



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

O CABELO COMO SIGNO SEMIÓTICO EM PERSONAGENS DE
NARRATIVAS FICCIONAIS

BÁRBARA SUZANA DE OLIVEIRA KLIM

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

**O CABELO COMO SIGNO SEMIÓTICO EM PERSONAGENS DE
NARRATIVAS FICCIONAIS**

BÁRBARA SUZANA DE OLIVEIRA KLIM

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à banca examinadora como um
dos requisitos para obtenção do Grau de
Bacharel em Letras, realizado sob orientação
da Professora Doutora Júlia Studart.

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

O cabelo como signo semiótico em personagens de narrativas ficcionais

por

Bárbara Suzana de Oliveira Klim

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Júlia Studart – Orientadora (UNIRIO)

Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein – Examinador (UNIRIO)

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2023

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral analisar o cabelo de personagens como signo semiótico em narrativas ficcionais, com base na transmissão de significados por meio de uma linguagem não verbal. Diante de uma multiplicidade interpretativa do elemento performático legível, busca-se investigar a compreensão de ideias e sentidos implicados no discurso do cabelo, considerando uma abordagem semiótica voltada para os processos inerentes à linguagem e à comunicação. A imagem das personagens apresentadas como objeto desta pesquisa apoia-se na caracterização dos fios para contextualizar e inferir ideias sem a ocorrência da expressão oral, em que o cabelo atua como um código que o receptor consegue ler a partir dos subsídios fornecidos. Logo, com a análise dos dados bibliográficos qualitativos obtidos, entende-se que a assimilação da mensagem pelo receptor ocorre por meio de aprendizados adquiridos previamente, memória e cultura coletiva.

Palavras-chave: semiótica; linguagem não verbal; cabelos; personagens ficcionais.

ABSTRACT

This work's main objective is to analyze the characters' hair as a semiotic sign in fictional narratives, based on the transmission of meanings through non-verbal language. Faced with an interpretative multiplicity of the legible performative element, it is possible to investigate the understanding of ideas and meanings involved in the hair discourse, considering a semiotic approach focused on the processes inherent to language and communication. The image of the characters presented as the object of this research is based on the characterization of the strands to contextualize and infer ideas without the occurrence of oral expression, in which the hair acts as a code that the receiver can encode from the subsidies provided. Therefore, with the analysis of the qualitative bibliographic data obtained, it is understandable that the assimilation of the message by the receiver occurs through previously acquired learning, memory and collective culture.

Keywords: semiotics; non-verbal language; hair; fictional characters.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 – A atriz Barbara Eden em <i>Jeannie é um gênio</i> | 15 |
| Figura 2 – Elizabeth Montgomery como Samantha..... | 16 |
| Figura 3 – A atriz como a antagonista Serena..... | 17 |
| Figura 4 – Marilyn Monroe..... | 17 |
| Figura 5 – Marlon Brando como Júlio César..... | 19 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 6 |
| 1- LINGUAGEM, COMUNICAÇÃO E DISCURSO DOS CABELOS | 8 |
| 2- OS CABELOS NA INDÚSTRIA TELEVISIVA E CINEMATOGRAFICA..... | 13 |
| 2.1. Arquétipo feminino..... | 13 |
| 2.2. Paradigma romano em Júlio César, de Mankiewicz | 19 |
| 3- A MENSAGEM DO CABELO EM RAPUNZEL, DE JACOB E WILHELM GRIMM..... | 22 |
| 4- CONCLUSÃO | 32 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | |

INTRODUÇÃO

A semiótica¹ é um campo de estudo acerca da construção de significados a partir de um sistema de signos (linguísticos ou não) capaz de comunicar algo ao receptor/intérprete, em que o objeto investigativo abrange todos os tipos de linguagem. Destarte, Lúcia Santaella, pesquisadora e professora titular tanto na pós-graduação em Comunicação e Semiótica quanto em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, ambos programas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), discorre em sua obra *Estética & Semiótica* (2019, p. 27) que “o interesse da semiótica é compreender quais processos existentes nas linguagens as capacitam para significar, serem interpretadas e produzir sentido para o ser humano”. Nessa perspectiva, considera-se o cabelo - assunto deste trabalho - um elemento comunicável que propicia a emissão de uma mensagem legível por meio de um mecanismo de representação, tipologia e imagem estética.

O cabelo das personagens de narrativas ficcionais (literárias, televisivas e fílmicas), assim como o figurino e a maquiagem, não constitui apenas um recurso de caracterização, uma vez que transmite ideias e expressa sentido e sensações ao público, sendo relevante compreender a mensagem que não foi expressa por meio de uma linguagem verbal, mas que pertence ao contexto da obra. Os fios, portanto, são signos semióticos carregados de significados implicados e cabe ao receptor decodificá-los.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado ‘Linguagem, comunicação e discurso dos cabelos’, estabelece os princípios da linguagem, a contextualização do campo de estudo semiótico, a apresentação de elementos como veículo de comunicação e o discurso do cabelo, com base nas perspectivas de Marcos Bagno (2014), escritor e professor do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília (UnB); Aldo Bizzocchi (2021), pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Etimologia e História da Língua Portuguesa (NEHiLP) da Universidade de São Paulo (USP); dos filósofos Max Costa e André Dias

¹ De acordo com Lúcia Santaella, “existem, inclusive, dois nomes – semiótica e semiologia – para designar esta Ciência; porém, dos anos 1980 em diante, acabou por fixar-se o termo semiótica” (2019, p.27-28)

(2019), com publicações voltadas especialmente para as áreas de Filosofia da Linguagem e Semiótica, respectivamente; do poeta, cineasta e crítico italiano Pier Paolo Pasolini (2020) e de Lucia Santaella (2019), conceituada divulgadora da semiótica no Brasil. O segundo capítulo, ‘Os cabelos na indústria televisiva e cinematográfica’, evidencia a tipologia e a estética dos cabelos na caracterização de personagens nas narrativas televisiva e cinematográfica como código de transmissão de mensagens, enaltecendo o elemento capilar como signo semiótico, com destaque para as proposições da escritora e jornalista Leusa Araújo (2012); do escritor, sociólogo, crítico literário, filósofo e semioticista francês Roland Barthes (2001) e do professor Armando Filho (2016), membro titular da Universidade Anhembi Morumbi tanto do programa de Teatro, Rádio e TV quanto do curso de Estética e Cosmética. No último capítulo, ‘A mensagem do cabelo em Rapunzel, de Jacob e Wilhelm Grimm’, apresenta-se a contextualização do conto infantil objeto de investigação, bem como a análise do cabelo da protagonista sob os prismas e sentidos da semiótica, fazendo um comparativo com os fios místicos de Rapunzel na adaptação fílmica *Enrolados*, da Disney, especialmente sob as contribuições dos psicanalistas Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso (2006).

Logo, a partir de uma pesquisa bibliográfica qualitativa, faz-se relevante identificar o discurso dos cabelos de personagens ficcionais, bem como analisar os motivos pelo quais se torna possível uma efetiva compreensão da mensagem pelos receptores.

1- LINGUAGEM, COMUNICAÇÃO E O DISCURSO DOS CABELOS

A linguagem se constitui como um sistema fundamental para a comunicação, servindo assim como um instrumento na elaboração e transmissão de mensagens ao integrar um conjunto de símbolos e signos aplicado na produção de sentido. Com base nas proposições dos filósofos Max Costa e André Dias, em obra recente, de 2019, acerca dessa ferramenta de comunicação, considera-se que “entre esses símbolos e signos, contam não apenas palavras faladas ou escritas, mas também gestos, expressões e toda sorte de composições a que nós possamos ter acesso por meio dos sentidos” (p. 207). Nessa perspectiva, destaca-se a manifestação de acepções características da linguagem verbal (expressa através da língua, sendo assim oral, escrita ou sinalizada) e da linguagem não verbal (compõe-se de outros signos, estes não linguísticos, que podem ser de variadas e distintas naturezas) as quais diferem-se a partir do objeto de estudo, de acordo com as assertivas de Marcos Bagno (2014). Para tanto, o escopo de análise de materiais pertinentes à linguagem não verbal torna-se vasto em possibilidades de representação e interpretação, considerando especialmente os âmbitos da linguagem cinematográfica e corporal, sem desconsiderar o caráter estético, por abarcar múltiplos sentidos, aplicações e elementos substanciais que remetem à significados constituintes da mensagem para fomentar a comunicação.

Com efeito, torna-se possível verificar a ocorrência de dois campos de estudo cuja cognição faz-se notória para subsidiar investigações em torno da faculdade dos sistemas de linguagem, tal como aponta Lúcia Santaella:

Se afirmarmos, por exemplo, que a semiótica é uma ciência ou um campo de estudos que tem por objeto **todos os tipos de linguagens**, deveremos esclarecer que, quando usamos o termo *linguagem*, não estamos nos referindo estritamente às linguagens verbais. Estas são estudadas pela linguística, uma ciência que é meia-irmã da semiótica, mas distinta dela, pois a semiótica estuda todos os tipos de linguagens – verbais, sonoras e visuais – em todas as suas variedades e em todas as suas misturas [...] (2019, p. 25) (grifos do autor)

Entende-se, portanto, a partir do que aborda a referida professora, que a semiótica pode encarregar-se de objetos de investigação pertencentes, por exemplo, às artes visuais, música, teatro, marketing, fotografia e moda (incluindo as transposições de um sistema para o outro), justamente por tratar-se de uma ciência que “pode ser aplicada em qualquer campo onde se exija a interpretação de significado de alguma coisa”, conforme indica o pesquisador Aldo Bizzocchi (2021, p. 34).

Logo, infere-se que o corpo humano apresenta uma linguagem própria expressa por meio de signos carregados de significados transmitidos pelas formas estética e corporal, produzindo uma mensagem assimilada perceptível além do carácter físico e biológico, dispensando o uso da oralidade. A comunicação por meio dos mecanismos representativos não verbais utilizados resulta em um conjunto de informações que pretende-se emitir ao receptor, cabendo a este interpretá-la. Baitello Jr., escritor e professor da pós-graduação em Comunicação e Semiótica da USP, citado por Max Costa e André Dias, diz que:

O nosso corpo é de uma riqueza comunicativa incalculável. Um levantamento das linguagens faciais pode resultar em um dicionário muito maior que o Aurélio. A quantidade de músculos e de possibilidades de movimentos de cada músculo pode gerar uma ‘palavra’ de linguagem corporal – os vincos, a presença do tempo, a pele, os cabelos, os movimentos de cada músculo da face ou dos membros visíveis, há uma infinidade de frases possíveis nessa linguagem. Imaginem quando se juntam as ‘falas’ do rosto, dos ombros, do pescoço, da testa, dos cabelos ou sua ausência, dos braços, das mãos, dos dedos, da postura [...] (BAITELLO JR., 2005 apud COSTA; DIAS, 2019, p. 167)

Importante perceber que, segundo o autor, ao atuarem como veículo de comunicação, os gestos humanos adquirem um valor semiótico, em que cada movimento produzido apresenta-se envolto de sentidos e torna-se capaz de provocar significados, sendo tarefa do receptor compreendê-los. O reconhecimento dos movimentos utilizados e a percepção da mensagem atribuída sustentam-se no carácter performático que transpõe meneios físicos, corroborando para a criação de uma leitura decodificada de forma interlocutora. Como Bagno afirma, “nenhum gesto humano é neutro, ingênuo, vazio de sentido – muito pelo contrário, ele é *carregado de sentido*, nos mais variados graus, e cabe justamente à nossa capacidade de linguagem interpretar o sentido implicado em cada manifestação [...]” (2014, p. 59, grifo do autor).

Considerando-se os aspectos que tangem a atuação cênica no âmbito televisivo, cinematográfico e/ou teatral, a caracterização de personagens envolve múltiplos

elementos estéticos e corporais que inferem na criação de uma imagem e, consequentemente, na mensagem a ser transmitida ao público. Pode-se verificar que a indústria cultural midiática utiliza-se de uma linguagem específica que se estrutura para incentivar a prática de produção de sentidos, de forma que ocorra a leitura dos elementos presentes na representação criada. Baseadas em uma expressão corporal capaz de refletir sentimentos e sensações, as propostas de encenação têm a capacidade de substituir a língua falada ou texto escrito, deixando à cargo do sistema semiótico a contextualização e ressonância do objeto comunicativo, como sugerido por Max Costa e André Dias:

:

[...] o gesto pode tomar um valor expressivo, que parece ultrapassá-lo como movimento apenas físico, em prol de um significado afetivo – amor, repulsa, ódio, alegria, tristeza etc. Isso significa que muito do que o corpo faz já está envolto numa atmosfera simbólica atinente à cultura. O corpo como mídia não é apenas o corpo da anatomia, vale dizer, como mecanismo de partes físicas e das relações entre elas, mas um corpo que é, também, um sistema semiótico. Nessa condição, tem propriedades físicas, mas também valores vitais, miméticos, metafóricos e afetivos. (COSTA; DIAS, 2019, p. 168)

Dessa forma, seguindo o que se apresenta na última citação, o gesto transcende a concepção de corpo físico ao transformar-se em uma espécie de código comunicável capaz de provocar a manifestação de um pensamento ou sensação naquele que o percebe, transmitindo assim a informação pretendida por usar como artifícios elementos semióticos para construir um efeito que se comunique diretamente com o espectador. Nesse contexto, assume-se que o corpo, a partir da composição de signos semióticos, faz-se relevante para o sistema comunicativo ao constituir possibilidades de leitura e interpretação (excluindo-se o uso de linguagem oral ou de palavras). Sendo assim, a encenação abre um campo de interação em que a expressão corporal juntamente com a estética passam a manifestar e provocar sentimentos, sentidos e sensações por meio de uma intenção legível que contribui efetivamente para a personificação de uma identidade.

Na qualidade do corpo como meio de comunicação, percebe-se que os cabelos, tal como os gestos, apresentam a mesma característica semiótica de exprimir sentido e provocar sensações por meio da percepção do significado que se intenciona transmitir. A presença de dois homens estrangeiros no *hall*² de um hotel em Praga, ambos descritos com cabelos compridos até os ombros, provoca uma reflexão acerca do discurso do cabelo e em torno de questões da sociedade de consumo que tende a padronizar todos os usos e

² Saguão, sala de entrada de grande dimensão (HOUAISS, 2009).

modos de comportamento muito imediatamente. É esse um dos esforços do poeta e crítico italiano, Pier Paolo Pasolini, em meados dos anos 1970, quando percebe evidências, principalmente nos jovens, de um esvaziamento das consciências críticas, a partir do que considera como mutação antropológica: novo capitalismo e novo fascismo. Na ocasião, os cabeludos permaneceram em silêncio, e embora não houvesse necessidade do uso de palavras para tornarem-se compreensíveis, o significado implicado aos seus cabelos aponta a ocorrência de um outro tipo de linguagem que se fazia presente e comunicável:

Aquilo que se substituía a tradicional linguagem verbal, tornando-a supérflua – e encontrando, de resto, um lugar imediato no amplo domínio de “signos”, ou seja, no âmbito da semiologia – era a *linguagem dos cabelos*. Tratava-se de um signo único – precisamente o cumprimento de seus cabelos, que caíam sobre os ombros – no qual estavam concentrados todos os signos possíveis de uma linguagem articulada. (PASOLINI, 2020, p.36) (grifos do autor).

Nesse contexto, como discorre poeta italiano, pode-se verificar que os cabeludos sugerem integrar um novo grupo político que estava aparecendo no mundo à época, considerando o caráter estético de seus cabelos, afinal “aquela linguagem desprovida de léxico, de gramática e de sintaxe podia ser apreendida imediatamente, mesmo porque, semiologicamente falando, ela nada mais era do que uma forma daquela ‘linguagem da presença física’” (PASOLINI, 2020, p.36, grifo do autor). Assim, o discurso desses cabelos remete a uma construção de imagem coletiva em que todos os jovens que utilizarem a cabeleira da mesma forma deverão ser enquadrados sob o mesmo âmbito ideológico. Ademais, cabe salientar, a expressão oral torna-se irrelevante diante da presença desses homens em qualquer ambiente, visto que apenas a sua presença estética (especialmente seus cabelos longos nos ombros) já influi o significado/conceito daquilo que representam. O discurso do cabelo, englobando todo o seu sistema de signos, exprime a circunstância como um todo em melhor instância do que a própria linguagem verbal. Pasolini discorre que surgiram mais cabeludos nos anos subsequentes, tornando-se numerosos, porém estes continuavam em silêncio, uma vez que “seus cabelos compridos eram a sua única e verdadeira linguagem, e pouco importava acrescentar-lhe alguma outra coisa” (2020, p. 37). Enfim, a mensagem emitida por essa linguagem dos cabelos, ratifica-se quando, de fato, revela-se a questão ideológica dos cabeludos indicada e interpretada por Pasolini como ‘coisas’ de Esquerda, sendo tal discurso amparado em signos não verbais efetivos.

Assim, por possuírem uma linguagem legível, a estética e todo contexto visual dos cabelos (coloração, forma e tamanho) caracterizam-se como objeto eminentemente comunicável e signo semiótico, especialmente se visto como elemento indispensável na construção de uma imagem e transmissão de mensagens.

2- OS CABELOS NA INDÚSTRIA TELEVISIVA E CINEMATOGRAFICA

A indústria cinematográfica revela-se como uma atividade lucrativa, cuja “construção de longas-metragens permitiu um tratamento minucioso do enredo, uma atenção especial com efeitos e maquiagem, enfim, a criação de um clima em que a realidade pudesse ser imitada e reproduzida”, como aponta o professor e pesquisador Alessandro Reina (2019, p. 31). Nessa perspectiva, o cabelo começa a ser visto como uma ferramenta de comunicação, construindo um vínculo de sentido inerente à linguagem cinematográfica e televisiva, cuja coloração influi na construção da imagem e perfil psicológico da personagem ficcional. Como elemento estético dentro da obra, o cabelo atua como um código na emissão da mensagem ao receptor (público), em meio a um canal de comunicação (cena do filme) específico.

2.1. Arquétipo feminino

As produções cinematográficas de Walter Elias Disney ³(ou melhor, Walt Disney, como ficou conhecido) acerca da adaptação de contos infantis já conceituados no contexto literário propagaram-se mundialmente e perduram na memória de seus espectadores ao longo de gerações, criando raízes profundas na cultura de massa (voltada para entreterimento e comercialização) por se tornarem populares, tanto que suas versões editadas e adaptadas para as telas são mais apreciadas e renomadas se comparadas às

³ Pioneiro no ramo das animações, também obteve notoriedade como produtor cinematográfico, roteirista, diretor e filantropo. Inicia as adaptações de contos infantis para o cinema a partir de 1938 com *Branca de Neve e os sete anões*, sua primeira produção de longa-metragem para o cinema, com uma versão que dialoga porém diverge da narrativa original datada do séc. XIX publicada pelos filólogos Jacob e Wilhelm Grimm. Consequente, vieram *Cinderela* (1950), com base no conto do escritor francês Charles Perrault datado de 1697; *A Bela Adormecida* (1959) inspirada na narrativa dos Irmãos Grimm de 1815 e *A Pequena Sereia* (1989), do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen. Destarte, o jornalista, escritor e crítico de cinema americano, Neal Gabler, comenta que, para Walt Disney, “a ideia de produzir um longa animado lhe ocorreu pela primeira vez quando estava na Europa e viu o público assistir a um programa de cinco ou seis desenhos de Mickey Mouse de uma vez só” (2016, p. 340).

edições originais publicadas.⁴ Verdadeiro adorador de histórias infantis, Walt Disney começa a escrever roteiros e consagra-se como diretor devido ao seu primeiro longa-metragem de animação, tornando-se o responsável por difundir os contos praticamente sem resquícios de violência ou indecências que julgava inadequadas para a faixa etária de alcance, pois, como afirma a escritora e editora Karin Hueck, “para ele, o mundo deveria ser puro e irretocável, pouco importando como as histórias eram contadas antes dele. Acabou criando, assim, os contos de fadas definitivos” (2016, p. 97).

A imagem feminina estereotipada de lindas mocinhas loiras⁵, gentis e bem-comportadas à espera de um salvador (príncipe) que as ofereça um casamento e uma vida infinitamente feliz é o reflexo do encantamento insólito imputido no imaginário do público, servindo como moral e parâmetro a ser atingido em qualquer idade. Assim, projeta-se através da princesa do conto de fadas um padrão estético capaz de transmitir a ideia de amabilidade, ternura e beleza, aspectos estes que compõem o perfil psicológico e a caracterização das personagens. O professor Armando Filho menciona que:

Principalmente em consequência da projeção do imaginário infantil remetido ao universo das princesas medievais europeias dos contos infantis e desde que Walt Disney ‘personificou’ o sonho da criança (em especial das meninas) na figura angelical da moça de cabelos loiros tipificada como sofredora à espera de um príncipe encantado, por muito a imagem da loira permaneceu associada não somente a mocinhas e princesas, mas também à necessidade de mudança da coloração dos cabelos utilizada como efeito da caracterização e diferenciação de personagens principalmente quando interpretados pelo mesmo ator/atriz [...] (2016, p. 36) (grifos do autor)

Nesse sentido, conclui-se que o cabelo loiro, além de ser um elemento compositor da imagem, também atua como signo semiótico ao provocar sentido e sensações, ou seja, evoca um significado relacionado a um ideal de beleza feminina, bondade e ingenuidade, construído pela cinematografia industrial americana. Pedro Góis, citado por Luciana Medeiros no texto *Elementos de composição da caracterização e a importância do estudo de cor e luz para a criação de identidade visual de personagens*, publicado em 2018, diz que, de fato, “as características da nossa sociedade, com a sua vasta diversidade de

⁴ De fato, Walt Disney produziu animações de grande destaque em esfera mundial que perduram no imaginário coletivo. A opção por realizar uma adaptação fílmica de *A Branca de Neve*, inserindo elementos inovadores com intuito de cativar o público, está pautada na ideia de que “o original, tal como contado pelos Irmãos Grimm, era rudimentar demais; os anões não eram sequer identificados pelo nome”, de acordo com Gabler (2016, p.343).

⁵ Preferência pela utilização da forma lexical loiro(a) ao invés de louro(a), considerando que as duas formas estão corretas e existem na Língua Portuguesa.

culturas produtoras de significados diferentes, revelam que dada a sua própria natureza cada significado pode se diferenciar consoante o seu tempo e o seu sistema cultural” (GÓIS, 2007 apud MEDEIROS, 2018, p. 57). Pode-se reparar a partir destas considerações que a tipologia loira encontra-se estabelecida na memória coletiva e na cultura popular dada a ampla abrangência publicitária da obra cinematográfica (bem como os múltiplos produtos a ela vinculados) difundida de modo diacrônico em diversos países.

O cabelo, por meio da coloração dos fios, implica na composição estética e caracterização de personagens, mas também revela comportamentos e pretensões ao comunicar-se com o público, transmitindo uma mensagem que não é verbal. O caráter performático dos cabelos loiros, portanto, vincula-se à princípio com o esteriótipo das princesas de produções fílmicas concebidas por Walt Disney onde usa-se um “loirismo romântico e apaziguador para ilustrar a imagem da mulher-moça que geralmente não oferece qualquer perigo em seus atos ou intenções”, como enuncia Filho (2016, p. 39).

Cabe destacar a tipologia loira em personagens femininas de séries televisivas estadunidenses da década de 1960, nas quais verifica-se um valor expressivo como signo semiótico. Em *Jeannie é um gênio* (*I Dream of Jeannie*) transmitida originalmente de 1966 a 1970, a atriz Barbara Eden interpreta duas personagens na trama (a protagonista e a antagonista) com personalidades e comportamentos opostos, estando marcantes e legíveis ao espectador a partir da coloração dos fios. Assim, enquanto Jeannie apresenta cabelos loiros, temperamento amável e cortês; sua irmã tem cabelos negros e projeta um perfil psicológico malicioso e adulto (FILHO, 2016).

Figura 1 – A atriz Barbara Eden em *Jeannie é um gênio*



Fonte: < <https://br.pinterest.com/pin/471048442249337948/> >. Acesso em 01 jan. 2023.

Observa-se, portanto, que a dicotomia cabelo loiro/mocinha x cabelos negros/vilã dialoga com as produções cinematográficas de Walt Disney, ou seja, princesas dos contos de fadas x seu/sua antagonista de índole cruel. Não obstante, outra série norte-americana de grande popularidade internacional usou a coloração dos cabelos como signo semiótico. *A feiticeira (Bewitched)*, em exibição no período entre 1964 a 1972 comendo oito temporadas, apresenta como protagonista a bruxa Samantha (interpretada por Elizabeth Montgomery), que se casa com um homem sem poderes mágicos e passa a levar uma vida típica de dona de casa. Repleta de cenas cômicas e bem-humoradas, a obra televisiva subverte o esteriótipo ligado à imagens das feiticeiras e caracteriza Samantha como uma mulher feminina, pouco atraente e gentil, por isso tinha cabelos loiros. O professor Armando Filho diz, acerca disso, que:

[...] seu aspecto delicado e meigo era reforçado pela aparência jovial da atriz e seus cabelos loiros. Por vezes, recebia a visita de sua prima Serena, vivida pela própria atriz, porém com uma atitude mais agressiva e vingativa personificando a latinidade por intermédio de sua ‘morenice’, diametralmente oposta ao imaginário norte-americano de uma mulher reservada e contida, inclusive em sua sensualidade. A caracterização da atriz para esse personagem englobava o uso de cabelos escuros e curtos, além de roupas mais estilizadas entre o mundo mágico e o comum. (2016, p. 38)

Dessa maneira, apresenta-se intencionalmente uma personagem com cabelos escuros para evidenciar e delimitar semioticamente as oposições estéticas e de personalidade entre as duas. A coloração dos fios em tom escuro tendenciosa a uma visão de energia obscura, telúrica em que muitos homens, inclusive, afirmam sentirem-se atraídos por aquilo que Leusa Araújo (2012) toma por certa ‘malignidade’.

Figura 2 – Elizabeth Montgomery como Samantha



Fonte: < <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2018/08/serie-classica-da-televisao-feiticeira.html> >. Acesso: 01 jan. 2023.

Figura 3 – A atriz como a antagonista Serena



Fonte: < <https://feiticeira.fandom.com/pt-br/wiki/Serena> >. Acesso: 01 jan. 2023.

Em contrapartida, cabe mencionar que as produções de Hollywood na década de 1950 fomentavam o imaginário do cinema ao usar a coloração loira vinculada a uma conceituação de sensualidade, em que a personagem feminina exala charme, beleza e um poder de sedução único.

Figura 4 – Marilyn Monroe



Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe >. Acesso em 01 jan. 2023.

O ideal do loirismo⁶ propaga-se mundialmente devido ao sucesso da atriz norte-americana Marilyn Monroe, a qual detinha atitude sedutora e provocante, ditando uma tendência especificamente ao loiro platinado, despertando o imaginário masculino. Nessa perspectiva, é Armando Filho quem afirma que:

A loira sensual consolidou-se com a atriz Marilyn Monroe, que, na realidade, sequer era loira, mas morena: Marylin alterou a cor de seus cabelos de castanho para loiro platinado (*blonder*) por sugestão de uma empresária que se propôs a realizar o sonho da atriz. Posteriormente, como fruto de sua fulgurante vida artística, criou-se um modelo a ser desejado pelos homens e imitado pelas mulheres. Marilyn Monroe, ícone exemplar da coloração loira nos cabelos, desencadeou uma verdadeira onda de loiras platinadas que sonhavam ser como ela (ainda hoje, a atriz figura como maior representação desse ideal de beleza) (2016, p. 53) (grifos do autor)

Sabe-se que as mulheres não adquirem o perfil psicológico ou a personalidade da essência da personagem ficcional inspiradora ao tingirem os cabelos de loiro como o de Marilyn Monroe, mas esses elementos que tangem o campo semiótico serão percebidos e interpretados por quase todos que as observarem. Assim, o desejo pela mudança da cor natural dos cabelos desencadeou uma busca desenfreada por pintá-los (ou clareá-los), uma vez que o loiro seria sinônimo de sedução e atribui uma conotação de mulher fatal, fator que para Filho (2016, p. 39) é o que “reforça a imagem de um novo feminino, ocorrendo em personagens do cinema que apontam para o surgimento de um novo comportamento da mulher no mundo”. Dessa forma, o mercado consumidor amplia a propagação de produtos para os fios, bem como observa-se a inauguração de salões de beleza femininos introduzindo um novo sistema mercadológico. Nesse sentido, observa-se como a escolha pela coloração dos cabelos não se trata apenas de um fator estético ou modismo, pois a cor da cabeleira torna-se capaz de exprimir comportamentos femininos.

Enfim, a tipologia dos cabelos influi na formulação de uma imagem ou na transmissão de uma mensagem ao espectador, em que as sensações e os significados interpretados podem atrelar-se aos apelos da mídia e da publicidade ao tornar o cabelo um elemento de padrão de beleza e consumo, despertando o desejo por copiá-lo. De fato, a coloração loira natural não se faz comum dentro da tipologia natural de grande parte da população, razão esta que provoca interesse em utilizá-la na caracterização de produções

⁶ Termo empregado por Armando Filho em sua obra *O loiro no cinema: um estudo analítico*, de 2016, para referir-se ao loiro como elemento de caracterização e/ou referência à figuração de personagens.

artísticas para instituir impressões ao espectador, apresentando ao público um diferencial que logo capta a atenção visual em distinguir-se.

Assim, torna-se possível compreender que a imagem da mulher ao usar os cabelos sob a estética do loiro platinado desperta o imaginário cultural ligado ao poder de sedução e atração, mas a presença da dicotomia simplista mocinha x vilã em narrativas ficcionais faz com que as personagens femininas caracterizadas com o cabelo loiro distanciem-se e substituam a representação do loirismo com a intenção de transmitir a ideia de sensualidade, visto que essa coloração de loiro empregada relaciona-se a conceituação de menina-moça, ou seja, das mocinhas, em que apresenta-se um loirismo romântico.

2.2. Paradigma romano em *Júlio César*, de Mankiewicz

Roland Barthes, em seu *Mitologias*, publicado em 2001, apresenta fragmentos textuais em que discorre criticamente acerca de versões do discurso midiático, lançando questionamentos por meio da percepção de manifestações culturais e pela reflexão retórica, permitindo assim reconhecer a artificialidade da eloquência difundida pela mídia. Assim, Barthes (2001) comenta em *Romanos no cinema* sobre a aparição midiática de Marlon Brando no cinema, mais especificamente no drama histórico intitulado *Júlio César*⁷ (1953), com direção e roteiro de Joseph Mankiewicz, em que os personagens masculinos usam franja na testa, além de refletir e criticar acerca das significações capilares embutidas.

Figura 5 – Marlon Brando como Júlio César



Fonte: < <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/imperador-romano-julio-cesar-sera-retratado-em-filme.html>>. Acesso em 01 jan. 2023.

⁷ Em inglês, *Julius Caesar*. Adaptação da peça de William Shakespeare com fotografia em preto e branco.

O intuito ao determinar a franja na testa recai na ideia de romanidade⁸ para que os espectadores já a assimilarem ao fato de ser um filme que aborde a História romana:

O *signo* opera aqui abertamente. A madeixa na testa torna tudo bem claro, ninguém pode duvidar de que está na Roma antiga. E esta certeza é constante: os atores falam, agem, torturam-se, debatem questões ‘universais’, sem que, graças à bandeirinha suspensa na testa, percam seja o que for da verossimilhança histórica [...] todos se sentem seguros, instalados na tranquilidade certa de um universo sem duplicidade, onde os romanos são romanos pelo signo mais visível, o cabelo na testa. (BARTHES, 2001, p. 21) (grifos do autor)

Cabe salientar que Marlon Brando, famoso por atuar em outros gêneros cinematográficos, ao carregar tal símbolo românico, não transfere uma imagem deslocada ou risível devido à primorosa incorporação deste elemento com a concepção do personagem principal. Contudo, ainda na esfera da significação capilar, verifica-se que as personagens Portia e Calpurnia ao ostentarem cabelos despenteados em tranças noturnas, não transmitem a mesma credibilidade, sendo perceptível a ilegitimidade e tom destoante, no qual “os signos são simultaneamente excessivos e irrisórios: postulam um ‘natural’ em que não têm sequer a coragem de preservar: não são francos”, de acordo com Barthes (2001, p. 22). Assim, a partir da duplicidade exposta pela interferência midiática, entende-se que o signo é ambíguo, mas não deixa de ser compreendido por sua profundidade.

Observa-se que o escritor e semiótico Roland Barthes (2001) parte do pressuposto que o espectador do filme tem conhecimento, desde o começo da obra, que o detalhe da franja na testa remete-se a um modo usual de corte de cabelo predominante na Roma de Júlio César e, por isso, faz-se possível reconhecer o elemento semiótico e compreender o significado implicado. Os professores Max Costa e André Dias abordam que, para um receptor, nunca é possível entender tudo aquilo que lhe é comunicado, ao passo da possibilidade da ocorrência de múltiplos significados para um dado elemento dentro do seu contexto e da sua cultura, porém “essa multiplicidade semântica tem como contrapartida a homogeneidade sintática do corpo, com base na qual conhecemos o mundo e os comunicamos” (COSTA; DIAS, 2019, p. 172). Assim, entende-se que o cabelo, devido ao modelo estético e formato empregados na película, remete a mensagem acerca do período histórico-cultural românico, este conhecido mundialmente, por isso o

⁸ Termo utilizado por Roland Barthes no texto *Romanos no cinema* em *Mitologias* (2001) referindo-se ao conjunto de elementos que aludem ao povo romano.

signo semiótico cumpre o seu papel comunicável ao haver o caráter perceptivo. Eles afirmam que:

[...] a percepção é a atividade propriamente humana de aprender significado por meio de signos que são gestos, figuras, matizes de cor, palavras e comportamento. É a capacidade perceptiva que define o grau de familiaridade que temos com um sistema de linguagem e de cumplicidade com as condutas das pessoas a nossa volta [...] (COSTA; DIAS, 2019, p.172)

De modo geral, a adaptação cinematográfica *Júlio César* busca retratar, com auxílio dos signos intencionalmente apresentados ao público, um momento histórico específico, criando-se assim um estado de memória. Assim, tanto o fato marcante da história e seus símbolos quanto o filme em si serão inesquecíveis, ou seja, memoráveis ao longo dos anos. Os elementos de reminiscência contextualizam a obra, a qual passa a ter uma capacidade de durar no tempo. A mensagem implicada no tocante aos cabelos (especificamente a franja na testa) torna-se legível ao espectador que visualiza a imagem do personagem, havendo uma decodificação para o conceito de romanidade.

3 - A MENSAGEM DO CABELO EM RAPUNZEL, DE JACOB E WILHELM GRIMM

O clássico infantil *Rapunzel*⁹, de Jacob e Wilhelm Grimm¹⁰, é um conto publicado inicialmente em língua alemã, no ano de 1812, século XIX, em Berlim, no primeiro volume da coletânea *Contos para a Infância e para o Lar*, exemplar que posteriormente recebe o nome de *Contos de Grimm*. A narrativa aborda a história de uma criança entregue ainda recém-nascida a uma feiticeira muito poderosa devido à uma transgressão do pai biológico por pular o muro da propriedade da bruxa para colher rapônços e satisfazer o desejo da sua esposa grávida. Ao nascer, a menina é batizada de Rapunzel, numa alusão ao elemento pelo qual fora trocada. A bruxa, personagem a quem a criança é entregue no dia do nascimento, toma uma figura materna e familiar por ser a única conhecida por Rapunzel e, de fato, assume esse papel na narrativa, sem haver evidências no texto sobre qualquer comportamento diretamente ligado às artes místicas, como os psicanalistas Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso discorrem:

Essa feiticeira é muito diferente das ograds devoradoras de criancinhas e das bruxas más de outros contos de fadas, ela se comporta como uma verdadeira e atenciosa mãe. Sua malvadeza não mostra expressão mágica, nem sequer se compreende o que apavorou tanto o pai de Rapunzel, já que em nenhum momento ela faz propriamente um feitiço. (CORSO; CORSO, 2006, p. 76)

⁹ Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso, em *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*, de 2006, comentam que em 1636, Giambattista Basile publicou *Pentamerone*, primeira versão literária com repercussão popular de contos de fadas, cuja história de *Petrosinella* (salsa, em italiano) se destaca, em que uma mulher grávida é descoberta por uma bruxa enquanto roubava sua horta, a qual lhe faz prometer o bebê em troca da vida. De posse da menina, a enclausura numa torre, de onde a jovem é resgatada por seu príncipe, após vários encontros eróticos. Deveras, observa-se que o autor italiano enaltece o amor dos jovens e até aborda a astúcia da protagonista para escapar da torre, enquanto as versões seguintes enfatizam percalços na vida da dupla. Em 1697, Charlotte Rose de Caumont de la Force, aristocrata francesa, publicou uma versão que serviu de provável fonte de inspiração para Jacob e Wilhelm Grimm. Traduzido para o alemão por Friedrich Schulz, a protagonista e o príncipe, na história francesa, passam por muitos dissabores até despertarem no coração da bruxa a capacidade de perdoá-los.

¹⁰ Irmãos alemães interessados em manuscritos e documentos históricos. Embora estudiosos da língua com atuação em Filologia, dedicaram-se à narrativa de contos infantis transmitidos oralmente por camponeses, amigos e/ou familiares, compilando-os e publicando-os em coletâneas, com intuito de preservar de forma impressa a essência da cultura popular alemã, considerada ameaçada pela urbanização e processo de industrialização.

No decorrer dos anos, Rapunzel apresenta-se como uma linda jovem de longos cabelos loiros e, ao alcançar a puberdade, é presa numa torre pela feiticeira/mãe para que permanecesse exilada e resguardada do mundo, sem qualquer vínculo afetivo ou contato com o meio externo, apenas com a mulher que a criou. O cabelo de Rapunzel (este, nunca cortado), aparece esteticamente descrito na obra como uma gigantesca trança, que serve como meio de escalada à construção quando a feiticeira/mãe visitava a menina enclausurada. Assim, sem acesso à torre por intermédio de escadas ou portas, a alternativa para entrada/saída torna-se inviável, por isso Rapunzel lança suas tranças de uma pequena janela estrategicamente posicionada no lugar mais alto da torre, há metros do solo. Na narrativa, pode-se ler:

Rapunzel se tornou a criança mais bela a brincar sob o sol. Quando completou 12 anos, a feiticeira a trancafiou em uma torre, que ficava em uma floresta e não tinha escada nem porta, mas havia uma pequena janela no topo. Quando a feiticeira queria visitá-la, posicionava-se debaixo da janela e gritava:

- Rapunzel, Rapunzel,

Jogue suas tranças para mim.

Rapunzel tinha cabelos longos magníficos, finos como fios de ouro, e quando ela ouvia a voz da feiticeira, soltava as tranças, enrolava os fios em um dos ganchos da janela e deixava as mechas caírem vinte varas até o chão e a feiticeira escalava a torre utilizando os cabelos da garota. (GRIMM; GRIMM, 2019, p.74)

Neste ponto, observa-se que o cabelo da jovem denota uma atribuição oposta à sua função estética e fisiológica ao ser equiparado a uma objeto (escada) pela qualidade de servir como condutor de subida ou descida. Ademais, os fios trançados de Rapunzel, tal como estão descritos, remetem-se ainda ao que se chama de *teresa*, ou seja, “corda improvisada com lençóis ou cobertores, usada para fuga ou meio de comunicação”, segundo definição do dicionário Houaiss (2009).

Certo dia, um príncipe passando pelo local ouve a jovem cantando para si e logo se apaixona. Com intuito de visitá-la, o rapaz procura uma entrada para a torre, porém não a encontra. Então, permanece escondido e observa a bruxa aproximar-se, chamar por Rapunzel e subir ao alto da torre por meio de suas tranças. Vale realçar que o filho do rei somente vê os reluzentes fios loiros da menina neste momento, porém ele já se julgava apaixonado por Rapunzel por meio de seu canto, episódio que corrobora para compreender que o cabelo da protagonista não se constitui, neste caso especificamente, em um elemento vinculado a ideia de sensualidade por não estar assimilado a qualquer

interesse erótico. Esse canto espontâneo atua como veículo para conduzir o príncipe em direção à torre, o qual já se manifesta em verdadeiro deslumbramento, desejando encontrar a menina responsável pela voz que ouvia. Cabe ressaltar que esse encantamento por um canto enigmático dialoga com o das sereias¹¹, que, de acordo o pensador francês Maurice Blanchot, despertava nos navegantes o prazer de cair ao mar até profundezas, se preciso, para alcançar o objetivo de encontrar a fonte daquela música:

Havia algo maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantando irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer. (BLANCHOT, 2005, p.4)

Tal era o fascínio pelo canto das sereias e desespero para encontrar a sua essência que os homens questionam a sua existência, sendo seres fruto de engano e sedução com vozes falsas, ou seja, o canto seria uma promessa enigmática “despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto” (BLANCHOT, 2005, p.4-5). Assim, indaga-se se a busca desesperada por esse encantamento insólito conduziria em direção a um vazio incógnito ou se realmente não haveria engano algum e atingir-se-ia o objetivo. De modo semelhante aos navegantes, o príncipe busca impulsivamente pela origem do canto, como se este o guiasse ao encontro da jovem, sob estado de felicidade pelo efeito de deslumbramento, sem mediação de imagens óticas que justificassem esse êxtase.

Logo, nota-se que a longa trança de Rapunzel não imprime um motivo significativo para o rapaz sentir-se apaixonado, ou seja, não é atribuído um valor semiótico que transmite uma mensagem de sedução. Nesse caso, a voz (canto) da menina encarrega-se de tal representação, estando no sentido auditivo o signo que implica a simbologia de encanto, ao passo que o campo semântico visual ainda não está legível. Para Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso (2006, p.85), “nas histórias de amor, sempre um capítulo privilegiado se dedica à primeira visão que um amante tem do outro. Na história de Rapunzel, por duas vezes, o príncipe não pode vê-la, mas pode escutá-la”, por isso o cabelo de Rapunzel nessas circunstâncias não influi no discurso nem adquire o papel de signo semiótico voltado para a sedução. Mesmo sem vê-la fisicamente, há uma

¹¹ Na perspectiva de Araújo (2012, p. 35), “a palavra sereia significa enredar, liame, nó, laço”.

atração pelo canto da jovem presa na torre, sendo a sua voz um código atuante como estímulo à procura e deslumbramento.

Assim, decidido a conhecer a essência de seu fascínio, o filho do rei aguarda por um momento oportuno, repete as palavras proferidas pela bruxa/mãe e aguarda Rapunzel jogar o seu longo cabelo trançado. Isto posto, o rapaz “chegando aos aposentos de Rapunzel, contornou o susto da moça, que jamais vira um estranho, muito menos um homem, garantindo-lhe que a amaria mais do que qualquer um” (CORSO; CORSO, 2006, p.75). O príncipe, então, inicia uma conversa amigável com a menina e os dois começam a se encontrar secretamente todas as noites, culminando na formulação de um plano de fuga da torre. De acordo com a narrativa, Rapunzel ingenuamente acredita que o bonito rapaz a amará profundamente e aceita deixar o local ao seu lado (mas sem o conhecimento da bruxa/mãe), sendo necessário que ele a leve uma meada de seda quando visitá-la no intuito de tecer uma escada e, após finalizada, utilizá-la como meio de descida (GRIMM; GRIMM, 2019). Em certo episódio, Rapunzel questiona a feiticeira/mãe o motivo pelo qual o peso do príncipe não ser pesado durante a subida à torre como o dela, revelando descuidadamente todo o ocorrido para a bruxa/mãe, inclusive o acordo de fuga da dupla:

Na versão que chegou até nós, ela diz à madrasta: “Como é, boa mãe, que você é tão mais pesada que o jovem príncipe?” Porém, na primeira versão dos Grimm para essa história, a menina teria perguntado: “Por que meu vestido está ficando mais apertado na cintura?”, pelo que deduzimos, ela está grávida, mas é tão inocente que não compreende o que lhe ocorre. (CORSO; CORSO, 2006, p.75)

Quando Rapunzel utiliza-se da comparação do peso da bruxa com o do príncipe, compreende-se um sentido metafórico atribuído ao termo que se distancia do conceito literal, pois o emprego deste refere-se, na verdade, à relação que a menina tinha com as duas personagens. Enquanto sugere-se haver certos pontos conflitantes entre mãe e filha, marcados pela presença de uma relação fatigante (ou seja, pesada), só há momentos alegres com o rapaz, tanto que Rapunzel refere-se a ele entoando leveza. Não obstante, com base nas proposições do escritor italiano Ítalo Calvino (1990, p. 39), nota-se “a busca da leveza como reação ao peso de viver”, ou seja, o fardo de uma vida de limitações revela-se pesado, enquanto a leveza assume um caráter emblemático na narrativa. Entende-se, contudo, que a dicotomia peso x leveza não se enraíza em concepções opostas, mas complementares, ao passo que não é possível admirar a leveza se não for capaz de perceber igualmente o peso, por analogia (CALVINO, 1990).

Cabe destacar a ocorrência de divergências entre as versões existentes da obra. De fato, Wilhelm Grimm assume a iniciativa de reescrever o conto previamente publicado em 1812 e “começou a limpar as narrativas de qualquer menção de sexo ou detalhe que pudesse chocar os pequenos leitores”, de acordo com a assertiva de Hueck (2016, p.95). Jacob e Wilhelm Grimm, a princípio, não pretendiam alcançar o público infantil, mas diante do potencial de rentabilidade adquirido pelos exemplares vendidos, reescreveram seus contos visando adaptá-los para esses leitores. Como afirma a escritora, “a ideia original não era criar uma obra infantil [...] Tanto que a primeira edição foi acompanhada de uma introdução acadêmica voltada para estudiosos” (HUECK, 2016, p. 95). O cotejo das edições ratifica a omissão de detalhes de ferocidade e repreensão como punição por atos cometidos, além da alusão a qualquer conteúdo de caráter sexual e, com intuito de consolidar-se no mercado editorial voltado para as crianças cujo interesse por contos mostrava-se notável, o diálogo sugestionando a gravidez de Rapunzel pela perda da sua pureza não aparece em versões cânones, as quais equiparam-se à segunda edição da narrativa, publicada em 1815. Logo, após as revelações e sentindo-se enganada, a feiticeira/mãe corta as tranças de Rapunzel em um ato desesperado, a expulsa da torre e de seu convívio, exilando-a em um deserto como forma de punição pela traição. Num fragmento do conto, se lê:

Em sua raiva, ela agarrou os lindos cabelos de Rapunzel, enrolou-os duas vezes na mão esquerda, pegou uma tesoura com a direita e zip, zip, cortou-as, largando as adoráveis tranças no chão. E ela era tão má que levou Rapunzel para um deserto, onde ela deveria viver no sofrimento e na miséria. (GRIMM; GRIMM, 2019, p.75)

Um aspecto importante no que se refere ao cabelo de Rapunzel recai no seu crescimento infinito, e este nunca ter sido cortado, fator que exprime uma relação comunicacional assimilada à ligação entre mãe e filha, uma espécie de elo que as une. Nessa perspectiva, a ação de cortar as tranças da menina sugere que a bruxa está, na verdade, desfazendo esse cordão, caracterizando que o vínculo entre mãe e filha também está sendo cortado:

Para as tranças de Rapunzel, convergem dois sentidos: por um lado, são o símbolo da continuidade entre mãe e filha – cortá-las é cortar o vínculo simbiótico; por outro lado, são também um corte no corpo de Rapunzel, a marca que a fará estar longe da mãe e, por sua vez, a capacitará para amar e ter filhos [...] É depois que ela perde as tranças que sua vida de fato começa. (CORSO; CORSO, 2006, p. 83)

O corte das tranças de Rapunzel, no entanto, não representa, por analogia, o mesmo significado empregado à cissura das sete tranças de Sansão¹² no clássico bíblico, as quais atribuíam-lhe uma força sobre-humana entregue como recompensa divina, servindo como um instrumento vantajoso em combate pela libertação dos hebreus. Além da abordagem acerca da força divina e do poder masculino convergindo em um elemento (cabelo), faz-se notável a habilidade de Dalila, mulher fatal e sedutora, por conseguir enganar e trair Sansão ao cortar suas tranças enquanto ele dormia, tirando-lhe toda a força e, assim entregando-o aos filisteus (ARAÚJO, 2012).

Entende-se que mesmo com a decisão da bruxa/mãe em castigar Rapunzel destinando-a para um exílio no deserto, o qual surge na narrativa como um local repleto de sofrimento e miséria, os motivos que definem a atitude da personagem não assemelham-se a um comportamento malévolo ou letal, uma vez que a relação da feiticeira/mãe com Rapunzel apoia-se em um vínculo maternal, em que há sentimentos afetuosos desprendidos de inveja, ambição ou cobiça, distanciando o perfil psicológico da personagem de outras vilãs de contos infantis. Contudo, o castigo (punição) está presente na obra e é dado a Rapunzel por ter, de certa forma, enganado e traído a feiticeira/mãe ao se encontrar com o príncipe (sem consentimento) e intencionar deixá-la para fugir com seu amor:

Acreditamos que Rapunzel não deve fazer companhia a outras jovens, como Branca de Neve e Cinderela, que padecem da inveja da madrasta de sua beleza juvenil. Ela terá de enfrentar a ira da mulher que a criou como filha, mas a origem do conflito entre as duas está na atitude possessiva materna, que vê o crescimento como um abandono. O pecado dessa personagem não é o de ser mais sedutora que a mãe, mas o de incluir alguém mais, o príncipe, numa relação que deveria ser completa, em que mãe e filha se bastassem. (CORSO; CORSO, 2006, p. 75)

Após destinar Rapunzel ao infortúnio, a bruxa prende as tranças cortadas ao trinco da janela à espera da chegada do enamorado da menina. Quando chega ao local, o rapaz enfrenta a antagonista, despenca da torre e arranha os olhos nos espinhos da sarça sob o qual caiu. O príncipe lamenta-se e chora a perda de Rapunzel ao vagar anos pela floresta sem conseguir voltar a enxergar por ter se ferido. Após tanto caminhar, o filho do rei chega ao deserto por meio da voz familiar de sua amada e finalmente ocorre o reencontro com a jovem, como também com o casal de gêmeos que Rapunzel dera à luz.

¹² A história de Sansão está repleta de referências simbólicas e intercessão de um poder divino, a começar pelo seu nascimento, uma vez que sua mãe, infértil, foi escolhida para gerar um filho narizeu (consagrado a Deus desde o ventre), como afirma Araújo (2012). Dotado de uma força extraordinária, rasgou um leão que veio rugindo na sua direção, sem absolutamente nada nas mãos.

A questão do nascimento dos bebês no deserto também se revela um episódio editado em virtude do conto destinar-se ao mercado de histórias infantis, por isso certas publicações não o tem em prol da cautela de se evitar qualquer passagem com conteúdo sensual/sexual indubitável:

Recentemente, o conto ganhou mais uma censura, por exemplo, a omissão da maternidade de Rapunzel no deserto. Na verdade, a própria versão dos Grimm já é modificada nesse sentido, visto que a pergunta que a jovem faz à bruxa – pela qual esta descobre seu plano de fuga – deixou de ser alusiva a uma gestação, como vimos antes. Essa última transformação já responde ao direcionamento dessa obra de compilação folclórica para o público infantil. (CORSO; CORSO, 2006, p. 75)

No desfecho do conto, a visão do príncipe é recuperada quando as lágrimas de Rapunzel caem em seus olhos enquanto se abraçam, e ambos alcançam o tão esperado final feliz ao retornarem para o reino do cavaleiro. O conto Rapunzel tornou-se um conto de fadas mundialmente conhecido, todavia recebe a adaptação fílmica intitulada *Enrolados* (2010) da Disney somente no século XXI, a qual aborda uma nova perspectiva em relação ao enredo, se comparado às versões de Jacob e Wilhelm Grimm de 1812 e 1815. Embora a indústria cinematográfica dialogue com a narrativa original, o roteiro do filme exclui e modifica a essência de muitas passagens presentes no livro. A escritora Ana Lúcia Merege anota que:

Algumas produções seguem fielmente a narrativa original, enquanto outras contribuem para passar adiante versões muito modificadas, adaptadas de acordo com a época e o público a que se destinam. Não se trata de um erro ou de algo intrinsecamente ruim [...] mas, por outro lado, adaptar uma dessas obras é correr o risco de perder a magia, o simbolismo e o próprio sentido da história. Isso porque, tendo nos acompanhado ao longo de gerações, os contos de fadas estão profundamente ligados à nossa memória coletiva, dialogam com nossos anseios e com nossos medos e evocam forças que nos auxiliam a vencer obstáculos. E, ainda que as releituras possam resultar em livros, filmes e séries interessantes, o ideal é que se saiba onde e como as histórias surgiram, de forma a não perder de vista seu real significado. (MEREGE, 2019 apud AVILA (org.), 2019, p.13)

De fato, a adaptação cinematográfica trata-se de uma releitura em que o elemento semiótico contido na versão canônica inerente ao cabelo (trança) de Rapunzel altera-se no filme da Disney, o qual recebe uma nova simbologia: poderes mágicos. As pesquisadoras Renata Santos Maia e Cláudia J. Maia discorrem que, na animação “as madeixas [...] são utilizadas em várias situações como uma espécie de membro extra do corpo da moça, além de ter o poder de cura e de rejuvenescimento, motivo pelo qual

Rapunzel foi sequestrada ainda criança por uma vaidosa mulher” (2015, p. 269), por isso nota-se o cabelo como um recurso indispensável para composição desta personagem, cujas características possibilitam uma desconstrução da imagem da mocinha indefesa. Nesse caso, a referência ao cabelo da protagonista (longo, trançado e loiro) permanece como destaque da narrativa, mas tanto a imagem estética quanto o significado deste signo se altera de tal maneira que todo o roteiro é comprometido, cuja omissão e edição de passagens influem no sentido, além do fato de haver o acréscimo de novos personagens, fazendo-se notáveis tais divergências. Gabriela Vivian *et al.*, no texto *O diálogo entre o conto Rapunzel dos Irmãos Grimm e o filme Enrolados de Walt Disney*, diz que:

Em *Enrolados*, Rapunzel é uma princesa, filha de uma rainha que fica enferma durante a sua gravidez, e a única salvação é a flor do sol. No entanto, ela também é objeto de desejo da Gothel, que a quer para se manter pra sempre jovem e bela. Os soldados do rei conseguem a flor que salva a rainha e Rapunzel, dessa forma, nasce uma menina linda de cabelos dourados. A pequena é roubada pela vilã para usufruir dos poderes que permaneceram em seus cabelos. Durante toda sua vida, Rapunzel viveu em uma torre onde só tinha contato com a sua falsa mãe e com seu amigo lagarto Pascal, mas seu sonho era sair daquele lugar para poder ver as “luzes voadoras” que apareciam sempre no seu aniversário. Após dezoito anos, um jovem ladrão chamado Flynn Ryder entra na torre, assustada, a garota o agride usando uma frigideira e o prende no armário. (VIVIAN *et al.*, 2012, p. 23) (grifo do autor)

Deveras, segundo a citação acima, tanto em *Rapunzel* (1812) quanto *Enrolados* (2010) apresentam o cabelo como um elemento significativo que compõe o discurso de ambas as produções. Por esse ângulo, considera-se que o filme apoia-se na prerrogativa da autonomia artística-criativa para realizar mudanças em relação ao texto literário com objetivo de agradar ao público infanto-juvenil, atraindo mais espectadores aos cinemas de todo mundo e favorecendo a comercialização de produtos em decorrência dessa visibilidade. Obviamente, trata-se de uma decisão de *marketing* divulgar o longa-metragem e todos os produtos atrelados à imagem das personagens buscando estimular o consumo, ao passo que incorpora-se ao mercado diversos itens de decoração, vestuário e brinquedos voltados para as crianças com referência explícita à Rapunzel. Com isso, a massa consumidora intuitivamente tornar-se-á usuária ávida dos produtos da indústria midiática capitalista. Logo, pode-se observar-se que, segundo Francisco Rüdiger, “a produção cultural, noutros termos, deixa de ser sinônimo de criações artísticas e literárias, englobando a partir de então o conjunto da atividade econômica” (2004, p.26). Nessa perspectiva, as campanhas publicitárias impactam na rede de comercialização e *marketing* cultural influenciando diretamente no comportamento consumista do público.

Os produtos alusivos à Rapunzel popularizam-se e ratificam o ganho financeiro por meio do ciclo mercadológico. Por conseguinte, o campo linguístico e estilístico altera-se em virtude da necessidade do poder de comercialização, e para cumprir tal objetivo, modifica-se a narrativa original para que esta ganhe um aspecto cômico, dinamismo e leveza nas ações de ferocidade, como aponta Vivian *et al.*:

[...] partimos da ideia de que o filme *Enrolados* é antes de tudo uma releitura do conto *Rapunzel*. Sabemos que nesse processo dialógico para que se passe de um gênero a outro é necessário que antes ocorra a mudança de estilo. Essa mudança estilística ocorre principalmente devido às necessidades do público destinado que se alteram de acordo com a época em que ele se insere. Dessa maneira as necessidades de crianças que viveram há séculos atrás quando o conto foi escrito, não são as mesmas das crianças que convivemos hoje em dia. Se antes o passatempo delas era ouvir contos, hoje elas assistem filmes em 3D nos cinemas. (2012, p.24)

Não obstante, as versões e releituras disponíveis inspiradas na concepção de Jacob e Wilhelm Grimm preservam a ideia de que “a marca registrada desse conto é o exílio na torre sem portas, cuja única entrada dava-se por meio das longas tranças da jovem” (CORSO; CORSO, 2006, p. 75). Faz-se assim relevante analisar o caráter semiótico do cabelo de Rapunzel, sob o parâmetro acerca da presença de significações. Com intuito de evidenciar o diálogo entre literatura e cinema e abordar a questão da adaptação cinematográfica, torna-se relevante destacar que se trata de duas formas particulares de ‘contar uma história’, ou seja, duas abordagens que devem ser valorizadas, cada qual por sua especificidade e narrativa. O campo da *intermedialidade* abrange vastas inter-relações, sendo relevante compreender os processos de mutação, adaptação e hibridação oriundos ao adaptar uma obra literária para o contexto cinematográfico, pois cada mídia apresenta uma forma de transmitir sensações e mensagens ao público com base nos elementos disponíveis para tal fim. Observa-se, portanto, que uma não restringe a outra; ocorre uma retomada ao cânone com releitura de acordo com contexto histórico-cultural à época, a qual permite transformações e múltiplas visões dos códigos utilizados. Nesse sentido, o cabelo da protagonista na obra *Rapunzel* apresenta interpretações talvez despercebidas aos ouvidos do público infantil pela ausência de memória e cultura coletiva fundamentada e recebe em *Enrolados* um novo significado devido às características mágicas, constituindo uma alteração na leitura do signo semiótico e da narrativa como um todo, por isso o elemento precisa ser analisado seguindo a mídia e o contexto inserido para assim ser codificado de modo efetivo.

Nesse sentido, a análise do discurso semiótico do cabelo e de seus entornos desvela a presença de um signo capaz de evocar significados a partir de uma linguagem não verbal. Torna-se possível compreender, portanto, a transmissão de uma mensagem ao receptor utilizando a simbologia das tranças de Rapunzel em consonância com o contexto e espaço onde desenvolve-se a narrativa (torre), sem a necessidade da comunicação realizar-se a partir da expressão oral para de fato ser compreendida.

4 - CONCLUSÃO

A linguagem constitui-se como um meio sistemático instituído por signos usados na comunicação. Nessa perspectiva, as obras literárias, televisivas e cinematográficas caracterizam-se pela presença de signos que estabelecem a comunicação entre o conteúdo da narrativa e o público leitor/ espectador por meio de uma linguagem não verbal capaz de provocar ideias e sensações. A tipificação do cabelo, como exemplo e assunto neste trabalho, aparece como elemento de emissão de mensagens e faz-se relevante na composição e caracterização de personagens ficcionais, tornando-se possivelmente legível pelo receptor ao reconhecer seu significado, codificando-o e interpretando-o. A escolha estética dos fios e o seu caráter performático, portanto, atuam como códigos capazes de transmitir aquilo que pretende-se instituir, sem a necessidade de usar a linguagem verbal, pois o cabelo atua como um signo representativo comunicável.

Assim, buscou-se analisar se o cabelo constitui um elemento de comunicação legível capaz de transmitir uma mensagem não verbal para aquele que a recebe, atuando assim como signo semiótico, bem como investigar, na ocorrência de um significado implicado nos cabelos de personagens ficcionais, os subsídios que permitem tal compreensão pelo receptor. Logo, constatou-se que trata-se de um objeto de análise da área semiótica em que entende-se a mensagem e o significado transmitidos devido a uma convenção pré-estabelecida por experiências anteriores, aprendizado, memórias e princípios enraizados na cultura popular. Todavia, para que essa comunicação seja eficiente, tanto o emissor quanto o receptor, precisam compreender e conhecer o mesmo sistema.

Dentro da multiplicidade de sentidos e sensações legíveis para interpretação do cabelo como signo semiótico em personagens de narrativas ficcionais, a escassez de estudos específicos corrobora como estímulo para realização de novas pesquisas na área. Ademais, uma investigação abrangente torna-se necessária acerca dos cabelos como modo de submersão à carga de estereótipos e alusões depreciativas na contemporaneidade por meio de diferentes tipos de linguagem, uma vez que a representação dos fios dialoga com o contexto sociocultural, seja pela sua constituição, estética ou ideológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Leusa. Livro do cabelo. São Paulo: Leya, 2012.

BAGNO, Marcos. *Língua, linguagem, linguística: pondo os pingos nos ii*. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

BARTHES, Roland. Romanos no cinema. In: ---. *Mitologias*. 11. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 21-23

BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: ---. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIZZOCCHI, Aldo. *O universo da linguagem: sobre a língua e as línguas*. São Paulo: Contexto, 2021.

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: ---. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.15-41.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006

COSTA, Max; DIAS, André. *Semiótica e produção de sentido: comunicação, cultura e arte*. Curitiba: Intersaberes, 2019.

FILHO, Armando. *O loiro no cinema: um estudo analítico*. Curitiba: Appris editora, 2016.

GLABER, Neal. Walt Disney: o triunfo da imaginação americana. 3. ed. Trad. Ana Maria Mandim. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2016.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de Fadas dos Irmãos Grimm*. Trad. Thalita Uba. São Paulo: Principis, 2019.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio do Janeiro: Objetivo, 2009. CD-ROM.

HUECK, Karin. *O lado sombrio dos contos de fadas*. São Paulo: Abril, 2016.

MAIA, Renata Santos; MAIA, Cláudia J. Os contos de fadas no cinema: uma perspectiva das construções de gênero, sua história e transformações. **Revista Ágora**, Vitória, n. 25, p. 258-274, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/13621>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MEDEIROS, Luciana Soares. Elementos de composição da caracterização e a importância do estudo de cor e luz para a criação de identidade visual de personagens. **Anais do XI Seminário leitura de imagens para a educação: múltiplas mídias**, Florianópolis, p. 47-60, nov. 2018. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5937/Elementos_de_composicao_da_caracterizacao_e_a_importancia_do_estudo_de_cor_e_luz_para_a_criacao_de_identidade_e_visual_de_personagens_15501726449354_5937.pdf. Acesso em: 01 dez. 2022.

MEREGE, Ana Lúcia. Prefácio. In: AVILA, Marina. *Contos de fadas em suas versões originais* (org.). São Caetano do Sul – SP: Editora Wish, 2019.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

REINA, Alessandro. *Teorias do cinema*. Curitiba: Intersaberes, 2019.

RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. 3. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Estética & Semiótica*. Curitiba: Intersaberes, 2019.

VIVAN, Gabriela Aímola *et al.* O Diálogo entre o Conto Rapunzel dos Irmãos Grimm e o Filme Enrolados de Walt Disney. **REL - Revista eletrônica de Letras**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 9-29, jan./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unifacef.com.br/index.php/rel/article/view/411>. Acesso em: 01 fev. 2022.