Intertextualidade e cultura material: um estudo de narrativa ficcional audiovisual contemporânea

Intertextuality and material culture: a study of a contemporary audiovisual fictional narrative

Intertextualidad y cultura material: un estudo de narrativa ficcional audiovisual contemporánea

Fernanda Elouise BUDAG, Brasil
Universidad de Oviedo / heviaisabel@uniovi.es

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 140, abril - julio 2019 (Sección Informe, pp. 349-366)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 07-07-2017 / Aprobado: 10-06-2019

Resumo

Apresentamos neste espaço uma síntese/recorte dos principais resultados finais de nossa tese de doutorado, que assumiu como objeto empírico um produto televisivo, a série norte-americana Once upon a time. De forma subjacente, ao longo de todo o estudo, buscamos contribuir teórica e metodologicamente com a pesquisa de textos televisuais. Com cerne na dimensão discursiva, nosso objetivo foi investigar como opera a intertextualidade (Kristeva, 2012; Fiorin, 2003) na construção narrativa dessa série contemporânea. Para tanto, adotamos uma metodologia que caminha do plano verbal ao imagético. Sendo a narrativa em foco dividida em dois textos diegéticos distintos, entre os resultados mais singulares da investigação destacamos que enxergamos nos objetos cênicos os seus grandes articuladores intertextuais.

Palavras-chave: comunicação; televisual; linguagem; discurso; intertextualidade

Abstract

We present in this space a synthesis/clipping of the main final results of our doctoral thesis, which took as empirical object a television product, the american series Once upon a time. Underlying, throughout the study, we seek to contribute theoretically and methodologically to the research of television texts. Focusing on the discursive dimension, our objective was to investigate how intertextuality works (Kristeva, 2012; Fiorin, 2003) in the narrative construction of this contemporary series. For this, we adopt a methodology that goes from the verbal to the imagetic plane. Being the narrative in focus divided into two distinct diegetic texts, among the most singular results of the investigation we emphasize that we see in the scenic objects its great intertextual articulators.

Keywords: communication; televisual; language; speech; intertextuality

Resumen

Presentamos en este espacio una síntesis/recorte de los principales resultados finales de nuestra tesis doctoral, que asumió como objeto empírico un producto televisivo, la serie norteamericana Once upon a time. De forma subyacente, a lo largo de todo estudio, buscamos contribuir teórica y metodológicamente con la investigación de textos televisivos. Con el núcleo en la dimensión discursiva, nuestro objetivo fue investigar cómo opera la intertextualidad (Kristeva, 2012, Fiorin, 2003) en la construcción narrativa de esta serie contemporánea. Para eso, adoptamos una metodología que camina del plano verbal a lo imagético. Siendo la narrativa en foco dividida en dos textos diegéticos distintos, entre los resultados más singulares de la investigación destacamos que vemos en los objetos escénicos sus grandes articuladores intertextuales.

Palabras clave: comunicación; televisual; lenguaje; discurso; intertextualidad

1. Introdução

O produto televisivo que corresponde a nosso objeto empírico de estudo consiste na série ficcional televisiva norte-americana intitulada *Once upon a time* (2012). Desenvolvida na atualidade e ainda em andamento, chamou-nos a atenção porque, entendendo que delineia o imaginário de uma época, despertou-nos o questionamento: operando intertextualmente, que imaginário seria este? Afinal, a série faz uso de inúmeras referências a diversos textos culturais, especialmente contos de fada, ao mesmo tempo em que mescla essas referências introduzindo novas relações e explicações aos contos originais, e ainda propõe uma releitura e transposição para o contexto real e atual.

Em breve mapeamento, percebemos atualmente muitas produções no cinema trabalhando explicitamente com esse universo fantástico e propondo releituras dele. Uma vez que têm sido recorrentes essas recriações de obras preexistentes de contos maravilhosos, parece-nos que esses contos podem funcionar como um porto seguro para os atuais sujeitos que vivem na contemporaneidade, cujo passado foi "destruído" nos anos 1990[1], aspecto situado pelo historiador britânico Eric Hobsbawm (1995) ao analisar o "Breve Século XX" e elencar as diferenças de seu final (1991) em relação a seu início (1914). Nesses termos, concluímos a justificativa de pertinência do estudo proposto. O estudo do discurso para entender a sociedade, seu tempo e lugar.

Nesse ponto, dialogamos com a perspectiva do materialismo cultural, formulada pelo teórico dos Estudos Culturais Raymond Williams (1979), que consiste em uma abordagem para se estudar a cultura, enxergando-a como significados e valores de uma sociedade e entendendo todas as formas culturais como produtoras e reprodutoras de significados e valores. É, antes, uma metodologia para se estudar a interrelação entre obra e sociedade, segundo a qual as produções culturais são materializações dos valores de uma sociedade, formas de dar visibilidade ao que pensamos socialmente. Nesse sentido, tanto quanto descortinamos a obra na sociedade, descortinamo-la na obra. Sendo os produtos culturais formas de construção da hegemonia, entendê-los passa a ser fundamental para uma postura/ação crítica a ela, argumento este que se mostra como mais uma validação para a realização deste estudo. Ainda que nosso interesse esteja no produto em si, o transbordamento para esse olhar para a sociedade é inevitável. É ao mesmo tempo fator movente de nossa pesquisa e sua razão de ser.

1 "No fim deste século [XX], pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo aonde deve levar-nos, nossa viagem." (Hobsbawm, 1995, p. 25).

2. Sobre o objeto empírico de estudo

Conforme já situado, nosso objeto empírico corresponde à série ficcional televisiva norte-americana *Once upon a time* (2012) (ou OUAT na abreviação usada por fãs), que estreou na rede de televisão ABC em outubro de 2011 e está atualmente (segundo semestre de 2017) em sua sexta temporada. *Once upon a time* é uma cocriação de Adam Horowitz e Edward Kitsis, ambos escritores/roteiristas de séries de TV norte-americanas e produtores de televisão. Trabalharam juntos como escritores em várias séries de TV anteriores, com destaque para *Lost* (2004-2010), que foi a de maior repercussão e para a qual escreveram conjuntamente alguns episódios.

Assim como *Lost*, *Once upon a time* é construída a partir da inserção de informações vinculadas a outros textos culturais de forma intencional, promovendo um desafio para os espectadores embarcarem em um "jogo" de caça a pistas, vestígios e referências entre os episódios. Nos primeiros *posts* publicados no site oficial da série hospedado junto ao site da ABC é possível ver o quanto a série incita de fato aos espectadores para que vasculhem os episódios em busca de intertextos, referências e citações/alusões[2]. Fato que, para nós, parece reforçar a pertinência de nossa perspectiva sobre esse produto a partir da noção de intertextualidade.

A narrativa da primeira temporada de *Once upon a time* (o recorte que compõe nosso *corpus* de análise) tem início no espaço-tempo do Reino Encantado, na ocasião do casamento de Branca de Neve e Príncipe Encantado. A cerimônia é interrompida com a chegada da Rainha Má e seu anúncio sobre uma grande maldição que deslocará todos os personagens dos contos para uma nova terra, sem magia, em que não teriam finais felizes e viveriam outras vidas, sem suas memórias enquanto protagonistas de histórias fantásticas: o Mundo Real. Desse modo, a partir do momento em que a maldição é lançada, os personagens estão todos em outro espaço-tempo, em uma cidade litorânea chamada Storybrooke – cidade fictícia do Maine, estado ao nordeste dos Estados Unidos de América.

Com a concretização do feitiço, todos os personagens são então transportados para Storybrooke, perdendo suas memórias e identidades de personagens de contos de fada. Com exceção de Emma, recém-nascida, filha de Branca de Neve e Príncipe Encantado, que foi colocada em um armário mágico que a conduziu ao Mundo Real antes da maldição, protegendo-a. Emma, portanto, hoje, 28 anos depois, é a única que pode quebrar o encanto e restaurar lembranças e identidades de todos e, ainda, libertá-los, pois, eles não percebem, mas estão presos na cidade; sempre que algum deles tenta sair, algo acontece para impedir.

Sem saber de nada disso, contudo, Emma mora em Boston e, no dia de seu aniversário de 28 anos, recebe a visita de Henry Mills, seu filho biológico que

2 Ver exemplo representativo em: Dove, S. (5 dez. 2011c). Storybrooke Secrets: The Shepherd. Recuperado de http://abc.go.com/shows/once-upon-a-time/news/storybrooke-secrets/secrets-episode-106-the-shepherd.

ela deu para adoção logo após o nascimento. O menino, de 10 anos, desconfia de toda essa maldição – lançada pela Rainha Má, que é Regina Mills, mãe adotiva de Henry no Mundo Real da série –, e possui um livro de histórias (*Once upon a time*) que acredita conter a chave para quebrá-la. Por isso, apareceu para pedir a ajuda de Emma, pois crê que ela seja a filha de Branca de Neve destinada a dar um fim a esse feitiço. Emma conduz Henry de volta a Storybrooke, fica intrigada com a relação dele com Regina e permanece na cidade. O menino, então, passa a temporada tentando convencer Emma sobre toda essa história de feitiço e o importante papel dela como grande salvadora dos personagens; até que, finalmente, ela acredita e dá fim ao encanto no último episódio da temporada.

O grande foco está no Mundo Real e na quebra da maldição, mas, em verdade, a narrativa da série avança alternando-se entre os textos das duas dimensões espaço-temporais. Na quase totalidade dos episódios há dois enredos paralelos que se intercalam na tela: um que se passa em Storybrooke (o Mundo Real da série), geralmente no tempo presente seguindo o enredo exposto, e outro que se passa, em *flashback*, no Reino Encantado da série, comumente com um foco central em um conto de fadas e em um momento passado da vida de um personagem antes da maldição.

3. Procedimentos metodológicos

Para a nossa investigação como um todo (que resumimos aqui), em termos de procedimentos metodológicos, a fim de alcançarmos o objetivo proposto (entender os modos como a narrativa televisual contemporânea se constitui através da estratégia de intertextualidade), apostamos em uma metodologia combinada, que associa mais de uma técnica de aproximação ao *corpus* da pesquisa. Metodologicamente, nossa análise do *corpus* se desdobra em dois planos que nos são centrais: o plano do discurso (na esfera do verbal) e o plano da imagem.

No plano do discurso, assumimos o conceito de intertextualidade (Kristeva, 2012; Fiorin, 2003) como instrumental para a desconstrução da narrativa e do discurso, uma vez que a série se constrói retrabalhando textos de clássicos contos de fada e de outros produtos culturais. Desse modo, nós desconstruímos a série, levantando os contos com os quais ela trabalha, identificando os sentidos (novos ou não) que os contos ganham no Reino Encantado da série e em seu Mundo Real e assinalando o modo de construção narrativa da série a partir dos contos mobilizados.

Em seguida, partimos para o segundo plano da análise, o imagético. Aqui, inspiramo-nos em método de análise audiovisual proposto por Sarah Pink (2008), pesquisadora inglesa, cuja análise da imagem de um texto cultural compreende três etapas. Primeiro, entender o objetivo e a origem do texto cultural em questão. Segundo, identificar o contexto sociocultural mais amplo em que as imagens do texto são produzidas – compreende identificar conexões

entre as práticas representadas no texto e o macrocontexto em que emergem essas práticas. Terceiro, analisar os significados das imagens do texto.

Empreendemos, portanto, tal trajeto sugerido por Pink (2008) e, mais especificamente, fazemos um mapeamento de cenas de *Once upon a time* para apresentar como elas se constroem intertextualmente. Tendo identificado que, além dos personagens, são determinados objetos que promovem a intertextualidade imagética da série, partimos para um garimpo antropológico pela narrativa, buscando os objetos articuladores das relações intertextuais internas e externas.

Com tal combinação metodológica, acreditamos dar conta do estudo a que nos propomos de exploração da intertextualidade de uma narrativa complexa. Ainda que não fosse nossa pretensão, a certo modo, cremos ter construído um percurso metodológico que tem potencial para ser replicado para outros objetos empíricos de estudo no campo do televisual. De todo esse caminho metodológico percorrido, apresentamos agora os principais resultados alcançados; primeiro no plano discursivo e, na sequência, no plano imagético.

4. Intertextualidade no plano discursivo

Kristeva (2012), discutindo o conceito de dialogismo de Bakhtin (2011), alcança o conceito de intertextualidade; que estaria para o texto assim como o dialogismo para o enunciado. Segundo a noção de intertextualidade em Kristeva, "[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)" (Kristeva, 2012, p. 141). Ou, nas palavras de Fiorin, "a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo" (Fiorin, 2003, p. 30).

Com base no exposto, o mesmo autor classifica o que chama de três processos de intertextualidade (Fiorin, 2003, p. 30): citação, alusão e estilização. Na *citação*, um texto faz referência o outro confirmando ou não o sentido do texto citado, geralmente fazendo uso das mesmas palavras. Já na *alusão*, não são citadas literalmente as mesmas palavras do texto, mas ocorre uma reprodução do tema figurativizado de outra forma, mantendo o mesmo sentido (relação contratual) ou construindo um novo sentido (relação polêmica). Por fim, na *estilização*, há a reprodução do *estilo* do discurso alheio.

A partir do quadro teórico apresentado em torno da noção de intertextualidade, vemos nitidamente em *Once upon a time* o seu emprego enquanto técnica de construção da narrativa. Percebemos que ela opera essa intertextualidade de diversas formas, em momentos distintos, usando de diferentes tipos de textos-fonte. Em uma primeira camada, percebemos que há uma intertextualidade com textos-fonte externos à série, que chamamos de intertextualidade externa: (1) quando faz referência a contos de fada clássicos no Reino Encantado de *Once upon a time*; (2) quando faz referência a estes mesmos contos de fada clássicos no Mundo Real de *Once upon a time*; e (3) quando faz

referência a outros textos culturais diversos, geralmente textos midiáticos em ambos os mundos da série. Já em uma segunda camada, identificamos que há ainda um trabalho intertextual com textos-fonte internos à série, o qual chamamos de intertextualidade interna. Ou seja, o texto de um dos universos da série faz referência ao texto do outro universo da série. Tal referência ocorre no plano verbal, como mostramos ao longo deste tópico, e ocorre também no plano imagético, quando objetos do Reino Encantado figuram no Mundo Real, como anunciamos em tópicos mais adiante.

As situações de intertextualidade que trabalham com a incorporação dos contos fantásticos e com as menções de um mundo da série no seu outro mundo são as que nos interessam mais de perto. Atemos, portanto, nossa análise a elas, mas sempre sinalizando, quando pertinente, a intertextualidade construída a partir de outros textos que não os contos de fada.

Outra notação importante a fazermos ainda diz respeito aos contos de fada enquanto textos-fonte da intertextualidade, mas se refere à *forma* como a série os insere em seu texto. Notamos que, primordialmente, cada episódio de *Once upon a time* individualmente incorpora elementos de apenas um conto de fadas central em particular. Contudo, enxergamos que, em meio ao trabalho com o conto central em questão, a série introduz referências a outros contos nesse mesmo episódio.

Enfim, retomando e ratificando, no que concerne à intertextualidade discursiva, em síntese, identificamos diversos tipos de textos-fonte (internos e externos), dois momentos em que ela acontece e dois modos como que ela se dá. Em relação aos *tipos de texto-fonte* a que *Once upon a time* faz referência, de maneira ampla, há os textos externos e os textos internos à série. Detalhando um pouco mais, há os contos de fada (intertextualidade externa), há outros textos culturais que não os contos de fada (intertextualidade externa) e há o texto interno da própria série (intertextualidade interna). Em relação aos *momentos* em que essa intertextualidade acontece, podemos dizer que ocorre em dois tempos distintos: no Reino Encantado e no Mundo Real da série. Já quanto ao *modo* como a série trabalha os textos externos (contos de fada), pode ser individualmente em um episódio específico dando novos sentidos (ou não) a cada um dos contos, ou mesclando dentro do trabalho central com um conto citações a outros contos.

Em virtude de espaço, vamos ilustrar com apenas uma amostra representativa como se dá toda essa construção intertextual no plano discursivo da série, evidenciando o entrelaçamento de variados textos. Apresentamos, pois, duas situações. Primeiro, o trabalho individual com um conto de fadas em particular que a série referencia, ilustrando com a história de *Cinderela/A Gata Borralheira*. Segundo, o complexo entrelaçamento de referências que combinam textos (contos de fada e demais produções culturais) no texto da série em um mesmo episódio, o 4º episódio, que trabalha de forma central a história de *Cinderela/A Gata Borralheira,* mas vai mesclando e inserindo outras referências.

5. Ilustração do trabalho intertextual com um conto: *Cinderela/A Gata Borralheira*

Cinderela é, originalmente, obra do escritor francês Charles Perrault (*A Gata Borralheira*), datada de 1697 (Perrault, 2013, p. 44-59). No Reino Encantado de *Once upon a time*, a história construída a partir do texto de *Cinderela* inicia com Cinderela trabalhando como serviçal e recebendo a visita de sua Fada Madrinha que está prestes a ajudar a moça a ir ao baile e mudar a sua vida. Porém, Rumpelstiltskin aparece e mata a Fada antes que ela faça a magia. A moça, então, suplica para que Rumpelstiltskin a ajude a sair de sua triste e pobre condição. Ele a ouve e alerta que ela ficará devendo um favor a ele. Ela, imaginando que o favor se refere a joias ou algo semelhante, aceita o acordo. Avançando na narrativa, Cinderela se casa com o Príncipe Thomas e, no dia do casamento, Rumpelstiltskin aparece e revela que o trato consiste em ela entregar a ele o seu primogênito. Passado um tempo, Cinderela, grávida, relata a seu marido todo esse acordo, e o Príncipe afirma que proporá um novo trato a Rumpelstiltskin. O casal segue às minas, ao encontro do Anão Zangado e de Príncipe Encantado, que explicam os detalhes de como Cinderela deve proceder para que prendam Rumpelstiltskin. E assim ela o faz: Cinderela, mentindo, declara a Rumpelstiltskin que o anão Mestre ouviu dois corações, ou seja, ela está grávida de gêmeos e, alegando a pobreza do Reino para sustentar uma criança, deseja dar também o segundo bebê a Rumpelstiltskin em troca de ele deixar as terras do Reino férteis novamente. Para tanto, bastaria Rumpelstiltskin assinar o contrato, com a pena que Fada Azul enfeitiçou, capaz de congelar e retirar a magia de quem a usa. Ele assim o faz: assina, congela e é preso. Mas a felicidade de Cinderela dura poucos instantes: ela sente-se tonta, o Príncipe Thomas busca água para ela e não retorna. A moça questiona Rumpelstiltskin sobre o que ele fez; ao que ele responde: *"Vocês não o acharão* [Príncipe Thomas] *até a dívida ser paga, até o bebê ser meu. Ficarei com seu bebê nesta vida ou em outra"*.

Já no Mundo Real da série, a história construída a partir do texto de *Cinderela* inicia com Emma encontrando a personagem que estaria na função de "gata borralheira", Ashley, que está grávida e trabalhando na lavanderia da hospedaria da Vovó. Após conversa com Emma sobre todos terem a possibilidade de mudar suas vidas, Ashley foge. Na sequência, Sr. Gold procura Emma porque tem uma proposta para fazer a ela: quer a ajuda dela para encontrar Ashley, pois, segundo ele, a menina o roubou. Investigando, na busca pelo ex-namorado de Ashley, Sean Herman, que a abandonou ao saber que estava grávida, Emma encontra o pai do garoto, o qual revela que fechou um acordo com Sr. Gold: Ashley dará a criança ao Sr. Gold em troca de dinheiro. Emma, enfim, encontra Ashley, à beira da estrada, já em trabalho de parto, afirmando que quer ficar com o bebê. Emma leva a moça ao hospital, onde Ashley dá à luz uma menina. Quando Sr. Gold chega ao hospital em busca da criança, Emma o interpela afirmando que

ela ficará com a mãe. Ele retruca dizendo que Emma lhe deverá um favor por essa troca. Ao final, Sean visita Ashley no hospital, e eles retomam o romance.

6. Ilustração do entrelaçamento de textos em um mesmo episódio: 4º episódio

Nesse momento, para evidenciarmos de fato a grande estratégia intertextual adotada por *Once upon a time* no plano discursivo, apresentamos o trabalho intertextual de cruzamento de diversos textos (contos de fada e outros) em um mesmo episódio, o quarto da primeira temporada (*The price of gold*). Vamos indicando *quais* os textos com que a série interage, de que *modo* e com que *tipo* de relação intertextual.

No episódio em questão, a cena em que, no Reino Encantado da série, Rumpelstiltskin usa de magia para ajudar Cinderela a ir ao baile e melhorar de vida remete ao original *Cinderela/A Gata Borralheira* (Grimm, 2005, p. 55-61), em que a Fada Madrinha também melhora as condições de vida da mocinha. Nessa mesma ocasião, ele é questionado pela menina sobre os sapatos serem de cristal, consistindo novamente numa relação intertextual de alusão aos sapatos de cristal da história original de *Cinderela/A Gata Borralheira*. Aliás, Rumpelstiltskin ajudar Cinderela a mudar sua condição de oprimida e exigir um pagamento em troca é uma alusão ao conto original homônimo do duende Rumpelstiltskin (Grimm, 2005, p. 297-299). Por sua vez, como tanto no Reino Encantado quanto no Mundo Real o pagamento que Rumpelstiltskin/Sr. Gold pede em troca de favor é a entrega do bebê de Cinderela/Ashley, aqui há uma relação intertextual interna entre os espaços-tempos da série. E assim como ele não consegue o que quer ao final da trama do quarto episódio na dimensão do Reino Encantado, Sr. Gold também não logra ao final no Mundo Real. Essa questão da dívida com o bebê que Cinderela não entregou a Rumpelstiltskin no Reino Encantado ser deslocada para o outro espaço-tempo é confirmada por dois discursos de Rumpelstiltskin nesse mesmo episódio: *"Ninguém desfaz meus acordos, queridinha. Ninguém. Não importa onde esteja, não importa em que terra se encontre, garanto que terei seu bebê"* e *"Neste mundo ou no outro, Cinderela, ficarei com seu bebê!"*

Ainda, um texto que sofre recorrência intertextual constante na série é o jargão cunhado por Rumpelstiltskin: *"toda magia tem um preço"*. Uma das primeiras vezes que aparece é na fala deste mesmo personagem antes de conceber o desejo de Cinderela no Reino Encantado no quarto episódio. Depois, é citado em muitos outros momentos ao longo da temporada. Ainda no mesmo quarto episódio, é citado: (1) por Cinderela no Reino Encantado: *"Mas deveríamos usar magia? Ela é a causa dos nossos problemas. E se esta magia tiver um preço?"*; e (2) por Rumpelstiltskin novamente: *"Porque ambos sabemos que toda magia tem seu preço. E se fosse usá-la para, digamos, me aprisionar, sua dívida ficaria maior ainda"*. Seguindo, no oitavo episódio (*Desperate souls*) o velho mendigo

(agora revelado como Zoso) diz a Rumpelstiltskin após este roubar a adaga daquele: "*A magia sempre tem um preço. E agora é a sua vez de pagar*". Já mais ao final da temporada, no 21º episódio (*An apple red as blood*), Sr. Gold alerta Regina: "*Fez magia com magia? Sei que não preciso lembrá-la que toda magia tem seu preço*". Portanto, enquadra-se como intertextualidade interna à série, tanto no mesmo mundo quanto de um mundo a outro.

Por fim, ainda no quarto episódio, no espaço-tempo de Storybrooke, Regina menciona que Emma morou dois anos em Tallahasse; trata-se de uma referência ao episódio *The man from Tallahassee*, de *Lost* (Dove, 2011a), intertextualidade externa de um texto cultural que não é conto de fada.

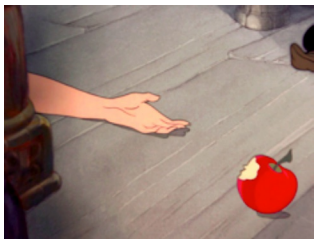
7. Intertextualidade no plano imagético: a composição de cenas

Procuramos apresentar agora como a intertextualidade aparece em *Once upon a time* também através da imagem. A imagem, defendemos, é mais uma esfera em que a intertextualidade se deixa perceber. Ou, em outros termos, da perspectiva da produção desse produto cultural, também o campo imagético é construído intertextualmente. Tal construção, mais uma vez, ocorre por meio de citação/alusão de um universo a outro e/ou de um texto externo à série.

Once upon a time não pode ser considerada imediatamente uma obra que obedece à estética da intervenção (com sua respectiva intertextualidade pós-modernista) aos moldes literais com que propõe Araujo (2007). Contudo, defendemos que há, sim, um trabalho intertextual em seu plano imagético. Porém, ele não se dá via estilização, e, sim, via citação ou alusão de outras imagens (Fiorin, 2003). Ou melhor, a *construção de suas imagens* se dá a partir da citação ou alusão de imagem-base anterior.

Assim, identificamos múltiplas intertextualidades imagéticas na série em estudo, das quais selecionamos algumas centrais para esta amostra. Na ordem das citações, em uma primeira camada, vemos a série citando a construção imagética da cena do conto original (ou da versão em filme do conto) e, em uma segunda camada, vemos o Mundo Real da série citando a construção imagética de seu Reino Encantado. Ilustramos essa urdidura intertextual da imagem com o conjunto de figuras a seguir (Figura 1, Figura 2 e Figura 3) que fazem todas referências ao desmaio de Branca de Neve após comer a maçã.

Figura 1 – Desmaio de Branca de Neve na versão Disney



Fonte: Branca de Neve e os sete anões, 1937.

Figura 2 – Desmaio de Branca em OUAT

Fonte: *Once upon a time*, 2012 (21o episódio).

Figura 3 – Desmaio de Henry em OUAT

Fonte: *Once upon a time, 2012* (21o episódio).

Agora, sobre o caminho intertextual no plano imagético interno à série, conseguimos notar seu Mundo Real citar a construção imagética de seu Reino Encantado. Num primeiro momento, essa citação se dá sobretudo para *marcar a transição de cena que vai de um espaço-tempo a outro*. Por esse motivo, um primeiro tipo de citação direta e literal acontece com o livro de histórias de Henry, no espaço-tempo de Storybrooke, mostrando ilustração de evento do universo paralelo dos contos de fada. Como nas imagens: Figura 4 e Figura 5.

Figura 4 – *Casamento de Branca* em OUAT

Fonte: *Once upon a time*, 2012 (1o episódio).

Figura 5 – *Casamento de Branca em* OUAT

Fonte: *Once upon a time*, 2012 (1o episódio).

Ainda na camada intertextual interna de um universo ficcional a outro da narrativa da série, mas à parte desse tipo de citação literal apresentada, há também as *alusões* imagéticas. Elas acontecem quando as imagens não referenciam exatamente o mesmo personagem e a mesma cena, mas, sim, suas

contrapartes em construção de cena próxima a da outra no outro mundo que é aludido. Por exemplo, na seguinte dupla de imagens: Rainha Má apertando coração de Caçador no Reino Encantado (Figura 6) e sua alusão em cena de Regina esmagando coração de Graham no Mundo Real (Figura 7).

Figura 6 – Rainha Má e coração, Reino Encantado

Fonte: *Once upon a time*, 2012 (7o episódio).

Figura 7 – Regina e coração no Mundo Real

Fonte: *Once upon a time, 2012* (7o episódio).

Em todos esses conjuntos de imagens internas à série conseguimos perceber a esfera imagética ratificando a conexão entre um texto-mundo e o outro texto-mundo da série, a partir da construção de cenas próximas umas às outras, produzidas em planos e enquadramentos semelhantes, ou, ainda, que trabalham com posições e gestos similares dos personagens envolvidos.

Agora, no que concerne a relações intertextuais imagéticas externas à parte dos contos de fada, localizamos algumas alusões à série *Lost*: (1) antes de Emma decidir ficar em Storybrooke, o relógio na torre da cidade estava parado às 8h15 (Figura 8), em alusão ao 815, número do voo cujo acidente aéreo marcou todo o enredo de *Lost* (Dove, 2011b); e (2) o carro de Emma tem, no canto inferior esquerdo do vidro traseiro, um adesivo da banda *Geronimo Jackson* (Figura 9), referência à banda fictícia cujo *hit Dharma Lady* foi destaque em *Lost* (Dove, 2011b).

Figura 8 – Relógio da torre às 8h15 em OUAT

Fonte: Once upon a time, 2012 (1o episódio).

Figura 9 – Adesivo no carro de Emma em OUAT

Fonte: Once upon a time, 2012 (1o episódio).

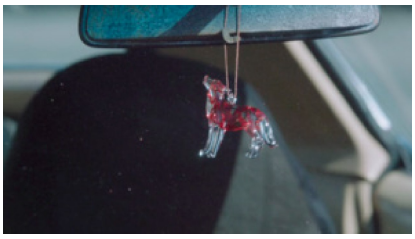
Continuando, Mary Margaret tem uma estatueta de um pássaro azul em cerâmica ao lado de sua cama (Figura 10), em referência aos pássaros azuis vistos na versão clássica da Disney de *A Branca de Neve e os sete anões* (1937),

visto que a professora é a personagem equivalente a Branca de Neve (Dove, 2011d). Por sua vez, Ruby tem um pingente de um lobo pendurado no espelho de seu carro (Figura 11), correspondendo a uma referência ao Lobo Mau da história de *Chapeuzinho Vermelho* (Grimm, 2005, p. 283-286), personagem que Ruby encarna no Reino Encantado da série (Dove, 2011a).

Figura 10 – Estatueta de Mary em OUAT

Fonte: *Once upon a time*, 2012 (3º episódio).

Figura 11 – Pingente de lobo de Ruby em OUAT



Fonte: *Once upon a time*, 2012 (4º episódio).

Nesses últimos casos, podemos notar que o arranjo intertextual imagético acontece através da inserção de *objetos*. Justamente sobre esses objetos é que nos atemos a partir de agora.

8. Intertextualidade no plano imagético: agenciamento/mediação de objetos

Visto que identificamos que muitos dos casos de relações intertextuais imagéticas na série ocorrem com a citação de objetos de uma textualidade na outra (seja interna ou seja externa à série), procuramos um referencial que pudesse nos dar sustentação para pensar a respeito. Encontramos na antropologia como um todo e na corrente da cultura material em particular um diálogo possível. Portanto, neste momento, a base conceitual com a qual dialogamos vem dos estudos desse campo. Entendemos que a cultura material é um *locus* notável de observação das práticas dos atores sociais e seus sentidos porque estão materializados, solidificados nos objetos. Um olhar que dá luz ao que que queremos defender com a articulação entre narrativas e materialidades se encontra em Miller (2013), antropólogo inglês que, procurando desenvolver uma teoria da cultura material, uma teoria das coisas, afirma que "[...] os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos" (Miller, 2013, p. 92).

Nesse sentido, acreditamos que introduzir perspectivas e abordagens teóricas que focam na *agência de objetos* pode nos ajudar a pensar essas questões que nos interessam. O antropólogo britânico Alfred Gell (1998), estudando objetos de arte, aproxima as noções de sujeito e de objeto, defendendo que os objetos agregam funções que seriam humanas; os objetos têm agência. Em

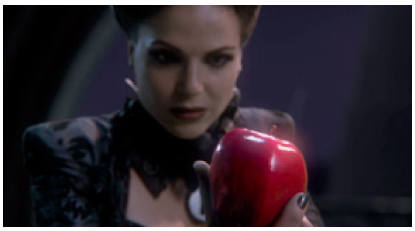
outras palavras, o objetos são agentes, e essa concepção de agente envolve entender o objeto como origem de um encadeamento de ações. Significa dizer que o objeto impulsiona e potencializa uma ação, sim, mas que há uma agência do sujeito acionando este objeto também.

Alguns dos objetos em *Once upon a time* estão mesmo na posição de ferramentas com os quais os personagens efetuam alguma ação. Para essas situações, portanto, a proposição de agência dos objetos, de Gell (1998), dá conta. Contudo, em outros momentos, o objeto é *mediador efetivo* da ação. O objeto faz a ação acontecer, ou o objeto é responsável por fazer o sujeito empreender determinada ação. Para essas circunstâncias, retomamos o campo mais amplo da antropologia, e não estritamente os estudos da cultura material. Referimo-nos à teoria de Bruno Latour (2012), antropólogo francês, que parece resolver melhor o posicionamento dos objetos em alguns eventos na narrativa de nosso produto cultural investigado. O termo que o teórico adota é a junção "ator-rede", justamente porque as relações podem ser mediadas por objetos; então, as ações se dão sempre em rede, e por isso o ator é sempre por si só também rede: ator-rede.

Mantendo todo esse repertório teórico em nosso horizonte, ilustramos nossa tese com um importante objeto que agencia/medeia eventos significantes na textualidade de *Once upon a time*. A maçã, em alusão à maçã envenenada do original *Branca de Neve* (Grimm, 2005, p. 33-41), é um dos objetos que mais marcam a intertextualidade operada por objetos. A *maçã envenenada* tem toda uma trajetória própria bastante intensa e central em *Once upon a time.* Uma narrativa exclusiva, com deslocamento temporal, mudança de estados e peripécia, como uma verdadeira "jornada" (Campbell, 2007). Em um primeiro momento, no espaço-tempo do Reino Encantado, a Rainha negocia com Malévola a Maldição do Sono e envenena a maçã com esse feitiço. Tudo isso não é mostrado, mas fica implícito no discurso dos personagens (2º episódio, *The thing you love most*). Algo acontece, e a Bruxa Cega rouba a maçã envenenada da Rainha Má, fato que também não é mostrado, mas de que tomamos conhecimento quando João e Maria recuperam a maçã para a Rainha (9º episódio, *True north*) (Figura 12). Com a maçã em mãos e com a intenção de evitar a felicidade de Branca de Neve, a Rainha chantageia a enteada para que coma a maçã (Figura 13) (21º episódio, *A apple red as blood*), fazendo-a imergir em sono profundo. Depois, no outro espaço-tempo, Jefferson, em acordo com Regina, usa sua cartola para trazer ao Mundo Real a mesma maçã envenenada mordida por Branca de Neve nos tempos de outrora (21º episódio, *A apple red as blood*). De posse da maçã, Regina a usa como ingrediente principal para uma torta (Figura 14) que presenteia a Emma, com a intenção de que a xerife coma e adormeça eternamente, saindo da vida do filho Henry. Porém, quem acaba comendo a torta é o próprio Henry, e esse fato dá toda uma reviravolta no final da história, que culmina na quebra da maldição. Assim, como conseguimos perceber, a maçã envenenada é transferida de um espaço-tempo a outro da série e é componente importante para o impulso

de ações da narrativa. Indo além, a maçã é, de certo modo, a materialização do mal, da maldade.

Figura 12 – Maçã recuperada por Rainha Má

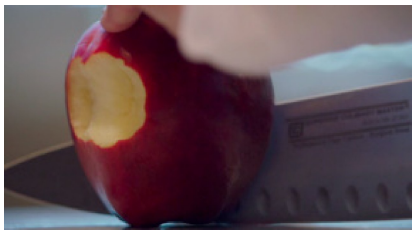


Fonte: *Once upon a time*, 2012 (9º episódio).

Figura 13 – Maçã mordida por Branca de Neve

Fonte: *Once upon a time*, 2012 (21º episódio).

Figura 14 – Maçã como ingrediente para torta



Fonte: *Once upon a time*, 2012 (21º episódio).

9. Considerações finais

Enxergamos que, dentro das duas textualidades/mundos em que corre o grande texto da produção cultural em análise, há duas grandes camadas de relações intertextuais que se constroem e se cruzam de maneira mais complexa do que a pressuposta inicialmente. Em uma primeira camada, acontecem referências a textos externos a sua narrativa, em sua maioria contos de fada, mas também textos culturais outros. Eles podem estar referenciados em uma textualidade/mundo ou em outra, ou em ambas. Já na segunda camada de relações intertextuais, acontecem as menções internas à narrativa nela mesma: de uma textualidade/mundo a sua outra textualidade/mundo. Elas, por sua vez, se dão especialmente localizadas em um mesmo episódio, com um espaço-tempo mencionando dado ou enunciado originário do outro espaço-tempo no mesmo episódio, mas ocorrem também com menções mais expandidas entrelaçando os episódios. Em todos esses casos, a intertextualidade se dá por citação ou por alusão, conforme classificações de Fiorin (2003).

No que tange especificamente aos contos de fada como textos-fonte externos, confirmamos que ganham, de fato, dois graus de significação dentro da narrativa da série em estudo, *Once upon a time*; uma em cada textualidade/mundo. A ressignificação do conto original pode acontecer já no deslocamento do original para a primeira textualidade/mundo (o Reino Encantado da série), correspondendo ao primeiro grau de significação, ou apenas na passagem desta para a segunda textualidade/mundo (o Mundo Real da série, que seria o segundo grau de significação). Ou, ainda, a ressignificação pode não acontecer.

Identificamos que as relações intertextuais não estão limitadas ao plano discursivo nesse equacionamento a que chegamos. Ampliam-se também ao plano imagético, mais ou menos com os mesmos contornos do operado no discursivo, mas de outra ordem. Concluímos que várias cenas são construídas de maneira intertextual, seja citando a *composição* de cenas-fonte externas e internas, seja aludindo a imagens externas ou internas via *inserção de elementos imagéticos* na cena. Desses elementos imagéticos, destacamos alguns objetos em particular que articulam a intertextualidade imagética por estarem presentes em ambas as textualidades/mundos da narrativa. Desse modo, assumem outras propriedades importantes dentro desse universo ficcional, entre elas os papéis de agentes (Gell, 1998) ou mediadores (Latour, 2012) das ações dos personagens.

A intertextualidade imagética referente à construção da cena ora marca a passagem de um espaço-tempo a outro, ora evidencia a relação entre eles. Já os objetos, no plano imagético, além de também revelarem as conexões entre os textos, ganham outros atributos. O primeiro deles seria que os objetos sublinham o transcurso temporal da narrativa – próprio de toda narrativa (Aristóteles, 2011) –, articulando as variadas ações de uma história e mesmo passando por estados distintos do início ao final de sua peripécia. Seria como se os objetos tivessem uma jornada (Campbell, 2007) própria sua a percorrer, atravessando e quebrando barreiras espaço-temporais para estarem presentes nos dois universos ficcionais da série.

O segundo atributo dos objetos consiste na sustentação de uma narrativa e um discurso seus, particulares. Ou seja, um objeto tem uma esfera simbólica, imaterial que corresponde aos sentidos que emergem dele, construídos sócio-culturalmente. Esses sentidos podem contribuir para potencializar sentidos de eventos dentro da narrativa mais ampla em que o objeto está inserido. Indo além, visto que os objetos encarnam esses sentimentos, em verdade, podemos dizer que os objetos materializam esses sentimentos (como maldade, esperança e amor verdadeiro). Afinal, a cultura material expressa significados (McCracken, 2003).

Defendemos, enfim, que a intertextualidade verbal-discursiva acoplada à intertextualidade imagética (articulada ou não por objetos) faz ampliar a potência dessa estratégia de construção narrativa que é a intertextualidade.

Referências

Araujo, D. C. (2007). *Imagens revisitadas*: ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre: Sulina.

Aristóteles. (2011). *Poética*. São Paulo: EDIPRO.

Bakhtin, M. (2011). (6. ed). *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Branca de Neve e os sete anões (1937). EUA: Walt Disney Productions. 1 DVD (83 min.), son., color.

Campbell, J. (2007). *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento.

Dove, S. (14 nov. 2011a). *Storybrooke Secrets*: The Price Of Gold. Recuperado de http://abc.go.com/shows/once-upon-a-time/news/storybrooke-secrets/secrets-episode-104-the-price-of-gold.

Dove, S. (24 out. 2011b). *Storybrooke Secrets*: Pilot. Recuperado de http://abc.go.com/shows/once-upon-a-time/news/storybrooke-secrets/secrets-episode-101-pilot.

Dove, S. (5 dez. 2011c). *Storybrooke Secrets*: The Shepherd. Recuperado de http://abc.go.com/shows/once-upon-a-time/news/storybrooke-secrets/secrets-episode-106-the-shepherd.

Dove, S. (7 nov. 2011d). *Storybrooke Secrets*: Snow Falls. Recuperado de http://abc.go.com/shows/once-upon-a-time/news/storybrooke-secrets/secrets-episode-103-snow-falls.

Fiorin, J. L. (2003). (2. ed.). Polifonia, textual e discursiva. En Barros, D. L. P. & Fiorin, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: em torno de Bakhtin. (pp. 29-36). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Gell, A. (1998). *Art and agency*: an anthropological theory. New York: Clarendon Press Oxford.

Grimm, J. (2005). *A Gata Borralheira*. En GRIMM, J. *Contos dos Irmãos Grimm*. (pp. 55-61). Rio de Janeiro: Rocco.

Grimm, J. (2005). *Branca de Neve*. En GRIMM, J. *Contos dos Irmãos Grimm*. (pp. 33-41). Rio de Janeiro: Rocco.

Grimm, J. (2005). *Chapeuzinho Vermelho*. En GRIMM, J. *Contos dos Irmãos Grimm*. (pp. 283-286). Rio de Janeiro: Rocco.

Grimm, J. (2005). *Rumpelstiltskin*. En GRIMM, J. *Contos dos Irmãos Grimm*. (pp. 297-299). Rio de Janeiro: Rocco.

Hobsbawm, E. (1995). *Era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras.

Kristeva, J. (2012). (3. ed.). *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva.

Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. New York: Columbia Univ. Press.

Latour, B. (2012). *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba; Bauru, São Paulo: Edusc.

Lost – A coleção completa (6 temporadas). (2010). Estados Unidos: Walt Disney (Sonopress). 38 DVDs, som dolby digital 5.1, color.

McCracken, G. (2003). *Cultura e consumo*: novas abordagens ao caráter simbólico do bens e da atividades de consumo. Rio de Janeiro: MAUAD.

Miller, D. (2013). *Trecos, troços e coisas*: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar.

Once upon a time – 1ª temporada. (2012). Estados Unidos: ABC Studios. 5 DVDs (947 min), som dolby digital 5.1, color.

Perrault, C. (2013). Cinderela ou O sapatinho de vidro. En *Contos de fadas*: edição ilustrada e comentada. (pp. 44-59). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Pink, S. (2008). Analysing visual experience. En Pickering, M. *Research Methods for cultural studies*. (pp. 125-149). Edinburgo: Edinburgh University Press.
Williams, R. (1979). *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.