

Era uma vez:

percorrendo a narrativa midiática de *Once Upon a Time*

Resumo

Tomando por base aportes teóricos dos estudos da linguagem, procuramos traçar reflexões acerca do universo ficcional da narrativa midiática de *Once Upon a Time*. Mais especificamente, assumindo como pano de fundo a midiatização e processos socioculturais contemporâneos, percorremos a narrativa de *Once Upon a Time* na tentativa de operar alguns conceitos das ciências da linguagem: discursos circulantes, formações discursivas, interdiscurso, representações, funções narrativas e ordem simbólica.

Palavras-chave: Comunicação; linguagem; discurso; narrativa midiática

Resúmen

En base a los marcos teóricos de los estudios del lenguaje, trazamos reflexiones sobre el universo ficticio de la narrativa mediática de *Once Upon a Time*. Más concretamente, asumiendo el supuesto de la mediatización y de los procesos socioculturales contemporáneos, atravesamos la narrativa de *Once Upon a Time* en el intento de operar algunos conceptos de las ciencias del lenguaje: los discursos circulantes, formaciones discursivas, interdiscurso, representaciones, funciones narrativas y el orden simbólico.

Palabras clave: Comunicación; el lenguaje; discurso; narrativa mediática

Abstract

Based on theoretical frameworks of language studies, we trace reflections on the fictional universe of the media's narrative of *Once Upon a Time*. More specifically, assuming the background of mediatization and contemporary sociocultural processes, we traverse the narrative of *Once Upon a Time* in trying to operate some concepts of the language sciences: circulating discourses, discursive formations, interdiscourse, representations, narrative functions and symbolic order.

Keywords: Communication; language; speech; media's narrative



Fernanda Elouise Bugad

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing. Professora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM).

Introdução

A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis [...]. (TODO-ROV, 2003, p. 80)

Como pano de fundo, temos a cultura – processos socioculturais, articulados não só, mas também, pela mídia –, que opera construção de significações. Mais especificamente, uma combinação entre elementos e situações contextuais, práticas e produções dos atores sociais e, claro, linguagens. E uma vez que discursos² são nossos interesses maiores, iniciamos nossas considerações dialogando com Barthes:

Entender-se-á [...] por *linguagem, discurso, fala etc.* toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. (BARTHES, 2010, p. 201)

E o autor continua: “Eis por que o semiólogo deve tratar do mesmo modo a escrita e a imagem: o que ele retém delas é que ambas são *signos* e chegam ao limiar do mito dotadas da mesma função significante; tanto uma como a outra constituem uma linguagem-objeto” (BARTHES, 2010, p. 206).

Nessas condições, assumimos signo a partir do conceito introduzido por Peirce – e há muito incorporado ao campo da comunicação –, como sendo aquilo que está para algo, no lugar de algo, para alguém. Baseada nessa perspectiva, Santaella sintetiza: “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto” (SANTAELLA, 2005, p. 90). Ou seja, o signo representa algo, seja do mundo material ou imaterial. E todos nós, sujeitos, apenas conhecemos as coisas justamente por meio de signos.

Inserido nesse panorama cultura-linguagem-signo, há um cenário cultural contemporâneo intensamente marcado pela comunicação, sobretudo midiática. E nesse contexto introduzimos agora nosso objeto de estudo, a narrativa midiática ficcional *Once Upon a Time*, a partir da qual operamos conceitos pertencentes ao campo dos estudos de linguagem.

Como mencionado, temos então como objeto de estudo o discurso de um produto midiático ficcional, a série norte-americana *Once Upon a Time*, que insere em sua trama elementos de contos clássicos. A série chamou nossa atenção por fazer uso de inúmeras referências que fazem parte do imaginário universal de 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, um mundo que nem sempre tem sentido e em que muitos sujeitos recorrem a histórias de reinos encantados para com ele lidar.

Once upon a time é uma série de TV norte-americana que estreou, em seu local de origem, na rede de televisão ABC, em setembro de 2011. No Brasil, é veiculada pelo canal Sony desde abril de 2012 e está em sua segun-

² Empregamos aqui discurso e enunciado indistintamente, aos modos de Foucault (CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique (orgs.). *Dicionário de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 60)

da temporada – a primeira contou com 22 episódios. Seu título tem a tradução literal “Era uma vez”, a clássica frase inicial de contos de fada, justamente porque adota como universo ficcional o Reino Encantado, integrando personagens e elementos icônicos: Grilo Falante, Gepeto, Pinóquio, Bela, Caçador, Chapeuzinho Vermelho e a Vovozinha, maçã envenenada, entre tantos outros. Ou melhor, a narrativa midiática inicia aí no Reino Encantado, com o casamento de Branca de Neve e Príncipe Encantado. Mas uma maldição da Rainha Má transporta os personagens para um lugar onde suas vidas e lembranças seriam roubadas, sem mais finais felizes: o Mundo Real. Assim sendo, estão todos presos em uma cidade chamada Storybrooke e aí a história da série se desenrola pelo intercalar dos dois mundos e a batalha contra a maldição. A esperança de quebra do feitiço está em Emma, filha de Branca de Neve e Príncipe Encantado, que foi enviada ao Mundo Real – onde é Emma Swan – antes que fosse amaldiçoada. Henry Mills é um garotinho do Mundo Real, filho que Emma Swan deu para adoção quando bebê. Ele mora em Storybrooke e possui um livro de contos de fada que parece conter o segredo para acabar com a maldição. Mas ele precisa da ajuda de Emma. E, antes, precisa convencê-la e fazê-la acreditar em toda essa história.

Para o presente artigo, adotamos como corpus de análise a primeira temporada da série (compreendida em 22 episódios de aproximadamente 43 minutos cada, totalizando 946 minutos). Para uma análise mais atenta desse corpus, recortamos³ uma amostra, reduzida para questões de aprofundamento, mas extensa o suficiente para ser minimamente representativa. Isso significa quase 25% do total de minutos, o que corresponde a cinco episódios, selecionados intencionalmente, ou seja, homoganeamente distribuídos ao longo da temporada, quais sejam: o primeiro, o localizado no primeiro quartil (6º episódio), o do meio (11º episódio), o localizado no terceiro quartil (16º episódio) e o último (22º episódio).

O atual texto pretende-se um recorte de pesquisa científica mais ampla – tese de doutorado – e, portanto, configura-se como uma primeira aproximação do objeto de estudo supracitado. No panorama macro da tese, nosso problema de pesquisa configura-se como: quais as relações que a série opera com outros textos/discursos? Objetivamos, pois, entender como essa narrativa midiática trabalha com essas referências discursivas, captando os transportes feitos para a atualidade. Desejamos então captar os elos enunciativos/discursivos construídos tanto com contos de fada quanto com o cotidiano contemporâneo. Quais deles fazem a narrativa se desenrolar? No panorama micro do presente artigo, objetivamos iniciar reflexões conceituais em torno desse problema de pesquisa. Ou melhor, como já exposto, trabalharemos neste espaço textual conceitos dos estudos da linguagem como uma tentativa de iniciar o repertório teórico da pesquisa macro. Pretendemos dar conta de conceitos como: discursos circulantes; formações discursivas; interdiscurso; representações; funções narrativas; conexões da linguagem com a psicanálise e ordem simbólica. Sempre com o olhar voltado à série *Once Upon a Time*.

³ Tomamos como referência aqui o método de amostragem conhecido por “semana composta” empregado por Wimmer e Dominik (WIMMER, Roger D. e DOMINIK, Joseph R. *Mass media research*. 2a. ed. Belmont (Calif.): Wadsworth Publishing, 1987), que propõe que, por exemplo, para montar uma amostra de edições de um jornal para uma pesquisa dentro de um determinado período de tempo, construa-se uma semana completa a partir da seleção estratificada de semanas do mês e dias da semana: sortear uma segunda-feira entre as segundas-feiras do mês, uma terça-feira entre as terças-feiras do mês seguinte, e assim por diante.

Iniciando o percurso

Lançamo-nos em nosso itinerário retomando a noção de signo anteriormente mencionada, bem aceita hoje e que tem raízes no universo peirceano: signo é alguma coisa que está no lugar de algo para alguém. Assim, no universo de *Once Upon a Time*, o grupo de sons “príncipe encantado” está no lugar de algo, uma figura do imaginário que habita nossa cultura, para consumo de espectadores de determinado perfil. Ainda no território do signo, temos a cor vermelha, que é associada à maçã e cuja significação gera a maçã envenenada da Rainha Má. E do ponto de vista da linguagem, tudo passa a existir. Dessa forma, não questionamos se o Lobo Mau existe, por exemplo. A palavra faz a coisa/o objeto ser real. É por isso que são possíveis personagens como Grilo Falante e Pinóquio em *Once Upon a Time*. Estamos no âmbito do signo, das representações.

Tudo o que a mídia – ou, de forma particular, *Once Upon a Time* – veicula são representações. No sentido de que representações, em nossa tentativa de livre conceituação, são conceitos, imagens, ideias, posições e entendimentos do mundo. E, indo além, nada na realidade, mesmo fora da mídia, escapa às representações. Nas palavras de Moscovici, as “[...] representações são tudo o que nós temos, aquilo a que nossos sistemas perceptivos, como cognitivos, estão ajustados (2003, p. 32)”. Ou, parafraseando Bower: “por representação eu quero dizer um conjunto de estímulos feitos pelos homens, que têm a finalidade de servir como um substituto a um sinal ou som que não pode ocorrer naturalmente” (BOWER, 1977, p. 58 apud MOSCOVICI, 2003, p. 32).

As representações, em verdade, são construídas para facilitar – ou mesmo tornar possível – a comunicação e o relacionamento entre sujeitos. Afinal, conforme defende Moscovici, “todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações. Na realidade, é isso que as caracteriza” (MOSCOVICI, 2003, p. 40).

Quando vemos uma Chapeuzinho Vermelho transformar-se em Lobo Mau, ou vemos um Gênio da Lâmpada transmutar-se em Espelho Mágico, são representações entre as tantas possíveis. São uma versão. Assim como as histórias de contos maravilhosos com que tivemos contato na infância, que em geral nós recebemos pelos irmãos Grimm, são também versões. Em *Once Upon a Time* temos representações produzidas pelos autores da série, mas que são, antes de tudo, sociais. Por mais que cada sujeito opere representações “próprias”, essas apenas conseguem ser partilhadas porque há um consenso estabelecido. Um repertório prévio comum. Um conjunto de sentidos, uma determinada disposição do mundo compartilhada. Diz respeito aos discursos circulantes. Conforme Charaudeau,

o discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados. Esses enunciados tomam uma forma discursiva que, por vezes, se fixa em fragmentos textuais (provérbios, ditados, máximas e frases feitas), por vezes varia em maneiras de falar com fraseologia variável que se constituem em socioletos. (CHARAUDEAU, 2010, p. 118)

Os discursos circulantes pautam nosso contexto e lugar. E é com base neles que *Once Upon a Time* compartilha, por exemplo, o seguinte discurso de Rumpelstiltskin: “*O amor verdadeiro, querido, escapa por entre os dedos. É a magia mais poderosa do mundo. É a única magia com poder para quebrar qualquer maldição. Deve se protegida a todo custo*”. Trata-se, pois, de um discurso circulante sobre o amor verdadeiro, que personagem reproduz ao falar com um dos sete anões.

E das contribuições de Foucault para a análise de discurso, podemos dizer que estão em operação também formações discursivas, que são ainda mais amplas que os discursos circulantes. Por mais que haja enunciados singulares, há reiterações advindas de um “lugar” em comum.

Sempre que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva [grifo no original]. (FOUCAULT apud GREGOLIN, 2006, p. 90)

A noção de formação discursiva foi de fato introduzida nos estudos da análise de discurso por Pêcheux e é bastante complexa especialmente por ter passado por revisões ao longo do tempo. De maneira resumida, entendemos como sendo o conjunto de regras que regulam os discursos, de acordo com posições ocupadas e com contextos históricos determinados. Reunião de enunciados que possuem uma mesma identidade porque seguem os mesmos princípios reguladores, movimentam-se dentro das mesmas possibilidades discursivas.

Na série em análise, por exemplo, seu próprio título “Era uma vez” evidencia a formação discursiva em que seu discurso se inscreve. Ou seja, sua matriz de sentidos são as narrativas midiáticas ficcionais ou, mais especificamente, os contos de fadas.

Desde os anos 1970 a formação discursiva é concebida como “inseparável do interdiscurso” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2012, p. 241). Nesses termos, de acordo com Pêcheux,

uma formação discursiva não é um espaço estrutural fechado, já que ela é constitutivamente “invadida” por elementos provenientes de outros lugares (i.e., de outras formações discursivas) que nela se repetem, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo, sob forma de “pré-construídos” e de “discursos transversos”) (PÊCHEUX, 1983, p. 297 apud CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2012, p. 241)

A interdiscursividade transpassa todo e qualquer discurso. Assim, o interdiscurso traz em si a ideia de que existe uma conexão entre os discursos. Só posso dizer algo porque há alguém antes de mim que o falou. Remete à noção basilar de que um enunciado pode até ser individual em termos de quem o pronuncia, mas é indubitavelmente construído coletivamente. Isso porque antes de tudo há um repertório e práticas de vida que lhe dão suporte e, acima de tudo, há significados compartilhados.

De forma ampla, interdiscurso é “[...] o conjunto das unidades discursivas com as quais ele [o discurso] entra em relação” (MAINGUENEAU, 1998, p. 86). Podemos observar conexões interdiscursivas em *Once Upon a Time*. Interdiscursos que dizem respeito a contos de fadas. Por exemplo, quando analisamos o universo em torno do personagem Rumpelstiltskin/Sr. Gold, respectivamente o nome que recebe no Reino Encantado e no Mundo Real da série. O primeiro faz referência ao personagem homônimo da história publicada pelos irmãos Grimm nos anos 1800. Há muitas versões desse conto, mas, em essência, o que podemos falar de Rumpelstiltskin é que se trata de um duende que concede favores em troca de algum preço a ser pago e que ele cobrará em algum momento. Em *Once Upon a Time*, Rumpelstiltskin/Sr. Gold parece estar direta ou indiretamente, em menor ou maior grau, conectado à história de quase todos os demais personagens e desempenha exatamente o mesmo papel de seu original. Em determinado momento, revela informações sobre a quebra da maldição da Rainha Má à Branca de Neve em troca do nome de sua filha. Aliás, esse acontecimento remete imediatamente a um evento do original, em que Rumpelstiltskin lança à Rainha o desafio de que ela descubra o seu nome para que ele desista de levar a criança a ele prometida. Ocorrem deslocamentos, mas a referência é evidente. E há ainda mais traços interdiscursivos em torno Rumpelstiltskin na série. Ele é apaixonado por Bela – de *A Bela e a Fera* – e, portanto, acaba acumulando e assumindo um papel metafórico para a Fera. Sua estética ameaçadora manifesta essa relação. Relação interdiscursiva.

A formação discursiva é da onde eu falo. E a interdiscursividade refere-se à emissão implícita de um discurso a outros. A relação de um discurso com outro. Um cruzamento de discursos. Falamos sobre o que já foi posto, remodelando, subtraindo. O discurso de *Once Upon a Time* remete a textos passados e operara ressignificações. Assim, estamos mergulhados numa rede extensiva de interdiscursividade. Identificamos essa rede na visível recorrência de temáticas de outros contos, com discursos como o da esperança, o do amor verdadeiro e o da maldição. Deste último, trazemos um representativo da série, pronunciado por Rumpelstiltskin, quando o mesmo, preso, explica sobre a maldição da Rainha Má à Branca de Neve: “*A Rainha criou uma maldição poderosa, 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 que amamos será tomado de nós, e passaremos a eternidade sofrendo, enquanto ela comemora, enfim, vitoriosa! Nada de finais felizes*”.

Continuando o percurso

Barthes (2010), ao deslocar o mito para um novo tempo, trabalha-o como sistema semiológico e propõe enxergá-lo como “[...] um sistema de comunicação, uma mensagem. [...] um modo de significação” (BARTHES, 2010, p. 199). Transpondo suas acepções para nosso universo de interesse, temos que uma narrativa midiática ficcional como *Once Upon a Time* pode ser tomada como um mito. Um mito com suas condições de funcionamento próprias, com estrutura autêntica.

Sobre essas estruturas de narrativas, elas foram estudadas por Propp (1984), considerado o pai da narratologia. Ao promover uma análise da narrativa – estruturas e funções –, foi o primeiro estudioso a ter um olhar sobre as histórias enquanto estruturas que permanecem em torno das quais a narrativa acontece. No início do século XX, estudou os contos populares através de um extenso levantamento de contos. Depois de rastrear-los, encontrou um tipo de ocorrência que pode ser colocado como função. São os blocos de ação de uma história. Podemos identificar vários desses blocos narrativos em *Once Upon a Time*: (1) a *mediação*, que é a proposta de tarefa para o herói, quando Henry propõe a Emma que fique em Storybrooke para tentar ajudá-lo a quebrar a maldição; (2) *decisão*, quando o herói, respondendo à mediação, decide enfrentar o desafio, que é o que ocorre quando Emma fica na cidade; (3) *recebimento do adjuvante*, quando o herói recebe ajuda, que pode ser um artefato mágico, como a espada que Emma recebe que era de seu pai e vai ajudá-la a matar o dragão e recuperar a fórmula do amor verdadeiro; (4) *vitória*, quando o antagonista é derrotado; em nosso caso, o dragão na primeira temporada; e (5) *reparação*, que compreende ao restabelecimento da ordem, a quebra da maldição, quando todos os habitantes de Storybrooke recuperam sua memória e lembram de suas vidas no Reino Encantado. Estruturas padrões recorrentes em histórias as mais diversas. Histórias que vêm inspirando histórias através de séculos, operando modos de significação.

Portanto, tudo significa, desde que haja alguém que compartilhe de um mesmo repertório para fazer uma leitura, pois as representações originam-se de nossa realidade sócio-histórica-cultural. Como já dissemos, as representações facilitam a concretização da comunicação. Moscovici diz que as representações tornam “familiar algo não familiar” (2003, p. 54) e então explica o que seriam suas duas principais grandes funções.

O primeiro mecanismo que rege essa familiarização gerada pela representação é a ancoragem. Simplificadamente, “[...] ancorar é classificar e dar nome a alguma coisa”. (MOSCOVICI, 2003, p. 61) Quando damos um nome a algo, elegemos uma característica como categoria principal que subsume aquilo que queríamos nomear. É a operação realizada ao construirmos recortes e classificações. E, ao mesmo tempo, quando nomeamos, nomeamos o oposto automaticamente. Dessa forma, voltando-nos a *Once Upon a Time*, quando nomeamos o que é do Mundo Real,

nomeamos, mesmo que não deliberadamente, o que é da esfera do Reino Encantado.

Já a segunda grande função das representações, segundo Moscovici, é a objetivação. Objetivar “[...] é descobrir a qualidade icônica de uma ideia [...]; é reproduzir um conceito em uma imagem” (MOSCOVICI, 2003, p. 71-72). Em outras palavras, objetivar é descobrir a qualidade icônica da ideia e reproduzir um conceito em imagens, gerando níveis de materialidade. Por materialidade entendemos as práticas discursivas, que se encarnam nos sujeitos, em seu cotidiano. Uma vez que enxergamos os discursos enquanto processos em nossas vidas, eles literalmente atravessam a materialidade do mundo. Daí a sua materialidade. Trata-se de transformar palavras em coisas. Por isso o mal é, de certa forma, materializado na maçã envenenada em *Once Upon a Time*. Ou a esperança de quebra da maldição é materializada no livro de Henry.

Objetivamos também, por exemplo, por meio de pares antitéticos. Duplas opositivas como as que vemos em *Once Upon a Time*: Bem versus Mal; Mundo Real versus Reino Encantado; Final feliz versus Eterna maldição, entre outros possíveis. Pares antitéticos nada mais seriam que grandes temas que se sobrepõem a tudo e a partir dos quais emergem estereótipos e pacotes discursivos.

Pacotes discursivos enquanto princípios organizadores, que nos orientam cognitivamente e socialmente, onde se encaixam as representações e, por conseguinte, os estereótipos. Esses se referem a uma coalisão de significados, que é uma representação de coisa/pessoa. Em outras palavras, a essência da coalisão dos significados redundante em estereótipos. Assim, as representações sociais e os estereótipos com as quais elas se vinculam constituem regimes discursivos: neles estão apontadas as possibilidades de equação do sujeito.

E, falando em equações dos sujeitos, ao procurarmos enxergar conexões entre os estudos da linguagem e psicanálise, podemos traçar um paralelo entre o livro de Henry em *Once Upon a Time* e os chamados “objetos pequenos a” de Lacan. Esses seriam objetos que elegemos para lidar com o sentimento de perda de algo que imaginariamente existia para nós no início de nossa existência: uma suposta continuidade entre nós e nossa mãe. Não existindo de fato essa ligação, ao longo de nossas vidas nós procuramos esses “objetos pequenos a” como caminhos que nos conduziriam a essa completude desejada que nos move. Os “objetos pequenos a” encarnam desejos. Podemos perceber esse papel do livro para Henry em duas situações. Na fala de Mary Margaret (a Branca de Neve no Reino Encantado): “*Dei o livro porque queria que o Henry tivesse a coisa mais importante que se pode ter: esperança. Acreditar que um final feliz seja possível é uma coisa muito poderosa. [...] Acha que essas histórias servem para que? Elas, as clássicas, há um motivo para as conhecermos bem. São uma forma de lidar com nosso mundo. Um mundo que nem sempre faz sentido*”. E na voz do terapeuta de Henry, Dr. Archbald Hopper: “*Essas histórias são sua linguagem [de Henry]*”.

Não sabe expressar emoções complexas e as traduz como pode. É como se comunica. Ele usa o livro para ajudar a lidar com os problemas”. O livro parece figurar como a resolução para todos os seus problemas na vida. Seria a realização de um sonho. O sonho de completude.

Sonhamos tais sonhos vivendo numa realidade em que nos constituímos como sujeitos – atores sociais. Realidade, no campo dos estudos da linguagem, compreendida como a relação entre as esferas do Real, do Simbólico e do Imaginário. Nesse contexto, O Real (com “R” maiúsculo) é uma massa amorfa e assustadora, da ordem do inusitado. O Simbólico, por sua vez, significa colocar essas coisas desordenadas no nosso entendimento, organizá-las. Representá-las para podermos operar com as coisas do mundo. A ordem simbólica compreende, então, uma espécie de malha jogada em cima do pano de fundo que é o Real (que, a rigor, existe para dar sustentação à ordem simbólica). A ordem simbólica vai, assim, “amarrando nós”, ou seja, produzindo sentidos. E aí já estamos na ordem do Imaginário. E é essa a realidade onde nos locomovemos. De um certo ponto de vista, podemos encarar o Mundo Real da série como o Real, que exerce fascínio e terror – a maldição. Comporta todas as nossas esperanças de suplantar e trazer para a ordem tudo que ainda não está ordenado. Noção que imediatamente nos remete à essência última da série objeto de estudo: seu discurso recorrente da manutenção da esperança (em dias melhores) e da crença no amor verdadeiro, no *happy ending* – final feliz.

Encerrando o percurso

Acreditamos ter lançado luz sobre aspectos discursivos essenciais que perpassam *Once Upon a Time*, narrativa midiática ficcional objeto de nosso estudo, e que podem vir a ser aportes teóricos importantes para a pesquisa mais ampla, para a continuidade de nosso percurso, que não termina aqui.

A partir do caminho traçado e apoiando-nos em nosso referencial teórico, a concepção de *Once Upon a Time* dialoga com Todorov, que, ao apresentar a estrutura literária da intriga, fala sobre modalidade e traz as palavras de André Jolles, que por sua vez situa conto de fadas como “[...] o gênero do optativo, do desejo realizado” (JOLLES apud TODOROV, 2003, p. 86). Ou seja, um texto que trata das aspirações de um Mundo Real melhor – sonho de Henry.

Aliás, a série em questão aparenta responder a necessidades da contemporaneidade, com suas aclamadas perdas de referências. Ao menos até aqui, no corpus da primeira temporada, ela parece tentar evidenciar como os contos de fada são pontos de apoio para o resgate de sentidos desse Mundo Real – esse atual contexto sociocultural perpassado pela midiatização que pode estar perpassado por elementos e narrativas do Reino Encantado.

Referências

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique (orgs.). *Dicionário de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

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

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.