a se multiplicar. [...] Assim, a **realização de si ou do mundo** já não se “faz” mais em uma simples ação econômica, mas se desenvolve em uma **interação ecológica**. Pode ser assim, que passamos do “domínio” hegeliano-marxista próprio da modernidade ao que Bataille chama de “soberania”, que funciona sobre a **reversibilidade estrutural**, e que seria a marca dos períodos pré e pós-modernos (MAFFESOLI, 2003, p. 29).

Isso nos remete à **bricolagem de contos**, à **promiscuidade** narrada por *Once Upon a Time*. Participaram ativamente (em **solidariedade tribal – comunicação forte**) dessa jornada, os aliados do casal, Sete Anões, Chapeuzinho/Lobo e Vovó, Abigail, Grilo Falante, e, mesmo, Rumpelstiltskin. Sem falar nos que representaram obstáculos, como Regina, Malévola, Rei George e, também, Abigail e Rumpelstiltskin (ambíguos nesse sentido).

Aliás, a **dinâmica e o fluxo** permanecem dando o tom da **história trágica do pacto emocional de heróis impuros e vitalistas**. No presente, em Storybrooke, eles ainda estão separados, com David prestes a deixar a cidade. **A harmonia (do desenrolar/enrolando-se dos episódios) é conflitual.**

David está saindo da loja de ferragens em Storybrooke. Coloca uma mala na caçamba da camionete. Abre a porta e olha para o relógio da cidade. Liga o carro e sai dirigindo. Enquanto isso, Emma está subindo o prédio do relógio, de elevador. Ela está agarrada ao ovo e o elevador tranca.

- Regina! Que diabos foi isso? Regina! – Emma grita.
 - Srta. Swan, você pegou? – pergunta Sr. Gold chegando.
 - Sr. Gold, o que faz aqui? – questiona Emma.
 - Vim vê-la. Ainda bem que vim. Regina a abandonou e sabotou o elevador – explica ele.
 - Quê? Eu vou subir.
 - Não. Não dá tempo. Não tem como escalar a parede e segurar isso – argumenta ele.
 - Não? Eu vou tentar.
 - Não faça isso. Jogue. Seu filho ficará bem. Eu prometo. Mas o tempo está acabando, jogue para mim.
 - Está bem, segure. Já vou subir.
- Emma joga o ovo e Gold pega com uma só mão. E sai.
- Sr. Gold? Gold! – grita Emma.
- Emma vai escalando e consegue subir. Regina está presa lá em cima.
- Regina!
 - Ele a enganou. Como pôde lhe dar aquilo? – pergunta Regina, indignada.
 - Onde está ele? – pergunta Emma.
 - Gold! Ele arquitetou tudo isto – conclui Regina, furiosa.
 - Vamos lá, ele não pode estar tão longe – diz Emma.
- Tocam os telefones das duas.
- É do hospital – vê Emma.
- Elas vão correndo para o hospital. A Madre Superiora e o Dr. Whales recebem-nas cabisbaixos.
- Fizemos tudo o que pudemos – diz o médico.
 - Sinto muito. Vocês chegaram tarde – complementa a Madre Superiora (ONCE..., 2012f, S01E22).

As duas estão em choque. Emma entra na UTI. Estão desligando os aparelhos de Henry. Regina chora, olhando-o através do vidro. Henry parece sereno. Emma respira fundo, ofegante.

Rejeitado por Mary Margaret, em **harmonia conflitual**, David **se ajusta ao destino e o abraça**. Está indo morar em Boston e recomeçar a vida. Olha para o relógio como quem dá adeus à cidade, e parte. Enquanto isso, Emma subia pelo elevador secreto do prédio até a biblioteca, mas ele para. Aparece Gold, dizendo que Regina enganara Emma e pedindo que lhe entregue o ovo. Emma parece desconfiada de início, mas cede, eles não têm mesmo muito tempo. A **razão sensível** fala mais alto diante do **trágico da situação**. Gold consegue convencê-la ao prometer que vai ficar tudo bem com Henry. Estabelecem ali uma **comunicação forte**, e ele ganha a confiança dela. Mas a trai.

Figura 92: Emma e Regina atônitas com a notícia da morte de Henry



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Tão logo põe as mãos no ovo, Gold deixa a biblioteca. Emma, em fúria, **animaliza-se** e consegue subir rapidamente. Vê que foi enganada e solta Regina, que, indignada, dá-se conta: Gold arquitetou tudo. É impressionante a capacidade de Rumplestintskin/Sr. Gold de manipular as situações. Com sua **perversidade** (capacidade de ir por um caminho de desvio), ele consegue tudo o que deseja ou precisa. **Personagem ambíguo (persona plural), vai jogando com o bem e o mal (puer aeternus), conforme lhe convém (politeísmo de valores).**

“A oscilação entre o bem e o mal, o escuro e o claro, o céu e a terra, acentua, em sua dinâmica própria, aquilo que caracteriza o que é vivo”, já dissera Maffesoli (2004, p. 120). **Metáfora da realidade, caricatura do homem contemporâneo, Once Upon a Time** e seus personagens colocam o espectador diante de si mesmo, em termos de **heroísmos impuros e vilanias compreensíveis.**

Ao receber a ligação do hospital, as mães do menino **exacerbam o corpo**, correm desesperadas ao seu encontro. Mas sem a “cura”. O médico e a Mãe as recebem tristes. Ele explica que fez tudo o que pode. Regina e Emma estão em choque. Emma ainda mais, pois acaba de conhecer a **verdade paradoxal** sobre esses **mundos barrocos que se interpenetram**. Ela **ganha e perde** o filho em tão pouco tempo. E, quando finalmente **enxerga a sociedade oficiosa** que o filho tanto tentara lhe mostrar, ele não está mais lá. O **destino** parece **trágico**.

Gold está com o ovo no Antiquário. Pega uma chave dourada na gaveta de um móvel e o abre. Lá está a poção do amor verdadeiro. Ele olha para o frasco com admiração, mas escuta alguém entrando. Coloca-o rapidamente em seu bolso, escondendo o ovo.

- Com licença, você é o Sr. Gold? – pergunta Bela, chegando.
- Sim, eu sou. Mas a loja está fechada – responde Gold, de costas para a entrada.
- Mandaram-me encontrá-lo e dizer que Regina me prendeu. Ele vai se aproximando espantado, sem acreditar no que vê. Pensava que Bela estava morta.
- Isso quer dizer alguma coisa para você? – pergunta ela. Ele toca no braço dela, que parece desconfortável.
- Você é de verdade. Está viva – diz ele, com a expressão de quem não entende o que está acontecendo. Ela fez isto com você?
- Falaram que você me protegeria.
- Oh, sim! – diz, e a abraça chorando. Sim, eu te protegerei.
- Desculpe. Eu te conheço?
- Não, mas vai me conhecer (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 93: Sr. Gold emocionado promete a Bela que vai protegê-la



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

A **perversidade** do dono do antiquário e suas **personas** (Fera/Rumplestintskin/Sr. Gold²¹⁹) é notável na série. A pergunta, que ficará para as

²¹⁹ E, a partir da segunda temporada, também Crocodilo (da história de Peter Pan), que arranca a mão do Capitão Gancho.

próximas temporadas, é quem será ele depois de reaver o amor de sua vida. **Personagem barroco** e poderoso, manipulou o **fluxo** dos acontecimentos e sua **dinâmica** até aqui. Sempre justificando, para si mesmo, a **ética da estética** empregada no afã de reencontrar seu filho. **O personagem pós-moderno não é mais uno e polarizado. Corresponde, concomitantemente, às esferas do bem e do mal, do positivo e do negativo, ou seja, ao complexo, ao ambíguo, ao oxímoro.**

Eis que seu **lado mais luminoso** aparece quando encontra Bela. Emocionado, promete protegê-la e cuidar dela. Bela não entende o que está acontecendo, mas de alguma maneira confia em Gold, talvez, pressentindo o **pacto emocional** que tinham, antes de ser aprisionada por Regina e perder sua memória. **O aspecto trágico inerente a sua liberdade intersticial** também não lhe deixa opções, **ajusta-se ao destino**, vai procurar quem Jefferson lhe indicou e aceita os cuidados de Sr. Gold em **harmonia conflitual**, nesse primeiro momento.

No hospital, Regina chora e abraça Dr. Whales. Emma se aproxima de Henry, também chorando, pega sua mão, acaricia sua cabeça e lhe dá um beijo na testa, dizendo que o ama. Nesse momento, um pulso de amor puro faz surgir uma onda de energia e Henry acorda. “Eu te amo também”, diz Henry, sob os olhares atônitos de todos ali. “Você me salvou”, continua o menino. Emma sorri, chorando (ONCE..., 2012f, S01E22).

Na rua, Branca de Neve está caminhando e é atingida pela onda de energia. Chapeuzinho e Vovó, Grilo, todos são atingidos. David, que estava prestes a sair da cidade, também. Ele dá meia volta. No hospital, as pessoas parecem estar em estado de choque. As memórias voltaram, e eles se lembram de quem são e do que os trouxe até àquele lugar.

Figura 94: O beijo de amor verdadeiro libera uma onda de energia e quebra a maldição



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012), gerada pela autora (2017).

- Henry, o que está acontecendo? – pergunta Emma.
 - Não – lamenta Regina.
 - A maldição... eu acho que você a quebrou – conclui o menino.
 - Foi um beijo de amor verdadeiro, completa a Madre Superiora.
 - Não! Não! – desespera-se Regina.
 - No seu lugar, Vossa Majestade, eu iria me esconder – diz a Madre/Fada Azul, virando-se para Regina.
 - Henry – Regina se aproxima e implora chorando –, não importa o que você pense, não importa o que ninguém diga a você, eu te amo.
- Regina sai correndo.
Henry olha, sorrindo, para Emma, orgulhoso dela.
Mary/Branca e David/Príncipe se encontram na rua.
- Branca! – ele grita.
 - Príncipe – diz Mary/Branca, após uma pausa.
- Eles correm ao encontro um do outro e se olham sem conseguir falar, ofegantes, por instantes.
- Você me encontrou – diz, emocionada.
 - Você duvidava? – pergunta ele, sorrindo.
- Eles se beijam demoradamente (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 95: O reencontro de Mary/Branca e David/Príncipe ao recuperarem suas memórias



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012), gerada pela autora (2017).

Regina, no quarto de Henry, chora, abraçando o travesseiro. No bosque, Gold conduz Bela para um lugar misterioso:

- Espere – pede Bela.
 - Não, não, estamos quase lá – diz Gold.
 - Rumpelstintskin, espere – demanda ela.
- Ele olha para trás, surpreso.

- Eu, eu me lembro – continua Bela – eu te amo.

Eles se abraçam intensamente.

- Sim – diz ela.

- Sim – concorda ele. E eu amo você também. Mas, heii, haverá tempo para isso. Haverá tempo para tudo. Mas, primeiro, tem uma coisa que eu preciso fazer.

Ele continua caminhando até um poço. Ela o segue.

- O que é isto? – pergunta ela.

- Um lugar muito especial, Bela. Dizem que a água deste poço tem o poder de devolver aquilo que se perdeu.

Ele tira a poção do bolso, abre e a despeja no poço. Começa a sair uma densa fumaça roxa de dentro do poço. A fumaça vai envolvendo toda a floresta. Emma e Henry ainda estão no hospital. Todos lá parecem confusos, ainda processando a quebra da maldição.

- Henry, o que está acontecendo aqui? Se a maldição foi quebrada, por que eles não voltaram? – pergunta Emma.

- Eu... eu não sei.

Uma enfermeira deixa cair uma bandeja. Emma vai até ela e pergunta se está bem.

Emma e Henry olham pela janela na mesma direção que ela. Ao mesmo tempo, Regina avista também do quarto de Henry: a fumaça roxa está tomando a cidade.

- O que é aquilo? – indaga Emma.

- Uma coisa ruim – responde Henry.

- Eu não estou entendendo – diz Bela, ainda no mesmo lugar da floresta.

- Esta é uma terra sem magia, Bela. E eu vou trazê-la. A magia está vindo – revela Rumpelstintskin, satisfeito.

- Por quê?

- “Por quê”? Porque magia é poder (ONCE..., 2012f, S01E22).

Figura 96: Gold/Rumple/Fera e Bela quando ele usa a poção para trazer magia para Storybrooke



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

Regina sorri da janela, assistindo a magia tomar conta da cidade. Mary/Branca e David/Príncipe se abraçam quando veem a fumaça vindo em sua direção. A névoa roxa está tomando a cidade. Alcança o relógio quando ele marca 8h15.

Figura 97: Mary/Branca e David/Príncipe são envoltos pela névoa mágica



Fonte: Captura de tela, de S01E22 (2012f), gerada pela autora (2017).

O **paradoxo** da situação de Regina a destrói. Ela queria que Emma comesse a torta de maçã envenenada, para que sua maldição estivesse a salvo e ela pudesse

ficar com Henry. Mas o menino foi atingido pelo “sono da morte”, e ela o perdeu. **Persona plural**, Regina/Rainha Má/Prefeita/Mãe, **personagem barroca**, ela sofre a **perda trágica** de seu filho.

Mas, Emma, **potencializada** ao acreditar, dá o beijo de amor verdadeiro em Henry e, tendo **abraçado seu destino**, enfim, quebra a maldição. O menino acorda e a onda de **energia** traz as memórias de todos de volta. Os diversos personagens estão em choque, com a **complexidade** da situação; **incrédulos** com tudo o que se passou; **tentando compreender o que está aí**.

Ingressam em si mesmos, em sua memória, a “**vida real**” está de volta. O “**mundo real**” é **revitalizado pelo conto de fadas**, numa espécie de **sociatria generalizada**, que surte efeito com o acordar de Henry. **Sociatria que diz respeito a dialética dos regimes do imaginário** (DURAND, 1988), bem como **do moderno e do pós-moderno**, em nossa interpretação de *Once Upon a Time*. Uma pedagogia expulsa a outra, dosando as estruturas necessárias para a **reequilibração social**. Junto com o menino, despertam todos do sono que Regina, emblema do moderno da série, havia lhes obrigado a dormir.

Um sono prescrito, pragmático, desmágicizado. O sono sem sonhos do projeto da Rainha Má, que os prendeu a uma falsa sociedade oficial, em anemia existencial, por 28 anos. O sono da salvação individual de Regina, que mantinha amores e amigos distantes; em que o poder dominava e determinava a realidade.

Mas a oposição entre o real e o irreal cai por terra. O beijo do amor verdadeiro **reencanta o mundo; traz efervescência; convida o irreal, o surreal e o onírico a comporem um realismo mais amplo e glocal²²⁰, que comporta o complementar, o concorrente e o antagônico (complexo); potencializa os heróis impuros a continuarem sua jornada; evidencia a harmonia conflitual de suas vidas; promove a religião civil; mostra a unicidade das personas (inteiração) com a invaginação do sentido e a feminização do mundo.**

A quebra da maldição promove o **fim da grande narrativa de referência que os tinha paralisado**; traz a **micronarrativa oficiosa** defendida por Henry (**pequeno herói comunitário**) para a ordem do dia; **troca a estagnação pela dinâmica**, permite o **fluxo; aproxima as pessoas e reconstrói as relações**; (re)produz a **bricolagem**

²²⁰ O termo “glocal” dá conta da predominância crescente dos localismos mesmo com a globalização.

essencial das histórias que se completam e fazem o **sentido possível; favorece a sociatria e a orientalização do mundo.**

Regina, ao antever o que deve se passar, segue o conselho da Madre Superiora/Fada Azul, e procura refúgio. Mary/Branca e David/Príncipe estão novamente juntos. Conseguem restabelecer o **pacto emocional**, reviver seu amor, que, afinal, foi o produtor da “salvadora”. O amor verdadeiro a superar obstáculos, talvez, seja outra **maldição familiar**. O amor parece vitorioso.

Contudo, não estamos falando de *happy ending*, pois o episódio não chegou ao fim. Bela também recupera sua memória e restabelece o **pacto emocional** com a Fera/Rumplestintskin/Sr. Gold. Mas, haverá tempo para viverem o amor, diz ele. Antes, há algo ainda que ele precisa fazer: **trazer magia** para Storybrooke.

Rumplestintskin traz a magia de volta, “porque magia é poder”. Vemos que as intenções do **personagem complexo** não parecem nada altruístas. Regina sorri da janela, por que será também beneficiada pela ação do Senhor das Trevas. Até onde sabemos, os únicos personagens que dominam as artes mágicas, em Storybrooke, são Rump e Regina. E se já foram capazes de inúmeras ações condenáveis no “mundo real” sem o acesso a ela, podemos imaginar o que farão dominando-a novamente.

Parece que **a espiral trágica permanece a girar em progressividade**. E não se sabe onde está o fundo. A **contaminação** desse mundo com a magia do outro pode ter **consequências imprevisíveis**: “Uma coisa ruim”, diz o menino, mesmo sem saber ao certo do que se trata. **O que, brevemente, parecia solucionado se transforma rapidamente em uma nova perturbação.**

Um novo desafio. Muitas interrogações. O que vai acontecer agora? Os personagens poderão sair de Storybrooke? Conseguirão voltar para a Floresta Encantada? Ela ainda existe? Como lidar com os vilões, mais poderosos do que nunca, na cidade? Como serão os reencontros dos amigos, das famílias? De Emma com seus pais? A relação entre ela e Regina? Como viver a nova **realidade heterogênea**? Sobram **questões em suspensão** para os **heróis impuros**. **Não há final feliz**. Se a **tragédia** envolve a presença dos males incontornáveis que precisamos enfrentar, **eis o trágico efervescente; eis o trágico realista; eis o trágico complexo. Eis o trágico.**

5.6.1 Síntese da análise do episódio *A land without magic (Uma terra sem magia)*

As análises têm nos mostrado a retroalimentação recursiva (**comunicação**) entre o **imaginário** que banha a existência dos seres reais e o que envolve os personagens da imaginação, os das histórias de fadas, os das séries televisivas (**realismo ficcional** ou **ficções realistas**). Daí vem nossa concepção de que a **narrativa seriada feérica de *Once Upon a Time* seja uma tecnologia do imaginário hodierno.**

Assim, nesse episódio, o primeiro aspecto que gostaríamos de retomar é o **barroco da narrativa**, uma característica que se apresentou repetidamente, na **espiral complexa da história**, que **entrelaça personagens e destinos**, quebrando as narrativas de referência dos contos célebres e evidenciando o aspecto **policêntrico** de *OUAT*.

A **harmonia conflitual** ou o **conflito harmonial** se mantém evocando as angústias sociológicas da época e dando a ver o espírito, o **imaginário de um tempo dinâmico, em constante mutação, num eterno vir a ser efervescente**. Um **imaginário de potenciamento, de vitalismo, de inteiração, de presenteísmo, de liberdades intersticiais e de perversidades**.

Um **imaginário pós-moderno tribalista**, em que a todo momento se **apresentam os ideais comunitários que unem os heróis impuros** em torno de causas comuns (**irmanação**); também, de **pacto emocional**, de **razão sensível**, de **verdades contraditórias**, de predominância do **pathos** e do **ethos** sobre o **logos**; de exibição da **natureza humana**, com ênfase na natureza que **exacerba o corpo**, a **parte do diabo**, e mostra um **real composto pelo surreal, pelo onírico, pelo dito irreal**.

Vimos o **papel do imaginário**, enquanto **imaginação fantástica**, de **restabelecer o reequilíbrio vital**, favorecendo a adaptabilidade, eufemizando situações e trazendo esperança às **personas plurais e impuras**. Também, como **instaurador do equilíbrio psicossocial**, que contribui para a equilibração mental. E, ainda, como **elemento fundamental da psiquiatria generalizada**, que dosa as estruturas necessárias para a equilibração do mundo.

Emma finalmente **aceita e abraça o destino** em *A Land Without Magic*. Experimenta a **erótica social**, a **proxemia**, a **promiscuidade** que **entrelaça os mundos comunicantes da narrativa**. Percebendo a **invaginação do sentido**, sabendo lê-la, a heroína complexa ingressa no **realismo da situação heterogênea e contaminada**

em que está imersa, capta o oficioso que lhe abarca e lhe transcende. O arquétipo do renascimento se manifesta, assim, aludindo ao despertar para a pós-modernidade incipiente que traz consigo a **orientalização do mundo**.

Quando isso acontece, a **existência tem um ganho qualitativo**, que considera a **complexidade** da vida contemporânea. **Fecunda, apesar de. Apesar de antinômica e imperfeita**. O que, por sua vez, remete ao **regime noturno do imaginário e à feminização do mundo**, em consonância com outro **arquétipo** que se destaca, em toda a narrativa, o **da taça**, a receber e favorecer os mais **diversos elementos da cultura e da natureza, que se fertilizam mutuamente**. Então, o **excesso** aparece como forma de **ganho energético no corpo social e o lado passional**. O **húmus humano/social se apresenta**.

Ética da estética e razão sensível promovem um **estar-junto** inesperado, um **trabalhar-junto fortuito** em virtude da **paixão compartilhada**. **Inteiração e trajetividade** estão na ordem do dia. A fratura coloca em **sintonia** seres que se aceitam e **se ajustam ao que é**, ao que pode ser, não ao que deveria ser. Percebemos, assim, as diversas **tolerâncias ao feio, ao disfuncional, ao bárbaro, e, mesmo, ao criminoso, no interior das tribos**.

O **reencantamento é trágico, desencantado até**. Não há outro modo em que possa ser. “Toda a magia tem um preço”, já disse Rumpelstintskin. Toda a realização humana, social, científica, tecnológica, etc., todo “avanço” tem também um preço. Mas o **preço no pós-moderno, muitas vezes, alude a coisas sem preço**. Eis porque a **política renasce da saturação do político**. Além da lei oficial está a **lei do meio**. E vemos que o **paradoxo, o oximoro, a contradição, são figuras (da linguagem) desse imaginário**. Assim é que a **ética da estética** se torna **imperativo atmosférico** e o **nomadismo** se expressa com veemência no afã dos heróis impuros em **superviver**.

Especialmente na história de Branca de Neve e do Príncipe, o **balanço trágico** e a **espiral** não cessam de se manifestar. Mas eles vivem o sentimento intensamente, **apesar de tudo**. A **supervalorização do “amor verdadeiro”, da “amizade verdadeira”, enfim, do “laço genuíno”, da comunicação forte exprimem o clima proxêmico**. É a **potência do sentimento** que se opõe ao poder distante e fálico. E o tema da **afetividade realça a precariedade da vida**.

O **quotidiano e o fantástico se misturam**. A fantasia pós-moderna já não é mais destacada da vida de todos os dias, posto que a magia contemporânea (possibilitada pela ciência ou pela tecnologia) tem sua origem nas ficções. Outrossim,

os **pequenos relatos**, as **micronarrativas** colocam em xeque o que Lyotard (2011) chamara de “grandes narrativas de referência”. O **politeísmo de valores** é manifesto em um **renascimento do mundo** (poderíamos ousar falar em Segundo Renascimento?) que coloca em evidência **o que é e é composto, plural, relativo** e acolhe o **claro-escuro** da existência. Há uma **reintegração lúcida do lúdico**, no desejo de **superviver**, o que nos remete ao mito do *puer aeternus* como um dos regentes dessa **bacia semântica em curso**.

Regina permanece emblema moderno, mas, nesse episódio, vemos que **o pós-moderno aflora** em sua decadência. Emma cresce justo no momento em que o poder de Regina arrefece. E a **heroína pós-moderna** não tem grandes problemas em contar com a ajuda dos “vilões”, numa perspectiva em que os fins justificam os meios (**politeísmo de valores**). Emma, **assumindo seu destino, muda de postura: no decorrer da temporada passa do ceticismo que tenta explicar ao heroísmo (impuro) que busca compreender**.

Conversas enigmáticas também dão o tom do episódio. **Vontade de potência** no elaborado esquema de vingança de Jefferson. A **contaminação** do mundo que não pode mais ser explicado em termos de abscissas e ordenadas. **O substrato arquetípico que repete o que se acreditou ultrapassado**. A **sombra do bem** e a **relatividade do mal** estão em cena (**inteiração**). A **oscilação** e a **dinâmica** são acentuadas. É a **ambiguidade**, produto e produtora do espírito do tempo, do **imaginário da época**.

Maldições familiares também dão conta da **complexidade psicossociológica do vivido**. **O tempo retorna e avança, concomitantemente, na progressividade da (des)ordem da invaginação do sentido**. A **tragédia da existência** coloca as **personas** diante da necessidade de reformularem a si mesmas, para dar continuidade as suas **“jornadas do herói”**. **Criatividade, astúcia, desprendimento, presenteísmo, “instintização” (retomada dos instintos) são, outrossim, imperativos atmosféricos**. Trata-se da **reintrodução de uma sabedoria encarnada** no corpo social, que reencontra sua **potência**.

A anemia existencial é quebrada pela **potência** desperta. O sono moderno não faz mais sonhar. O **pós-moderno** parece corresponder mais à **(des)ordem do devaneio**. O contentamento se dá no **possível**, no **tangível**, na possibilidade de **tocar novamente o outro**, de restabelecer a **emocionalidade do estar junto**. Isso reencanta o mundo diante da **tragédia da existência**. E, se não há mais *happy*

ending, também não acaba a esperança. O episódio termina em **aberto**, como os “capítulos” da vida de todos os dias. O essencial é que com a **compreensão do espírito do tempo**, há vida real no mundo real. E a **espiral trágica** continua a girar.

Bricolagem e **promiscuidade**, **patchwork** de histórias, de **personas** e de lugares se exprimem na narrativa que compõe um **micromuseu imaginário vivo**. Percorremos o **trajeto antropológico** de personagens e relações no **enredo complexo**. Percebemos que **paradoxos como o da incredulidade esperançosa, o da liberdade intersticial, o da harmonia conflitual, o do desenrolar enrolando-se, o da razão sensível, o da ambiguidade do bem e do mal, o da tragédia potencializadora, o do reencantamento desencantado, destacam-se no corpo tribal de *Once Upon a Time*, que temos lido como metáfora ou, ao menos, caricatura da sociedade e da socialidade hodierna.**

O TRAJETO ANTROPOLÓGICO DA PESQUISA OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos e lendas são realistas. Realistas no sentido de que eles dizem respeito à realidade. Este é o realismo verdadeiro.

Michel Maffesoli

Nas próximas páginas, condensaremos, de modo orgânico, as respostas alcançadas (considerando as possibilidades e os limites que toda a pesquisa comporta) às perguntas que nos fizemos no início desta pesquisa e que cremos ser importante retomar neste momento: De que imaginário a série de televisão/narrativa feérica *Once Upon a Time* é tecnologia? Como se manifestam os diferentes contextos sociais (moderno e pós-moderno) em *Once Upon a Time*? A série pode ser interpretada como uma manifestação do imaginário pós-moderno, ou, ainda, como metáfora (senão caricatura) da sociedade contemporânea? Em suma: De que forma se configura a comunicação entre *Once Upon a Time* e a sociedade contemporânea, ou que relações podemos estabelecer entre a narrativa seriada, o estilo do tempo e o imaginário da época?

Consideramos, além disso, termos atingido, dentro de nossas capacidades, os objetivos desta pesquisa, os quais também lembramos aqui: o de compreender a manifestação do imaginário pós-moderno nos contos de fadas, a partir de *Once Upon a Time* e perceber como o objeto se comunica com o social; o de analisar nosso objeto, a partir das noções propostas, ensaiando sua cartografia no âmbito da Sociologia da Comunicação. Nos parágrafos que virão, o leitor poderá encontrar em detalhes e, também de forma orgânica, nossas reflexões sobre os propósitos que nos motivaram nesta caminhada.

No **trajeto antropológico**²²¹ desta tese, acreditamos ter alcançado resultados relevantes sobre **a comunicação entre a série de narrativa feérica e a sociedade contemporânea**, por meio da **compreensão** dos elementos formantes e formados pelo **imaginário pós-moderno**. Dessa forma, é chegado o momento de condensarmos o conhecimento alcançado, evidenciando, além de possíveis avanços teóricos, as formas recorrentes, ou seja, as **metáforas obsessivas apresentadas** por nosso objeto de pesquisa.

²²¹ A partir deste momento seguiremos grifando os termos-chave desta pesquisa, como já fizemos nos capítulos anteriores.

Ao percebermos a releitura dos contos de fadas e, nesse contexto, a série, como produto e produtora de um **imaginário contemporâneo**, pensamos na relação entre *Once Upon a Time* e o **espírito do tempo** e criamos, com base em termos empregados por Morin (2008a), **nossa própria noção de comunicação**: a de retroalimentação recursiva entre o objeto cultural (**cristalização do imaginário**) e a sociedade na qual se manifesta. Pois, como acredita Maffesoli (1995), o **mundo imaginal** é uma matriz em que os elementos mundanos interagem, ecoando em concerto e correspondendo de diversas maneiras e em constante reversibilidade.

Esboçamos também nossa compreensão (aberta) da noção de imaginário, que sintetizamos neste parágrafo: O imaginário pode ser muitas coisas, menos óbvio. Pode ser materializável, cognoscível, tangível; pode ser pensado, vivido, sentido; mas não é tediosamente definível. Pois ele nos abarca e nos transcende. É **museu, bacia e trajeto** (Durand); **atmosfera e força** (Maffesoli); **reservatório e motor** (Silva). O imaginário é também a **parte do diabo**, teimosa em manifestar-se a despeito de todas as purificações racionalistas que sofreu no decorrer da história. Se é uma **aura**, é a aura de um corpo incorpóreo, o corpo do tempo. Se é uma **atmosfera**, podemos compreendê-lo ao estudar o **clima social**. E se é **cimento**, é porque une as tribos nessas dimensões.

Quanto ao **pós-moderno**, o compreendemos em uníssono com o **imaginário** e, a partir dos elementos teóricos de Lyotard (1993; 2011) e Maffesoli (1995; 1999; 2003; 2004; 2005, 2006; 2012), criamos um quadro, numa esquematização que não se pretendeu absoluta, mas que nos pareceu dar conta do que seja o **imaginário pós-moderno/contemporâneo**, contrastando-o com o imaginário moderno, mas não os opondo simplificadoramente nem fixando limites precisos (eis por que a linha que os “separa” é tracejada). Considerando, além disso, as **contaminações** e as **superposições**. Buscamos compreender “o que é”. Ainda assim, percebemos o caráter essencial da **parte do diabo**, com suas diversas modulações, no **estilo do imaginário** que consideramos vigente.

Também relacionamos os períodos de tempo aos regimes do **imaginário** propostos por Durand (2002), salientando que a heterogeneidade constitutiva do **pós-moderno** coloca-o na perspectiva de um **regime noturno do imaginário**, mas não o noturno da noite firmada. Entretanto, do momento da noite que cai, e propusemos que o regime em que estamos, o que se **apresenta** em *OUAT*, possa ser chamado de **regime do arrebol** (seria mais próximo do dramático, incorporando também o místico, mas ainda com elementos relevantes do heroico). O **regime do arrebol** é aquele em

que, no horizonte da **noite complexa** e da *coincidentia oppositorum*, **o diabo (puer aeternus)** brinca com a luz do céu multiplicando suas cores.

Ademais, ao analisarmos *OUAT*, cunhamos uma série de expressões²²² que, acreditamos, podem ser úteis para outros estudos sobre o **imaginário pós-moderno**. Além de **micromuseu imaginário vivo** e **regime do arrebol**, das quais já falamos, temos: **potenciamento feminino**, **imaginariedade do real**, **redobramento feminizado**, **narrativa tecnomágica**, **qualitativização do vivido**, **tribalização contaminada**, **noturnização do imaginário**, **alógica arquetípica**, **contrassensos complexos**, **progressividade barroca**, **trajetividade orgânica** e **clima proxêmico**.

Logo, concebemos *Once Upon a Time* como parte do todo do **estilo do tempo**, uma **tecnologia do imaginário** (SILVA, 2012) capaz de evidenciar as angústias sociológicas de nosso tempo e ajudar a interpretar comportamentos e realidades sociais. Assim, a partir de um viés transdisciplinar, defendemos que as narrativas feéricas sejam importantes ferramentas para a **compreensão** da condição humana no mundo.

Sustentamos nossa hipótese de que os contos de fadas se comuniquem com a sociedade num **circuito dialógico de retroalimentação recursiva**. E consideramos que as narrativas produzidas em um dado momento podem revelar muito do **imaginário** e das práticas que ele dinamiza (cultura) e pelas quais é dinamizado; pois, se não pudermos através deles **contemplar o mundo**, ao menos podemos **contemplar um mundo** análogo ao nosso.

Ainda assim, construímos um entendimento próprio do que seja uma narrativa feérica, relacionando ao tema desta tese os diversos autores de nosso referencial. E chegamos a uma **concepção sociológico-comunicacional dos contos de fadas**: uma história com componentes mágicos, porém **realista**; na qual podemos **compreender o espírito do tempo**, por se tratar de uma **tecnologia do imaginário**, que se **comunica em retroalimentação recursiva** com a sociedade. Ainda, esboçamos uma classificação **estilístico-temporal** dos contos de fadas, quando os situamos em versões orais, versões pedagógicas, versões idealizadas e **versões pós-modernas** – consideramos *Once Upon a Time* como emblemática dessas últimas –, e percorremos o **trajeto** em que tramas e personagens passaram por metamorfoses.

²²² Para termos certeza de as expressões são inéditos realizamos a busca de cada uma delas, entre aspas, no *Google*, em quatro línguas (português, francês, inglês e espanhol), em 30 de dezembro de 2016, sem encontrar nenhuma ocorrência.

Outrossim, **compreendemos** as séries televisivas, num viés mais amplo, como **tecnologias do imaginário hodierno**, salientando características como o **eterno vir a ser** e o **patchwork** de que são compostas. Defendemos que são capazes de manifestar sentimentos, formas de ver, pensar e sentir o mundo, dando forma ao etéreo **espírito do tempo**.

Também percorremos o **trajeto antropológico** dessa forma narrativa **complexa** para melhor **compreendermos** *Once Upon a Time*. Buscamos entender a forma continente do conteúdo. Consideramos que, na **pós-modernidade**, as séries fazem **laço social**. São operadas e (re)operadoras de **imaginários**. E percebemos que o **imaginário** que irriga a **bacia semântica** das séries contemporâneas é **transcultural e afetivo**.

Acreditamos, como Maffesoli (2016), no **realismo** das séries, dos contos, de *Once Upon a Time*. Defendemos uma visão do **real que integra o irreal, o surreal, o onírico, enfim, a imaginação fantástica** – dimensão essencial e primordial do humano. Percebemos a narrativa seriada como consonante com o **espírito pós-moderno do tempo**. São **relatos alternativos** capazes de conter conhecimento sobre o mundo, formas de manifestação da **pluralidade das personas/personagens**, espaços de **bricolagem de universos** sincrônicos (real e ficcional), **histórias barrocas** que acentuam a **progressividade**, formas **oficiosas** de leitura do **societal** que colocam em cena a **alógica da harmonia conflitual**.

Sugerimos, ademais, que as narrativas seriadas, em geral, e, particularmente, *Once Upon a Time*, promovam um outro tipo de saber, além do enciclopédico, do saber fazer e do saber ser, propostos por Jost (2012): o **saber-sentir**. É a ele que, a nosso ver, *OUAT* diz respeito: saber sentir o **clima societal**, saber se harmonizar a ele, saber ter **empatia** com o outro, com o mundo e consigo mesmo (com seu **lado sombrio**), aceitando suas possibilidades e limites. **Saber sentir o real no irreal**.

Além disso, percebemos *OUAT* como um **micromuseu imaginário vivo**, composto por imagens emblemáticas da **pós-modernidade**, que cristalizou pulsões subjetivas e intimações objetivas do meio social. Realçamos, sempre que pertinente, suas diferenças, em termos de **estilo**, em comparação com as célebres versões anteriores, buscando o conhecimento possível sobre as relações entre conto e contexto.

Depreendemos sua valia **societal**, ao analisarmos seu papel como parte de um **imaginário** capaz de fazer sentir seus benefícios em termos de **restauração do equilíbrio** (DURAND, 1988) nos setores **vital, psicossocial, antropológico (sociatria)**

e **universal (museu imaginário)**. Assim, (re)evidenciamos a profunda **eficácia do imaterial**, sublinhada por Weber (2005) e Maffesoli (2010; 2012). Eis por que concordamos com Silva (2012), na sustentação de que todo o imaginário é real e todo o real é imaginário.

Ainda, construímos nosso próprio caminho metodológico, que pode servir como proposta para outras pesquisas. Na conjunção entre Sociologia Compreensiva e Análise Fílmica, buscando uma forma **sensível, metanoica** e coerente de olhar para as séries televisivas (fenômeno ainda pouco explorado no campo da Comunicação, em comparação a objetos mais tradicionais, como os do jornalismo, da publicidade e do cinema), criamos a *Análise Fílmica Compreensiva da Narrativa Seriada*. Expusemos seu *modus operandi* teórico e testamos sua aplicação em nossas análises.

Em nossa interpretação de *Once Upon a Time*, como **tecnologia do imaginário** contemporâneo, sustentamos que seja capaz de tornar visível o **ar do tempo** (invisível). Percebemos a **função fantástica** (DURAND, 2002) participando na elaboração teórico-prática do mundo, podendo atuar tanto como refúgio afetivo quanto como auxiliar na ação, com **sua potência de encantamento eufemizante** e motivador. Notamos, nesse ínterim, que uma das **palavras-chave da série é “esperança”**.

Sob esse prisma, concebemos *OUAT* como um sonho do real que a sonha. Vimos na ficção seriada feérica signos com os quais a sociedade **potencialmente** se identifica. Personagens e enredos, a nosso ver, são capazes de traduzir pulsões e impulsionar. Como disse Silva (2012), o **imaginário** é reservatório e motor. A **fibra saudosista apresentada** pela série, na reinterpretação de personagens célebres, favorece a **participação mágica** e a **partilha dos afetos**, reabilitando o retorno das esferas do onírico, do surreal, do imaterial, que a modernidade havia trancado no quarto das crianças. As releituras de contos de fadas, como *OUAT*, em nossa percepção, irrigam as **bacias semânticas** da contemporaneidade.

Ao analisarmos a série, vimos descortinar-se a **atmosfera** do presente. Percebemos que o **imaginário de tempo imemorial** (dos contos de fadas) continua a ser vivido e partilhado nas telas contemporâneas, com **potência** para abastecer o espectador de sentidos. Funcionaria como um **elo imaginário**, numa manifestação clara do **pós-moderno**, aos nossos olhos. Maffesoli (2012) já definira o **pós-moderno** como **a sinergia entre o arcaico e o tecnológico**. O **estilo do tempo** “está ali”, em cada episódio, cada cena ou sequência. A existência dessa **aura** determinou o conjunto narrativo da série.

Desde o primeiro episódio, já observamos que *Once Upon a Time* rompeu com as narrativas de referência. **Apresentou-se** como **relato alternativo, micronarrativa** (no sentido lyotardiano) **policêntrica**, capaz de mostrar os aspectos **complexos** por trás das versões resumidas ou editadas que conhecemos. A **barroquização** dos contos de fadas, a nosso ver, aproveitou-se bem dos recursos da serialização, colocando em cena um jogo de apropriação/distorção sem limite previsível de nível de detalhamento das histórias. Manifestou um constante **vir a ser**.

A série propôs o **ingresso** nas trajetórias, o **regresso** às origens dos personagens e se desenvolveu de modo **orgânico**, por meio da **progressividade**. A **vida oficiosa** das **personas** implicadas no enredo foi contada em **espiral**, para que compreendêssemos suas **existências trágicas**.

As histórias não estiveram mais descoladas, mas houve uma **bricolagem** de personagens em um só **universo promíscuo** (compreendido como um **micromuseu imaginário vivo e dialógico**), o qual conteve mais de um mundo (começando por Storybrooke e Floresta Encantada²²³), de modo que houve também uma **contaminação** entre “vida real” e “contos de fadas”. Magia e tecnologia dividiram espaço e se condensaram em uma **narrativa tecnomágica** – especialmente se considerarmos o arcaico dos contos **dialogando** com a tecnologia da indústria televisiva.

No transcourir das análises, percorremos o **trajeto antropológico** de personagens e relações no **enredo complexo**. Vimos a série procedendo por **aproximações concêntricas**, no que pretendeu como a “verdadeira história” dos personagens clássicos. *OUAT* mostrou a **sociedade oficiosa** sendo diferente da sociedade oficial, e percebemos a vida na Floresta Encantada como mais real do que a em Storybrooke. A primeira **intensa**, a segunda, anêmica, incompleta, até a quebra da maldição. Maldição que interpretamos como **metáfora** para a anemia existencial provocada pelo moderno.

A **transcendência** dessa condição estava próxima, no **imanente**: Um (nem tão) simples livro (**objeto tecnomágico – totem profano**) capaz de fornecer o **sentido possível** a esse mundo concentrado, a essa **tribo locuscentrada**. O **fantástico** e o **quotidiano** se misturaram na **narrativa pós-moderna**; assim como a

²²³ No décimo sétimo episódio da primeira temporada, a série mostra também o País das Maravilhas. Em temporadas seguintes, além disso, vai até lugares como a Terra do Nunca, Oz, Camelot e a Terra das Histórias Não Contadas, por exemplo.

magia atravessa nossa vida de todos os dias, com as diversas ficções e sonhos que alimentamos e consumimos.

A série exibiu um **imaginário barroco**: A **bricolagem** de enredos, de personagens e de mundos formou a primeira temporada de *Once Upon a Time*. A **taça** foi a **forma arquetípica** formante, como continente do **mosaico complexo**, do **micromuseu imaginário**, que apontou para uma **orientalização do mundo imaginal**.

Além da taça, vimos manifestar-se o **denário**, na **ambiguidade fundamental das personas**, no **aspecto dúbio do presente**, quando relacionado ao passado. Assim, o **recensear e progredir** e a **coincidentia oppositorum** foram tônicos para o desenrolar (enrolando-se) da trama em **espiral**, que ligou temporalidades. Nesse sentido, destacamos as noções de **fluxo**, **dinâmica** e, novamente, a de **progressividade**.

O fim dos finais felizes foi acompanhado da **aceitação do destino, do que é**, dos **imperativos atmosféricos**, mas, ao mesmo tempo, da **esperança**. A lógica do “felizes para sempre” foi substituída pela **organicidade da vida**, em que a sucessão de acontecimentos faz uma alegoria da **harmonia conflitual do cotidiano**.

Paradoxos foram formas essenciais de *OUAT*, como são também da “vida real”. A série mostrou que a batalha por bons momentos é diária. A vida nem sempre é justa, e o mal também tem suas vitórias. Mas o jogo continua. Além da **incredulidade esperançosa** e do **desenrolar enrolando-se**, entre os **oximoros** que a série apresentou destacamos: o da **harmonia conflitual/conflito harmonial**, o de ser **realista imaginando**, o da **liberdade intersticial**, o da **razão sensível**, o de **ganhar perdendo** (e vice-versa), o da **tragédia empotencializadora** e o do **reencantamento desencantado**.

Apresentando as contradições da socialidade contemporânea e questionando a realidade anêmica em que vive a sociedade oficial, *OUAT* parece ter sugerido que uma **micronarrativa, que faça sentido à razão sensível**, possa ser uma forma de experimentar **mais “vida real” em nosso cotidiano**. Assim, acreditamos que a série se revelou como **metáfora** ou, ao menos, **caricatura** de uma sociedade em busca de si mesma (em processo de **inteiração/unicidade**).

Once Upon a Time trouxe o retorno de um **substrato arquetípico**, que se acreditava ultrapassado, à ordem do dia e expôs a **fragmentação de instituições sociais** como “casamento” e “família”. Mostrou que nosso imaginário é perpassado pela **medicalização da existência**, pela **busca pela saúde mental**, pelo **poder da imprensa** e por **conflitos geracionais**, entre outras questões atuais, desenvolvidas no contexto de contos de fadas.

Mesmo que **contaminado** por elementos modernos, o **pós-moderno** predominou. Isso por que ele é **colcha de retalhos**, alinhavada com peças de moderno e pré-moderno e cujo acabamento tem ainda elementos inéditos. Na costura, ao invés da linha, a **espiral** da existência. Personagens e enredo deram a ver o **espírito do tempo (realismo ficcional)**.

Outrossim, propusemos alguns personagens como representativos dos **estilos do tempo**: Regina encarnaria a modernidade; Mary Margaret e Henry, a **pós-modernidade**; e Emma, a **transição**, sendo aquela que traz **movimento à tópica sociocultural da história**. Essa proposta não se pretendeu absoluta, entretanto. Vimos que, mesmo a moderna Regina apresentou características **pós-modernas**, como, por exemplo, o **desejo de parar o tempo**. Tal como ela, os demais personagens também tiveram seus momentos de oscilação. Em especial, Emma, bastante **cética** de início, mas que encarnou a própria forma da transmutação. Ela também poderia ser uma **caricatura** do ser que procura se encontrar, em um momento social de profundas, aceleradas e **constantes transformações**.

A **imaginação fantástica** de Henry, com **razão sensível** e **lucidez lúdica**, soube **sentir a atmosfera** do presente e interpretar seu livro, como parte da **micronarrativa oficiosa** que compunha o **real ampliado** (imaterial, surreal e onírico) da **verdade possível**. O menino foi estimulado pela professora, que acreditava haver um motivo para conhecermos bem as histórias clássicas: Elas são formas de lidar com um mundo que nem sempre faz sentido. As representações de Mary Margaret/Branca de Neve e Henry, num primeiro momento, e, depois, de Emma, mas também de August vão se sobrepor a Regina, **conotando o vigor da pós-modernidade** que se **apresentou vívida** nas análises.

Antes de finalmente romper com a maldição, Emma, **heroína impura**, foi **dissolvendo aos poucos a anemia existencial** provocada pelo feitiço e **trazendo mais “vida real” ao “mundo real” da série, revivendo-o**. Contudo, longe do idealizado, o **reencantamento possível** se referiu a uma adaptação **àquilo que é**, com as possibilidades que “estão aí”. Esse **reencantamento**, da ordem da **eufemização da queda** dos personagens, trouxe de volta um **vitalismo** mais ou menos (in)consciente, **sentido coletivamente**. Ao final, Emma simbolizou o **redobramento** e a **transformação**, em uma **efervescência** que começou silenciosa.

Once Upon a Time, a nosso ver, desencantou a princesa encantada e reencantou a Rainha Má. **Enredo complexo, personagens heterogêneos. Nômades,**

redondos, presenteístas – como as pessoas da “vida real”. O enredo foi movimentado por ações majoritariamente tributárias dos **imperativos atmosféricos**, da **ética da estética**, do **politeísmo de valores**, da **aceitação do *fatum*** e do **ajuste ao possível**.

As atitudes dos personagens revelaram **o claro-escuro da existência**. Apareceu a **parte do diabo** dos mocinhos e o lado bom dos vilões, mostrando sua **trajetividade** e **inteiração** ao longo da temporada. *OUAT* **apresentou heróis impuros** (com ares de anti-heróis) vivendo suas **tragédias, transgredindo limiares com vitalidade, sobrevivendo**.

O **herói pós-moderno** foi a imagem do **homem sem qualidades maffesoliniano**, sintonizado com as características comuns, que oscila entre o bem e o mal, num **politeísmo de valores**. Protagonistas e antagonistas **mais inteiros**, com os quais temos potencial para nos identificar, nós também **personas de identidades fragmentadas e moralidades relativizadas**.

Personagens encarnaram, outrossim, o **puer aeternus**, dizendo “sim” à vida, no que ela tem de **carnal**, de **afetual**, de **precária**. Buscando o **prazer**, jogando com **astúcia**, driblando com **ironia**, divertindo-se em momentos sensíveis ou sérios. **Foram quem foram** e não quem deveriam ser. Não corresponderam ao **imaginário** romântico das versões pedagógicas ou das idealizadas. A **complexidade** e, mesmo, o **paradoxo**, foram seus caracteres fundamentais. Como o **espírito do tempo** em que nascem e se desenvolvem, **apresentaram-se pós-modernos**.

A queda moral dos personagens foi uma das marcas de *Once Upon a Time*, que nos **apresentou** um Príncipe (David) que traía a esposa, uma Branca de Neve (Mary Margaret) ladra, uma Chapeuzinho/Lobo (Ruby), capaz de matar, apenas para darmos alguns exemplos. A **ética (da estética)** foi determinada pelos **imperativos atmosféricos** e ilustrou a retomada da **duplicidade antropológica**, da **pluralidade no imaginário contemporâneo**, bem como a **fascinação pelo que é e é inteiro** (em esplendor e decadência).

Percebemos uma **complexificação** daquilo que o imaginário moderno havia simplificado, ascetizado, separado. Novamente, foram as **figuras arquetípicas da taça e do denário** que estiveram em cena. Assim como a **exacerbação do corpo**, o **reenselvajamento**, o **mitologema da violência incontornável** e da **dimensão animal do humano**, com suas pregas.

Saber sentir esteve em causa e a **qualitativização do vivido** apareceu também na **supervalorização dos sentimentos**, em especial do amor, o mais

poderoso deles. Em seu nome, vimos os personagens dispostos a **dispenderem** a própria vida, em **zênites de vitalismo**. Nesse sentido, ainda notamos o enaltecimento da amizade verdadeira e da constituição de laços fortes, familiares até, a partir dela. O **sentido se invaginou** em direção à **lucidez afetiva**, que pôde transformar a noite escura em abrigo íntimo e **reencantou a vida**, “do jeito que dá”.

Assim, *OUAT* manifestou um **desejo de estar-junto**, de estabelecer **pactos emocionais** e **relações sagradas (transcendência do imanente)**. A **potência subterrânea e colaborativa**, proveniente da **irmanação**, se opôs ao poder tirânico individual. **Compreender** e **ajustar-se** foram as alternativas possíveis e a **potência** do ser cresceu à medida em que recebeu energia da(s) **tribo(s) afetual(ais)** da(s) qual(ais) participou. Acreditar, em si, no outro, na vida, foi um **imperativo atmosférico**.

A felicidade individual só fez sentido na conjuntura de um bem-estar geral, e percebemos a valorização do **ideal comunitário** numa **socialidade da (des)ordem, da proxemia, da (con) fusão, da religião civil**. O tema da **afetividade realçou a precariedade da vida**. A **comunicação forte** batailleana se estabeleceu na **comunhão através das fraturas**, gerando **tolerância com a parte de diabo** no outro.

Como já sustentamos, no interior das **tribos** se vibra em sintonia, se compartilham paixões, vícios e fraturas. Esse é o lugar das diversas **tolerâncias ao feio, ao disfuncional, ao bárbaro, e, mesmo, ao criminoso**. A compaixão e a identificação com o **humanismo integral** geraram **indulgência** entre eles. Foram, outrossim, motores das **redes de solidariedade** que se formaram.

Por conseguinte, o aspecto **trágico da existência**, que não cessou em **apresentar** problemas e conflitos, colocou os personagens diante da necessidade de reformularem a si mesmos, para continuarem suas “**jornadas do herói**”. Pois, a **forma do trágico** foi essa, **orgânica**, e não realizou uma síntese dramática para resolver a luta do bem contra o mal. Mas se mostrou **fluida**: lutas e adequações foram incessantes, recomeçaram a cada episódio e não foram apenas externas.

O **nomadismo** e o **politeísmo de valores** dos personagens, na **história de mil faces**, **apresentaram Dionísio** como rei clandestino de uma época, marcada pela **efemeridade** e pela **precariedade**, mas que suscitou, por isso mesmo, a **intensidade do instante**, o **excesso** e a **ardência** nietzschiana. Assistimos, assim, a uma narrativa feita de ensaios-erros, **experiências e atitudes dentro e fora das normas**, que **cimentaram a socialidade** em Storybrooke e na Floresta Encantada.

Depreendemos também que eles colocaram em cena a ***coincidentia oppositorum***, remetendo à **orientalização da existência**. E, assim, observamos um **imaginário de feminização do mundo**, mais **noturno** do que diurno, como já propusemos, inscrito na **alógica do regime do arrebol**. Nele, destacaram-se, além das imagens arquetípicas da **taça** e do **denário**, a **da roda e a do filho** como **metáforas obsessivas** de *Once Upon a Time*.

Por conseguinte, percebemos um **imaginário potenciamento feminino**, ligado à **invaginação do sentido**. As personagens mais **complexas** e fortes da narrativa foram, majoritariamente, femininas. A **dinamização do enredo** pode ser atribuída majoritariamente a elas, embora a **criança e o mago** (Rumplestintskin) também tenham se destacado nesse sentido.

As personas de *Once Upon a Time* expressaram a **capacidade de serem perversas**, incorporando a **inteireza do animal humano**. **Ingressando** em suas trajetórias percebemos que foram, senão **metáforas, caricaturas** do nosso próprio **trajeto antropológico**. Nesse sentido, nos identificamos, enquanto **pesquisadores do imaginário**, com Henry: Também buscamos **compreender a socialidade contemporânea** através de uma **tecnologia do imaginário** – que acreditamos foi capaz de mostrar o **ethos** e o **pathos** hodierno. O menino apareceu como o representante de uma geração que já irrompe nesse **espírito do tempo pós-moderno**, de **razão sensível, micronarrativas** (nem tão) referenciais e **lucidez lúdica**. Ele **compreendeu a alógica societal** ao invés de tentar explicá-la.

Percebemos, ao final, um **renascimento do mundo**, evidenciado pela (re)valorização do que é **composto, plural, relativo**. A “vida real” voltou ao “mundo real” no momento em que ele foi **revitalizado pelo mágico**, pelo **sensível**, pelo **onírico**. Acreditamos, assim, que o **realismo ficcional** não possa mais ser ignorado como **fonte de conhecimento e equilíbrio social** no contexto da **bacia semântica** em curso.

Foi o **afeto** que **reencantou esse mundo**. Foram o amor, a amizade. Foi a **tragédia da existência** o que **potencializou os heróis impuros**. A magia esteve no **imaterial que não é irreal**, todavia. Esteve no **estar-junto**, no **tocar o outro**, no **compartilhar**, no **dispender**. Contudo, não estamos falando de *happy ending*. O **reencantamento** e a **espiral trágica**, que continuou sempre a girar, se retroalimentaram, em **harmonia conflitual**.

De maneira que nos propusemos a defender também a expressão **reencantamento trágico**. Como disse Rumplestintskin, toda a magia tem um preço.

E a **magia contemporânea** nasce do **trágico**, pagando a ele seu tributo: O **reencantamento é da ordem do possível, oximoronicamente desencantado**. *Once Upon a Time* **contemplou o mundo**, convidando a recontemplarmos um mundo análogo ao nosso. Constituiu-se como um **micromuseu imaginário vivo** não apenas de histórias e de personagens, mas também da **socialidade contemporânea**. Eis por que a consideramos uma **complexa tecnologia do imaginário pós-moderno**.

Para terminar, gostaríamos de falar brevemente sobre como o trajeto antropológico desta pesquisa foi apaixonante. Sentimos, em cada uma de suas linhas o prazer que a busca de compreensão proporciona. O imaginário, a pós-modernidade, os contos de fadas e as séries televisivas são temas que nos tocam, nos energizam e nos motivam. Motivo pelo qual queremos continuar a pensá-los, com razão sensível, em projetos vindouros. Seja em um pós-doutorado ou como professores-pesquisadores. A depender de nós, em ambos. Nossa “jornada do herói” acaba de começar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

AZUBEL, Larissa Lauffer Reinhardt. O imaginário hodierno em *Once Upon a Time*: Os regimes da imagem feérica na pós-modernidade. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPOS, 23, 2014, Belém. *Anais...* Belém: Compós, mai. 2014a. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. *Revistas Veja e Época: Um olhar complexo*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014b.

AZUBEL, Larissa Lauffer Reinhardt; BUENO, Yara Marina Baungarten. Imaginário e pós-modernidade nos contos de fada do século XXI: Do boneco de madeira ao Pinóquio robô. In: COUTINHO, Lúcia Loner; HENRIQUES, Sandra M. G. (Org.) *Comunicação e Sociedade Tecnológica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

AZUBEL, Larissa. et. al. Posfácio: Entrevista com Michel Maffesoli - Os contos de fada e o imaginário pós-moderno: Uma introdução ao tema da 2ª Conferência Imagem e Imaginários. In: TONIN, Juliana; AZUBEL, Larissa. *Comunicação e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Precedido de A noção de despesa. Lisboa: Fim de Século, 2013.

BRANCA de Neve e os sete anões. Direção: David Hand. Intérpretes: Adriana Caselotti, Harry Stockwell, Lucille La Verne, et. al. Roteiro: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith. Estados Unidos: Walt Disney, 1937. 1 DVD (83 min), color, son. Produzido por Walt Disney Company. Baseado na história de Jacob e Wilhelm Grimm.

BENEDETTI, Ivone. Introdução: Perrault ou a inocente delação de uma época. In: PERRAULT, Charles. *Contos de Mamãe Gansa*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARLOS, Cássio Starling. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

CASSETTI, Francesco; Di CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2013.

- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Literatura infantil: Teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. *O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIOT, Marc. *Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood*. São Paulo: Marco Zero, 1993.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm: Obra Completa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JORON, Philippe. A parte maldita e o lado escuro da TV brasileira. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.1, n. 26, p. 07-15, abr. 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3297/2554>. Acesso em: 20 out. 2013.
- _____. Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem. *Contemporânea*, Salvador, v.4, n. 1, p. 11-24, jun. 2006. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3484/2541>. Acesso em: 20 out. 2013.
- _____. *A vida improdutiva: Georges Bataille e a heterologia sociológica*. Porto Alegre: Sulina, 2013a.
- _____. A soberania do mal: Georges Bataille e a inocência culpada da literatura. *Intercom – RBCC*. São Paulo, v. 36, n. 1, p. 271-87, jan./jun. 2013b.
- _____. Entrevista. [17 set. 2014] Entrevistadoras: Larissa Azubel; Karina Weber; Gabriela Kurtz. Porto Alegre. PUCRS.

- JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- _____. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2014.
- MACHADO, Jorge. *Roteiro de cinema: Vocabulário do roteirista*. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 10 set. 2016.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- _____. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 15, p. 74-81, ago. 2001.
- _____. *O instante eterno: O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.
- _____. *A parte do diabo: Resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *A transfiguração do político: A tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- _____. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. *O conhecimento comum: Introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- _____. *O tempo retorna: Formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Os contos de fada e o imaginário pós-moderno: Uma introdução ao tema da 2ª Conferência Imagem e Imaginários*. [Entrevista]. 2014. No prelo.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- _____. *Amor, poesia, sabedoria*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. Da necessidade de um pensamento complexo. In: SILVA, Juremir Machado; MARTINS, Francisco Menezes. *Para navegar no século XXI: Tecnologias do imaginário e cibercultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. *O método V: A humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *O método I: A natureza da natureza*. Porto Alegre: Sulina, 2008a.

_____. *O método III: O conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 2008b.

_____. *O método II: A vida da vida*. Porto Alegre: Sulina, 2011a.

_____. *O método IV: As ideias: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011b.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: Investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

_____. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOYA, Álvaro. *O mundo de Disney*. São Paulo: Geração, 1996.

NADER, Ginha. *Walt Disney: Um século de sonho*. São Paulo: SENAC, 2001, v. 1

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Crepúsculo dos ídolos [ou como filosofar com o martelo]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

ONCE Upon a Time: A primeira temporada completa. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos, 2012. 5 DVDs (947 min). color. son.

ONCE Upon a Time: Pilot. [Episódio-vídeo – S01E01]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos, 2012a. 1 DVD (43 min). color. son.

ONCE Upon a Time: Snow Falls. [Episódio-vídeo – S01E03]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos, 2012b. 1 DVD (43 min). color. son.

ONCE Upon a Time: Heart of darkness. [Episódio-vídeo – S01E16]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos, 2012c. 1 DVD (43 min). color. son.

ONCE Upon a Time: Stable boy. [Episódio-vídeo – S01E18]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos, 2012d. 1 DVD (43 min). color. son.

ONCE Upon a Time: An apple red as blood. [Episódio-vídeo – S01E21]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos, 2012e. 1 DVD (43 min). color. son.

ONCE Upon a Time: A land without magic. [Episódio-vídeo – S01E22]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos, 2012f. 1 DVD (43 min). color. son.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: Conceitos e metodologia (s). In: VI Congresso SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. *Anais eletrônicos...* Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2016.

PERRAULT, Charles. *Contos de Mamãe Gansa*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PUCINI, Sérgio. Introdução ao roteiro de documentário. *Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, [Covilhã], n. 6, p. 173-90, ago. 2009. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_serjio_pucini.pdf. Acesso em: 18 ago. 2016.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. Tecnologias do imaginário *versus* imaginários tecnológicos. In: PIMENTA, Marcelo et. al. *Tendências na Comunicação*. Porto Alegre: L&PM, 1999, v. 2.

_____. Da Indústria cultural às tecnologias do imaginário. In: HOHLFELDT, Antonio; GOBBI, Maria Cristina. *Teoria da Comunicação: Antologia de pesquisadores brasileiros*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: Forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, n. 27, p. 241-52, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

THOMAS, Bob. *Walt Disney: O mago da tela*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad do Brasil, 2010.

TONIN, Juliana. *O imaginário infantil na publicidade contemporânea: A campanha da RBS “O amor é a melhor herança, cuide das crianças”*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

TONIN, Juliana; AZUBEL, Larissa. Contos de fada e pós-modernidade: Reflexões sobre o oxímoro do reencantamento desencantado. *Contemporânea*, v. 13, n. 01, jan./abr. 2015.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: Estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 2002.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WILDE, Oscar. *Intenções*. Lisboa: Cotovia, 1993.

ANEXO A – DADOS DE AUDIÊNCIA DA ESTRÉIA DA 4º TEMPORADA NOS EUA

ONCE UPON A TIME



Resultados nos EUA:

Data de estreia nos EUA: 30/set/14

Time	Net	Show	18-49 Rating/Share	Viewers (Millions)
7:00	FOX	NFL Football (Various Games)- Live	9.0/34	25.82
	ABC	Once Upon A Time - Clip Show	1.6/5	5.49
	CBS	60 Minutes	1.1/4	9.68
7:30	NBC	Football Night in America Part 2 - Live	1.2/4	3.83
8:00	NBC	Football Night in America Part 3 - Live	4.6/14	13.01
	FOX	The Simpsons - Season Premiere	3.9/11	8.53
	ABC	Once Upon A Time - Season Premiere	3.7/11	10.20
	CBS	Madam Secretary	1.4/4	12.72
8:30	NBC	Sunday Night Football (Saints/Cowboys) - Live (8:30-11PM)	8.7/25	22.68
	FOX	Brooklyn Nine-Nine - Season Premiere	2.6/7	5.46
9:00	FOX	Family Guy - Season Premiere	4.5/12	8.45
	ABC	Resurrection - Season Premiere (9-10:01PM)	2.5/7	8.38
	CBS	The Good Wife	1.3/4	11.09
10:00	ABC	Revenge - Season Premiere	1.5/5	5.71
	CBS	CSI - Season Premiere	1.3/4	9.36

A nova temporada de
ONCE UPON A TIME
estreou muito
bem nos EUA!

Fonte: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2014/09/30/sunday-final-ratings-once-upon-a-time-resurrection-csi-adjusted-down/308631/>

Fonte: Dados do site *TV by Numbers*, disponibilizados por Marcelo Kotait, Vice-President of Ad Sales, da Sony Pictures Television (Brasil).

ANEXO B – DADOS DE AUDIÊNCIA DE ONCE UPON A TIME NO BRASIL – CANAL SONY

11/11/14 (10:16) 1/3

1a temporada	Comuns	Individuos c/pay tv		
	Início	Rat%	Cov%	Cov#
SONY				
ONCE UPON A TIME NOT P				
12/04/2012	20:59:00	0,165	0,480	74,399
19/04/2012	21:00:00	0,344	0,820	127,116
26/04/2012	20:59:00	0,316	0,673	104,300
03/05/2012	20:59:00	0,182	0,541	83,774
10/05/2012	20:59:00	0,105	0,434	67,330
17/05/2012	20:59:00	0,178	0,452	70,074
24/05/2012	20:59:00	0,119	0,435	67,470
31/05/2012	20:59:00	0,083	0,447	69,284
14/06/2012	20:59:00	0,149	0,563	87,317
21/06/2012	20:59:00	0,062	0,225	34,872
28/06/2012	20:59:00	0,150	0,345	53,402
05/07/2012	20:59:00	0,129	0,546	84,662
12/07/2012	20:59:00	0,102	0,406	62,981
19/07/2012	20:59:00	0,099	0,711	110,261
26/07/2012	20:59:00	0,053	0,309	47,856
02/08/2012	20:59:00	0,246	0,748	115,858
09/08/2012	20:59:00	0,116	0,626	96,974
16/08/2012	20:59:00	0,207	0,702	108,807
23/08/2012	20:59:00	0,276	0,840	130,124
30/08/2012	20:59:00	0,189	0,592	95,860
06/09/2012	20:59:00	0,256	0,613	95,084
13/09/2012	20:59:00	0,174	0,626	96,956
1a temporada	20:59:02	0,168	6,108	1.001,764

Fonte: Ibope/Media Workstation -

Fonte: Dados da Sony Pictures Television (Brasil), disponibilizados por Marcelo Kotait, Vice-President of Ad Sales.

11/11/14 (10:16) 2/3

2a temporada	Comuns	Individuos c/pay tv		
	Inicio	Rat%	Cov%	Cov#
SONY				
ONCE UPON A TIME NOT P				
25/10/2012	20:59:00	0,216	0,491	76,072
01/11/2012	20:59:00	0,109	0,546	84,557
08/11/2012	20:59:00	0,088	0,505	78,339
22/11/2012	20:59:00	0,132	0,296	45,857
29/11/2012	20:59:00	0,191	0,836	129,549
06/12/2012	20:59:00	0,048	0,361	55,959
13/12/2012	21:00:00	0,055	0,340	52,730
21/02/2013	20:59:00	0,095	0,273	59,432
28/02/2013	20:59:00	0,037	0,315	68,582
07/03/2013	20:59:00	0,011	0,044	9,592
14/03/2013	20:59:00	0,074	0,227	49,433
21/03/2013	20:59:00	0,110	0,311	67,585
04/04/2013	20:59:00	0,140	0,558	121,296
11/04/2013	20:59:00	0,073	0,400	87,048
18/04/2013	20:59:00	0,030	0,215	46,721
02/05/2013	20:59:00	0,151	0,427	92,959
09/05/2013	20:59:00	0,100	0,550	119,614
23/05/2013	20:59:00	0,073	0,509	110,765
06/06/2013	20:59:00	0,103	0,480	104,353
13/06/2013	20:59:00	0,136	0,408	88,798
20/06/2013	20:59:00	0,129	0,499	108,566
27/06/2013	21:00:00	0,260	0,631	137,162
2a temporada	20:59:05	0,106	5,072	1,045,579
<i>9 mercados pay tv</i>				

Fonte: Dados da Sony Pictures Television (Brasil), disponibilizados por Marcelo Kotait, Vice-President of Ad Sales.

11/11/14 (10:16) 3/3

Data	Comuns	Individuos c/pay tv		
		Início	Rat%	Cov%
3a temporada				
ONCE UPON A TIME NOT P				
20/03/2014	22:00:00	0,158	0,513	154,093
27/03/2014	22:00:00	0,075	0,801	240,410
03/04/2014	22:00:00	0,090	1,161	348,532
10/04/2014	22:00:00	0,091	1,458	437,501
24/04/2014	22:00:00	0,122	1,807	542,188
01/05/2014	22:00:00	0,124	2,170	651,240
08/05/2014	22:00:00	0,040	2,274	682,404
15/05/2014	22:00:00	0,123	2,639	792,089
22/05/2014	22:00:00	0,117	2,869	861,070
05/06/2014	22:00:00	0,125	3,151	945,678
12/06/2014	22:00:00	0,091	3,357	1,007,371
19/06/2014	22:00:00	0,125	3,553	1,068,306
26/06/2014	22:00:00	0,103	3,753	1,126,345
03/07/2014	22:00:00	0,137	3,893	1,168,231
10/07/2014	22:00:00	0,055	4,047	1,214,714
17/07/2014	22:00:00	0,161	4,323	1,297,296
24/07/2014	22:00:00	0,168	4,419	1,326,296
31/07/2014	22:00:00	0,112	4,580	1,374,596
07/08/2014	22:00:00	0,090	4,746	1,424,384
14/08/2014	22:00:00	0,117	4,912	1,474,100
21/08/2014	22:00:00	0,101	5,056	1,517,480
28/08/2014	22:00:00	0,088	5,209	1,563,345
3a temporada	22:00:00	0,110	5,209	1,563,345

Fonte: Ibope/Media Workstation - 15 mercados

Fonte: Dados da Sony Pictures Television (Brasil), disponibilizados por Marcelo Kotait, Vice-President of Ad Sales.

ANEXO C – ONCE UPON A TIME ENTRE OS TÍTULOS MAIS POPULARES DA NETFLIX

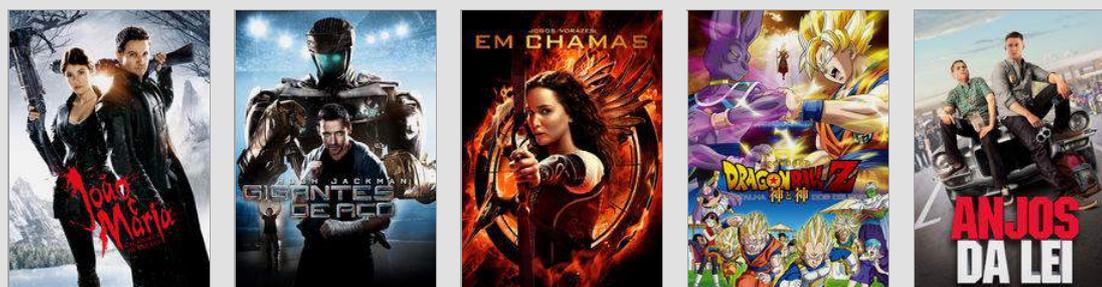
Populares na Netflix



Comédias



Ação e aventura



TV dos EUA



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria Acadêmica
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: proacad@pucrs.br
Site: www.pucrs.br/proacad