

DA PALAVRA ESCRITA À TELA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO ROMANCE E DO FILME *O CASTELO ANIMADO*

Vitória Taísa Bertoldo de Oliveira ¹
Profa. Dra. Kalina Naro Guimarães ²

RESUMO

As produções artísticas do contexto infantojuvenil são, em muito, perpassadas por nuances de contos de fadas, ressaltando padrões específicos que tendem à repetição. Com base nisso, este trabalho realiza uma análise comparativa entre o romance *O castelo animado* (2021), de Diana Wynne Jones, e sua adaptação cinematográfica homônima produzida por Hayao Miyazaki, em 2004. Para isso, o foco investigativo da pesquisa volta-se para a protagonista das obras, a Sophie, e suas relações com o universo mágico vivido em duas instâncias: na juventude e na velhice. Nesse sentido, esse estudo, de base bibliográfica e de caráter qualitativo, apresenta alguns padrões de construção narrativa dos contos de fadas e investiga a desconstrução destes aspectos narrativos materializada no livro e no filme em perspectiva. O artigo toma como respaldo teórico os estudos de Coelho (1987), Propp (1984), Bettelheim (2002), Arroyo (1968), Cademartori (1995), quanto à discussão sobre a literatura infantojuvenil, especialmente o gênero conto de fadas; e Clüver (2007) e Diniz (2018), no que se refere às relações entre literatura e cinema.

Palavras-chave: *O castelo animado*, Contos de fadas, Literatura e cinema.

INTRODUÇÃO

A esfera do imaginário, presente ao longo de toda a história da humanidade, tem significativa importância na construção do ser humano e nas representações que ele tece sobre si e o mundo. Destarte, a imaginação é perceptível nas mais diversas manifestações culturais e artísticas, dentre as quais destaca-se o conto de fadas, gênero que atravessa distintas instâncias da linguagem e é inserido no universo maravilhoso. As narrativas caracterizadas como contos de fadas apresentam, de modo geral, uma representação simbólica da linguagem, pois “a preocupação do conto de fadas não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo.” (BETTELHEIM, 2002, p. 25).

Embora comumente associados ao público infantojuvenil, os contos de fadas reúnem leitores de diversas idades, uma vez que proporcionam descobertas afins à interioridade humana que podem ser de interesse de qualquer leitor. Quando se refere à criança, Bettelheim

¹ Graduanda do Curso de Letras Português da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, vitoriataisa17@gmail.com;

² Professora do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual da Paraíba, campus I. E-mail: kalinaro@servidor.uepb.edu.br.



(2002, p. 12) ressalta que “o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos (...)”. Os contos de fadas, portanto, são primordiais no processo de humanização do público infantojuvenil, na medida em que o leitor, através das situações narradas, confronta seus sentimentos mais obscuros, suas contradições, seus conflitos e medos.

Dada a importância dos contos de fadas para a formação leitora e consumo estético, é comum que estes textos ganhem constantemente novas edições, além de adaptações e recontos, cada vez mais singulares e distintos dos contos de referência. Além disso, outros gêneros se aproveitam de traços dos contos de fadas em sua formulação, construindo um diálogo interessante entre linguagens. Um exemplo disso é a relação entre a literatura e o cinema, que pode ser compreendida através de distintos eixos, sendo o universo infantojuvenil um deles.

Levando em consideração esses apontamentos, este artigo objetiva discorrer acerca dos padrões e da desconstrução de estereótipos relativos aos contos de fadas a partir de uma leitura dialógica e comparativa entre o romance *O castelo animado*, de Diana Wynne Jones, escrito originalmente em 1986, e sua adaptação cinematográfica, de mesmo nome, produzida em 2004, por Hayao Miyazaki. Para isso, a análise tem como foco a protagonista da obra, Sophie, e suas interações com o universo mágico e demais personagens.

A construção da protagonista é apreendida em duas instâncias, uma que a representa na juventude e a outra, na velhice. Com base nisso, o estudo identifica como ocorrem a construção desses dois espaços-tempos, a partir do uso dos recursos verbais no livro e dos recursos audiovisuais no filme, apontando, deste modo, quais aspectos dos contos de fadas se repetem e quais se diferenciam. Em seguida, discute-se como essas materializações afetam e se relacionam com o universo e com o público infantojuvenil.

Mediante os estudos teóricos em consonância com a análise crítica das obras, o estudo visa contribuir para os debates acerca das produções infantojuvenis, no contexto interartes. Dessa maneira, é possível notar que as obras em perspectiva apresentam padrões comuns aos contos de fadas, e que a protagonista lida de modo distinto com o universo mágico ao seu redor, a depender de onde se encontra no espaço-tempo.

METODOLOGIA



Considerando as relações intermediáticas entre literatura e cinema, mais especificamente no que se refere ao público infantojuvenil, o artigo busca retomar alguns conceitos teóricos acerca da construção dos contos de fadas. Para isso, a metodologia utilizada é primordialmente bibliográfica. Os procedimentos de pesquisa bibliográficos, como aponta Prodanov e Freitas (2013, p. 54), são “elaborados a partir do material já publicado (...), com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo o material já escrito sobre o assunto da pesquisa.”

Ademais, o trabalho é de cunho qualitativo, uma vez que apresenta uma “interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados no processo de pesquisa”. (PRODANOV & FREITAS, 2013, p. 70). A partir disso, as obras foram analisadas de forma crítico-analítica em diálogo com as teorias. Para tanto, realizou-se uma mescla entre os estudos literários sobre o gênero conto de fadas, os cinematográficos e os que compõem considerações acerca do universo infantojuvenil.

REFERENCIAL TEÓRICO

O universo de produções infantojuvenil é atravessado por diferentes problemáticas, sendo uma delas a discussão acerca do diálogo com as representações de mundo e linguagens acessíveis à criança, mesmo quando as obras são produzidas pelo público adulto. Embora as produções infantojuvenis possam atingir outros públicos, é fundamental que as obras tenham na criança e no adolescente os seus eixos de comunicação prioritários. Deste modo, faz-se necessário a compreensão do público infantojuvenil, mas sem generalizações e estereótipos, tendo em vista a pluralidade constituinte de qualquer fatia humana. Contudo, é possível afirmar que, nessa faixa etária, os sujeitos estão em pleno desenvolvimento de suas habilidades e passam por diversas experiências de descobrimento de si e do mundo.

No âmbito da produção cultural para criança, uma das escritas mais reproduzidas é a dos contos de fadas, gênero que engloba, de maneira especial, a imaginação e a subjetividade. Com isso, os contos de fadas cultivam as situações e representações humanas a partir do emprego estético-simbólico da linguagem. Os contos de fadas são definidos por Coelho (1987, p.13) como narrativas que:

Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço dentro e fora da realidade conhecida, etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização

essencial do herói ou da heróina, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher.

Essas narrativas possibilitam a interação dos sujeitos com o universo representado e com a linguagem simbólica, a partir da qual interpretações são tecidas, possibilitando o desenvolvimento de reflexões sobre si mesmo, através das projeções, identificações, confrontos, entre outras relações possíveis travadas com os contos. Sobre isso, Bettelheim (2002, p. 5) destaca que:

(...) Os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em quaisquer sociedades, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil.

Não obstante, por sua longa permanência na cultura das diferentes sociedades, os contos de fadas ratificam algumas estruturas que tendem à repetição do gênero. Deste modo, ainda que, em muitos casos, os contos apresentem divergências de versões ou mesmo alterações significativas na estrutura formal ou conteudística dessas narrativas, alguns padrões podem ser apontados nessas histórias, haja vista a sua relação com o gênero contos de fadas. Aliás, o emprego desses aspectos típicos são também positivos, pois a partir deles:

Os contos de fadas transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana, mas que se a pessoa não se intimida, mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa. (BETTELHEIM, 2002, p. 6).

Através do emprego de elementos simbólicos, os contos de fadas proporcionam uma ligação entre o racional e o irracional, em que “o pensamento mágico dinamiza o imaginário” (COELHO, 1987, p. 8). Seja mediante figuras superiores, como os deuses, ou por meio dos próprios homens, essas narrativas desenvolvem a aventura da vida, com suas dores e delícias, perdas e ganhos, pondo os leitores diante do impoderável da existência e, com isso, ensinando-os também a viver. Portanto, em consonância com Bettelheim (2002) e Coelho (1987), nota-se a importância dos contos de fadas para a sociedade, tendo em vista a sua função humanizadora (CANDIDO, 1995).

Quanto às produções infantojuvenis, nota-se a importância de fazer com que as crianças entrem em contato com diversas manifestações estéticas, possibilitando, conseqüentemente, experiências com as mais distintas materializações da linguagem. Um diálogo comum entre as artes é o que se estabelece entre a literatura e o cinema, que ocorre desde o surgimento da linguagem cinematográfica. Desse modo, tem-se uma relação

intermediática que está para além de uma relação de dependência. Logo, “intermedialidade é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de arte” (CLÜVER, 2008, p. 6).

Essa relação entre distintas mídias, como aponta Diniz (2018, p. 47), ocorre de modo que “cada uma está presente em sua própria materialidade e contribui para a constituição e significado do produto.”. Deste modo, considera-se ambas as artes, literatura e cinema, como autônomas e dotadas de significado por si só. A autora destaca ainda que:

As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num infundável processo de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Entram aí as noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade. (DINIZ, 2018, p. 73)

A partir disso, o diálogo entre as duas artes pode contribuir para uma compreensão mais ampla e aprofundada das mesmas, propiciando assim reflexões e análises críticas com base no processo de tradução entre as mídias e no processo de intertextualidade. Quanto à literatura e cinema, Clüver (2008, p. 18) reitera que o processo mais comum é o de “(...) adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática, onde o novo texto retém elementos do texto-fonte”. Com isso, transpõe-se um sistema de signos para outro sistema de signos distinto, havendo, deste modo, um deslocamento entre mídias.

Não obstante, entende-se que a literatura é “uma das expressões mais significativas da ânsia permanente de saber de domínio sobre a vida, que caracteriza o homem de todas as épocas” (COELHO, 1987, p. 10-11). O cinema, por sua vez, busca sempre e mais representar essa ânsia.

Retornando um pouco à questão do público infantojuvenil, Arroyo (1989, p. 25) destaca que “deixa-se bem claro o valor fundamental do gosto infantil como único critério de aferição da literatura infantil.” Além disso, o autor pontua que se mudam as manifestações da linguagem, mas o critério de gosto do leitor infantil continua a ser o centro de interesse. Além disso, Cademartori (1995, p. 25) destaca que “é o hábito da leitura que dará possibilidades ao leitor para superar os limites das experiências já adquiridas e isto é altamente revolucionário.” Os contos de fadas, mais especificamente, proporcionam experiências que ajudam os sujeitos a desenvolverem suas percepções e vivências.

Por conseguinte, Cademartori (1995) destaca que o contato das crianças com as narrativas clássicas tem uma importância existencial. Com isso, o trato com a literatura e suas

relações com outras artes figura como exercício de leitura indispensável para o desenvolvimento mais completo dessas vivências.

Assim sendo, os contos de fadas estão presentes de diversas maneiras nas mídias. Muitas obras, sejam literárias ou fílmicas, incorporam diversos padrões comuns a esse universo, fazendo diversas modificações e distintos empregos, a depender do objetivo a ser alcançado. Ademais, diversos filmes reproduzem diretamente as histórias de contos de fadas antes literários, tomando-os como fonte. A partir disso, tem-se atualmente muitas obras, entre romances, contos, filmes, séries e etc., que fazem referência concreta aos contos de fadas, seja em nível de reprodução ou de desconstrução de alguns de seus traços.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O castelo animado é um romance infantojuvenil escrito por Dyana Wynne Jones, em 1989. Ele narra a história da protagonista Sophie Hatter, uma jovem que é amaldiçoada por uma bruxa e transformada numa velha de noventa anos. A partir disso, Sophie foge e acaba em um castelo mágico com diversos personagens do mesmo universo maravilhoso. A história foi adaptada em 2004 pelo estúdio japonês de animação Studio Ghibli, sob a direção de Hayao Miyazaki.

As duas narrativas em tela não começam com o clássico *era uma vez*, mas reproduzem, ao longo do seu desenvolvimento, diversos padrões relacionados aos contos de fadas e ao universo maravilhoso. Inicialmente, é apresentada a heroína da história que, devido a um contratempo, é enfeitiçada por uma bruxa. Transformada em uma velhinha, a personagem foge da casa onde vive e parte em busca de solução para seu problema. Segundo Propp (1984), os contos de magia comumente começam com uma situação inicial que, após um desequilíbrio, traz à tona o herói que vai conduzir o fio narrativo.

Tanto no livro quanto no filme em questão, a protagonista se caracteriza pelo que Propp (1984) denomina como herói-vítima, visto que a mesma busca, por conta própria, voltar ao equilíbrio inicial – ou seja, retornar à aparência jovem –, sem contar com o auxílio direto de outro herói. Nesse sentido, ao sair em sua jornada, a protagonista esbarra em um universo mágico com diversos outros personagens, que ajudarão na construção da trama.

No romance, a protagonista se mantém com a aparência de velha propositalmente, como um disfarce ou a representação de seu interior. No filme, a personagem vai alternando a idade, em alguns momentos ela aparenta estar mais jovem e em outros mais velha ou, ainda, há uma mescla dessas duas condições, conforme a figura seguinte.



Figura 1. Fonte: *O castelo animado*, 2004.

As narrativas trabalham com a dualidade entre o bem e o mal, apresentando figuras más, como a bruxa, e figuras boas, como a protagonista, característica comum aos contos de fadas. Sobre isso, Bettelheim (2002, p. 92) destaca que “na estória os dois lados de nossa ambivalência são isolados e projetados em personagens diferentes”. Entretanto, ambas as narrativas analisadas buscam apontar essas características como passíveis de se apresentarem em uma mesma figura, problematizando, assim, o maniqueísmo constituinte de boa parte das personagens que povoam o gênero contos de fadas.

Como exemplo disso, o personagem Howl é inicialmente apresentado como um possível vilão, pois é introduzido na narrativa como um mago mal e de personalidade aparentemente egocêntrica que o leva a conquistar e a abandonar as garotas do povoado. Entretanto, no romance, é perceptível também que ele é apenas um jovem de vinte anos que vende feitiços para ajudar as pessoas da comunidade. Outra questão importante é que a imagem de mal é construída propositalmente pelo personagem: “(...) preciso impressionar todos com meu poder e minha maldade. Não posso deixar que o rei pense bem de mim.” (JONES, 2021, p. 70). Já no filme, Howl é exibido como um mago que está sob um contrato que, se não for rompido, pode transformá-lo em um monstro para sempre. Deste modo, este personagem representa um segundo herói na história, com seus próprios dilemas e problemas para solucionar.

Tanto no romance *O Castelo Animado* quanto no filme, observa-se a tentativa de questionar alguns estereótipos do mundo social e do gênero conto de fadas. No primeiro, após ser transformada em velha pela temida bruxa que lhe lançou uma maldição, a protagonista passa a ser confundida com uma bruxa boa que usa os feitiços para auxiliar o povo, desvencilhando-se, portanto, dos significados de maldade em torno da velha feiticeira. Já no filme, a bruxa que lança a maldição, ao final da história, é revelada enquanto uma senhora

inofensiva que estava sendo manipulada por uma força maior. Assim, ambas narrativas se apropriam da figura da bruxa associada à velhice, como é comum nos contos de fadas, mas operam uma alteração em suas funções e sentidos, ao articular essa personagem a outros contextos, espaços e sentimentos.

Representações da juventude e velhice nas narrativas: aprofundando a questão

A princípio, a protagonista Sophie é apresentada como uma jovem (Figura 2) que acabou de perder seu pai e por isso está trabalhando em uma chapelaria. Essa fase da juventude da personagem apresenta-se como sinônimo de aprisionamento, uma vez que a mesma não sabe como prosseguir em seu futuro e, além disso, ela se vê compelida a seguir os passos delimitados por sua família. Por outro lado, a velhice, logo que assumida pela personagem, representa libertação. Ao não poder ficar em casa para não ser vista pelos seus familiares, Sophie vai embora e, com isso, inicia uma grande jornada na descoberta de seu próprio destino.



Figura 2. Fonte: O castelo animado, 2004.

No romance, Sophie se demonstra feliz ao ter que sair de casa e a nova realidade da personagem é aceita de bom modo, como explícito em: “ela pensou na situação com muita tranquilidade. Tudo parecia ter ficado calmo e distante. Não estava nem mesmo zangada com a Bruxa das Terras Desoladas”. (JONES, 2021, p. 36). Já no filme, Sophie, a princípio, assusta-se com a nova condição e foge para um mundo, até então, desconhecido que, pouco a pouco, passa a fazer parte de si mesma, numa bonita alegoria sobre lugar de pertença e autoconhecimento.

No início, a personagem não pensa nas consequências que a velhice traria para ela, seja em níveis físicos ou psicológicos. Ao ser colocada numa aparência de noventa anos, a personagem passa a ter uma fisionomia descrita como um “rosto de uma velha macilenta,

murcho e encardido, emoldurado de cabelos brancos ralos.” (JONES, 2021, p. 36). A personagem é representada de mesmo modo no filme (Figura 3):



Figura 3. Fonte: O castelo animado, 2004.

Ao fugir de casa, Sophie esbarra em um castelo mágico e animado, que passa a ser sua nova moradia. O próprio castelo tem uma aparência destruída e desorganizada, interligando-se à realidade da personagem (Figura 4). Enquanto personificação do interior da protagonista, o castelo é descrito como uma moradia com diversos cômodos, alguns desconhecidos, e com várias portas que levam a distintos povoados.



Figura 4. Fonte: O castelo animado, 2004.

Deste modo, nota-se que o ato de desbravar esse lugar desconhecido configura uma analogia para a própria descoberta da interioridade da personagem, uma viagem rumo ao encontro consigo mesma. Além disso, o castelo era considerado animado porque os cômodos se moviam sozinhos e suas portas davam para distintas realidades e povoados, demonstrando o quanto a jornada de Sophie não era monótona nem unilateral.

Ademais, com a cara de idosa, a protagonista descreve sua aparência como “(...) bem mais próxima do que é de verdade” (JONES, 2021, p. 36). Logo, a jornada em busca de

supostamente desfazer a transformação do seu corpo, voltando ao que antes ela era, leva Sophie a perceber que sua nova condição parece refletir sua essência naquele momento, uma vez que sua aparência não destoava tanto de sua interioridade. Essa é uma característica comum aos contos de fadas, como ressalta Bettelheim (2002, p. 169):

No conto de fadas, os processos internos são traduzidos em imagens visuais. Quando o herói é confrontado por problemas internos difíceis que parecem desafiar uma solução, seu estado psicológico não é descrito; a estória de fadas mostra-o perdido numa floresta impenetrável e densa, sem saber que caminho tomar, desesperado de encontrar uma saída. Para todos que ouvirem contos de fadas, a imagem e o sentimento de estar perdido numa floresta profunda e escura são inesquecíveis.

Desse modo, a personagem passa a trabalhar como faxineira do castelo, apesar dos outros moradores serem mágicos. No romance, só após um tempo, Sophie percebe que também pode usar poderes mágicos, algo antes digno apenas dos outros personagens. Isto se dá conforme a personagem vai compreendendo melhor sua jornada.

Durante sua viagem, Sophie lida com diversos conflitos, comumente empregados nas narrativas maravilhosas. A personagem transgride uma proibição ao se aproximar do mago; a protagonista deixa sua casa; há um embate entre o antagonista, na figura da bruxa, e um outro herói da narrativa, o mago; a personagem recupera sua aparência ao final, ocasião em que Sophie e o mago Howl se demonstram apaixonados. São esses alguns exemplos da repetição estrutural dos contos de fadas com base em apontamentos de Propp (1984).

Ao final de sua jornada, Sophie se depara com um encontro consigo mesma. Após vivenciar momentos em duas perspectivas muito distintas, a juventude e a velhice, a personagem é conduzida de volta à chapelaria onde antes era seu ofício, porém agora com os outros personagens que encontrou ao longo das narrativas. No romance, a situação não agrada a protagonista, o que a faz refletir que não são os ambientes que a deixam deslocada, mas sim ela própria. Por outro lado, no filme, Sophie demonstra satisfação em estar de volta, pois parte de sua descoberta já está completa. A narrativa fílmica desenvolve-se com um foco maior no romance entre Sophie e Howl, enquanto que o livro prioriza, inicialmente, a resolução dos problemas de ambos.

Os dois personagens-heróis, o mago Howl e a Sophie, solucionam paralelamente seus problemas. O mago, também sob um feitiço da bruxa, é libertado com a ajuda da protagonista, que, ao salvar Howl, salva também a si mesma. O desfecho da história é semelhante tanto no livro quanto na adaptação. Sophie recupera sua aparência juvenil, mas já é tarde demais para apagar o que foi vivenciado. No filme, isso é representado pelo cabelo da personagem que, mesmo após voltar a ser jovem, continua da cor cinza. Sophie tinha, finalmente, percebido

que precisava tornar concretas suas próprias vontades interiores, que foram refletidas em seu período de velhice.

A partir disso, Sophie compreende que não era o âmbito exterior que mais lhe incomodava. Não era, conseqüentemente, sua aparência enquanto velha ou jovem ou os lugares que frequentava que a deixavam infeliz. A personagem precisava de uma mudança interior, e vivenciar experiências nas dimensões da juventude e da velhice ampliaram sua visão acerca da vida e do seu modo de interagir com o meio, seja realidade ou magia. Ao fim do livro, a clássica frase de encerramento é apresentada, quando Howl diz: “acho que devemos viver felizes para sempre” (JONES, 2021, p. 364). O filme, de mesmo modo, reproduz a frase, ao mostrar os dois personagens juntos no castelo indo em direção a um céu azul sem fim. (Figura 5).



Figura 5. Fonte: *O castelo animado*, 2004.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance e a adaptação fílmica de *O castelo animado* apresentam diversas características próprias dos contos de fadas na construção de suas narrativas. Contudo, em alguns momentos, as obras se propõem a questionar determinados estereótipos, principalmente na construção de alguns personagens. Deste modo, é perceptível que a história busca levar ao público infantojuvenil um dilema interior da protagonista das obras, que é representado através do contraste entre a juventude e a velhice.

O mundo mágico e as construções ao longo das obras, apesar das claras diferenças entre as narrativas que culminam do processo adaptativo, são empregados de modo a envolver os receptores e a promover reflexões que vão para além das obras, expandindo a própria subjetividade dos leitores e espectadores. Com isso, as obras trabalham, a partir da reprodução

e desconstrução de aspectos dos contos de fadas e do universo maravilhoso, com o simbólico da linguagem, que é apresentado igualmente tanto no âmbito literário quanto no audiovisual.

Por fim, pode-se concluir que os contos de fadas são esferas importantes do universo infantojuvenil e que proporcionam experiências ímpares ao público. Por este motivo, continuam a ser desenvolvidas narrativas que ora reproduzem ora desconstruem esses padrões. Além disso, a diversidade com que os contos de fadas são empregados nas produções infantojuvenis proporcionam diálogos entre distintas artes, como a literatura e o cinema, e expande ainda mais o universo cultural e estético dedicado ao público infantojuvenil.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**: ensaio de preliminares para sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria e análise didática. São Paulo: Moderna, 1987.

DINIZ, Thaís. Intermidialidade: perspectivas no cinema. **Rumores**. São Paulo, v.12, n. 24, p. 42-60, dez.2018.

JONES, Dyana Wynne. (1989). **O castelo animado**. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

O castelo animado. Hayao Miyazaki. Produção: Studio Ghibli. Japão, 2004. Netflix.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1984.