

ALLANA DILENE DE ARAÚJO DE MIRANDA

BRANCA DE NEVE MULTIMÍDIA:
A PERSONAGEM NA LITERATURA, NO CINEMA E NOS QUADRINHOS

JOÃO PESSOA

2011

M672b Miranda, Allana Dilene de Araújo de.

Branca de Neve multimídia: a personagem na literatura, no cinema e nos quadrinhos/ Allana Dilene de Araújo de Miranda. - - João Pessoa: [s.n.], 2011. 107f. : il.

Orientador: Luis Antonio Mousinho Magalhães.

Dissertação (Mestrado)-UFPB/CCHLA.

1. Literatura e cultura. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Branca de Neve-Adaptação. 4. Branca de Neve-Cinema. 5. Branca de Neve-Literatura.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALLANA DILENE DE ARAÚJO DE MIRANDA

BRANCA DE NEVE MULTIMÍDIA:
A PERSONAGEM NA LITERATURA, NO CINEMA E NOS QUADRINHOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação de Letras da
Universidade Federal da Paraíba como
requisito à obtenção do título de Mestre em
Literatura.

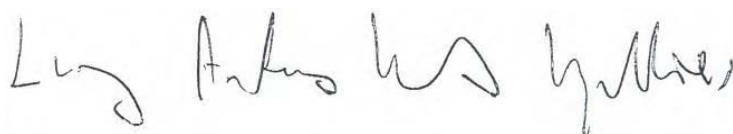
Área de Concentração: Literatura e Cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e cinema -
ficção e dialogismo

João Pessoa

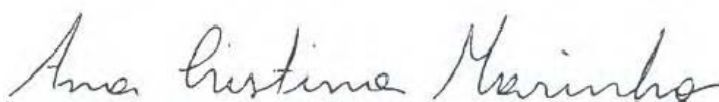
2011

Dissertação intitulada *Branca de Neve multimídia: a personagem na literatura, no cinema e nos quadrinhos*, de Allana Dilene de Araújo de Miranda, defendida e _____ no dia _____
como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

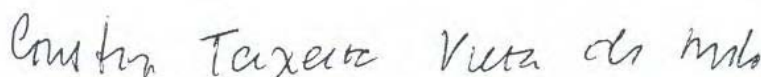
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luis Antonio Mousinho – UFPB (orientador)



Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio – UFPB (avaliadora)



Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo – UFPE (avaliadora)

À família, por estar lá.

“Escrever é bem parecido com cozinhar. Algumas vezes o bolo não cresce, não importa o que você faça, e em outras fica mais gostoso do que você poderia ter sonhado.” (Neil Gaiman)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me possibilitar tudo até aqui.

A meus pais, por terem me ensinado o valor do conhecimento e do esforço pessoal.

A meus irmãos, pelo apoio e pela paciência.

A Nino, pelo amor e pela capacidade de ouvir.

À amiga Ana Lúcia Merege, pelos preciosos conselhos nos momentos finais.

Aos amigos, pelo carinho e brincadeiras.

Ao professor Mousinho, pela orientação, paciência, conselhos, leituras e letras rabiscadas nos rascunhos.

À professora Genilda Azerêdo, pela crítica sincera e honesta na qualificação. Sem sua orientação, essa pesquisa não teria a forma que tem agora.

À UFPB, por ter me recebido como estudante e funcionária.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa, pela bolsa concedida.

Aos que lerem, simplesmente por isso.

RESUMO

Objetivando estudar a categoria personagem e sua manifestação em três diferentes mídias, este trabalho analisa Branca de Neve e sua construção na literatura, no cinema, e nas histórias em quadrinhos. O *corpus* utilizado foi o conto *Branca de Neve e os sete anões*, assinado pelos irmãos Wilhelm e Jacob Grimm; a animação de 1937, produzida pelos estúdios Disney, homônima; e o primeiro volume da minissérie *As mil e uma noites*, derivada da revista mensal *Fábulas*, de Bill Willingham. Nos três primeiros capítulos, o trabalho tece considerações a respeito de cada obra individualmente, levando em conta especificidades da linguagem de cada texto, bem como apontando as diferenças entre eles. Para tanto, parte das categorias focalização, conforme definida por Gerrard Genéte (s.d.), e *mise-en-scène*, como abordada por Bordwell e Thompson (1997). No quarto capítulo, faz uma comparação direta da personagem nas três versões, analisando-a como adaptação, conforme orientado por Linda Hutcheon (2006), e utiliza, como principal critério de análise, a representação feminina, levando em conta contextos de produção, conforme apontado por Marina Warner (1999).

Palavras-chave: Branca de Neve, cinema, literatura, histórias em quadrinhos, adaptação.

ABSTRACT

Aiming to study the character category and its manifestation on three different media, the following work analyzes the Snow White character and its representation in literature, films and comic books. The corpus used in this paper were: the short story *Snow White and the seven dwarfs*, by Wilhelm and Jacob Grimm; the homonym 1937 animated movie produced by Walt Disney Studios; and the first volume of the miniseries *One thousand and one nights of snowfall*, a spin-off of the monthly issue *Fables*, by Bill Willingham. In the first three chapters, this paper presents considerations regarding each individual work, taking into account the specifics of their respective languages, also pointing out the differences between them. For that purpose, we use both the focalization (as defined by Gerrard Genéte) and *mise en scène* (as per Bordwell and Thompson, 1997) categories. The forth chapter is a direct comparison among the character in its three different versions, analyzing it as adaptation (Linda Hutcheon, 2006) and using as the major analysis criteria the female representation, taking into account production contexts, as appointed by Marina Warner (1999).

Keywords: Snow White, literature, cinema, comics, adaptation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	36
Figura 2.....	42
Figura 3.....	42
Figura 4.....	43
Figura 5.....	44
Figura 6.....	45
Figura 7.....	46
Figura 8.....	47
Figura 9.....	48
Figura 10.....	49
Figura 11.....	50
Figura 12.....	51
Figura 13.....	52
Figura 14.....	52
Figura 15.....	54
Figura 16.....	54
Figura 17.....	54
Figura 18.....	54
Figura 19.....	60
Figura 20.....	61
Figura 21.....	61
Figura 22.....	62
Figura 23.....	63
Figura 24.....	64
Figura 25.....	65
Figura 26.....	68
Figura 27.....	68
Figura 28.....	69
Figura 29.....	70
Figura 30.....	81
Figura 31.....	81
Figura 32.....	81

Figura 33.....	82
Figura 35.....	95
Figura 36.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A BRANCA DE NEVE LITERÁRIA	16
1.1 LITERATURA INFANTIL – UM PANORAMA HISTÓRICO	16
1.2 OBSERVAÇÕES SOBRE O CONTO.....	19
1.3 A PERSONAGEM BRANCA DE NEVE E SUA CONSTRUÇÃO NO CONTO DE FADAS	27
2 A BRANCA DE NEVE CINEMATOGRAFICA	33
2.1 HISTÓRIA DA ANIMAÇÃO – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	33
2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME	34
2.3 BRANCA DE NEVE E SUA CONSTRUÇÃO NO CINEMA	40
3 A BRANCA DE NEVE NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS	56
3.1 FÁBULAS – CONTEXTUALIZAÇÃO ACERCA DOS QUADRINHOS E DA OBRA	56
3.2 ESPECIFICIDADE DA LINGUAGEM DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	59
3.3 A NEVE DOS QUADRINHOS – CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO.....	66
4 BRANCA DE NEVE COMPARADA	74
4.1 BRANCA DE NEVE COMO ADAPTAÇÃO.....	74
4.2 BRANCA DE NEVE — CONTADORA DE HISTÓRIAS	87
4.3 BRANCA DE NEVE E O ANJO DA CASA	96
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

A personagem de ficção é a entidade que dá movimento a qualquer história que lemos, contamos, assistimos ou tenhamos contato. Essa personagem, baseada em personalidades históricas ou completamente imaginária, é quem nos faz acompanhar a narrativa, viajar para reinos distantes, aceitar a existência plena de fadas, bruxas e outros seres sobrenaturais. É a personagem, inclusive, que pode nos levar a terminar de ler uma história ruim, ou pouco verossímil.

Partindo dessa importância inegável, nossa pesquisa dedicou-se à tarefa de comparar como essa categoria pode ser observada em três diferentes mídias: na literatura, no cinema e nas histórias em quadrinhos. Para tanto, escolhemos como *corpus* a personagem Branca de Neve em três versões diferentes. Tomamos por base o conto infantil *Branca de Neve e os sete anões*, assinado por Wilhelm e Jacob Grimm, do século XIX; a adaptação cinematográfica homônima, dirigida por David Hand e produzida por Walt Disney em 1937; e o primeiro volume da minissérie *Fábulas: as mil e uma noites*, derivada da revista mensal *Fábulas*, que traz Branca de Neve — agora chamada apenas de Neve — recontando sua própria história.

O diálogo entre as três versões é bem claro: o filme de Disney é uma adaptação no sentido pleno da palavra como utilizada nesse trabalho, de “transcodificação anunciada, extensiva e específica”¹ (HUTCHEON, 2006, p. 16). O texto do conto de fadas foi transcodificado para outra linguagem, a do cinema, atendendo a especificidades da mídia, bem como do contexto em que está inserido. O mesmo pode ser dito da história em quadrinhos estudada: Bill Willingham não apenas recontou a história de Branca de Neve, mas *adaptou-a* ao seu cenário, dando uma nova forma ao enredo, dialogando com as necessidades e expectativas de seu meio de produção, bem como da própria linguagem quadrinística.

Sendo mídias diversificadas, diferentes formas foram adotadas para a construção da personagem. Mesmo a mais fiel das adaptações acrescenta — ou deveria acrescentar — alguma novidade ao texto fonte, algum tipo de recriação, de reinterpretação, o toque que a torna *independente*, autônoma. Independência essa que permitirá ao receptor fazer sua leitura do novo texto sem, necessariamente, recorrer à fonte. Autonomia que permitirá a inserção de uma marca própria, autoral. E, para o bem ou para o mal,

¹ “announced, extensive, specific transcoding”, tradução nossa.

embora muito mais para o bem, autonomia e independência muitas vezes não andam de mãos dadas.

Entretanto, para que um texto seja levado em conta como adaptação, o conhecimento anterior se faz imprescindível. Afinal, como seria possível nos deleitarmos diante daquela recriação, ou mesmo rejeitá-la? Como poderíamos observar as mudanças sofridas por Branca de Neve ao decorrer de suas várias versões se não conhecêssemos suas outras facetas? A experiência dos espectadores, ao assistirem à animação de Disney, certamente foi diferente para os que conheciam o texto dos irmãos Grimm e aqueles que não tiveram acesso anterior à história. O mesmo pode ser dito da HQ — conhecer bem a história de Branca de Neve nos permite dar interpretações diferentes aos elementos apresentados.

Esse deve ser o motivo que nos leva, como receptores de histórias, a buscar adaptações; o prazer de reconhecer o texto, de saber o que está por vir, e, simultaneamente, a experimentar a novidade da recriação. Esse foi um dos objetivos dessa pesquisa, ao analisar, de maneira comparativa, embora não exatamente hierárquica, Branca de Neve em suas diferentes versões: observá-la na perspectiva de três diferentes autores, três diferentes contextos de produção, três diferentes meios de comunicação.

Iniciamos o trabalho com um capítulo dedicado à literatura infantil, fazendo um breve levantamento histórico, seguido da análise do conto. Para tanto, utilizamos como apoio ao estudo a categoria focalização, conforme estudada por Gérard Genette (s.d.). Nas considerações a respeito do conto infantil, fizemos ainda algumas relações com as mitologias grega e celta. Lançamos mão também dos estudos de Nelly Novaes Coelho (1985; 2003) a respeito da literatura infantil.

A seguir, o trabalho segue com um capítulo que trata da animação cinematográfica, trazendo informações sobre a evolução das técnicas de animação, seguidas pela análise do filme em questão. Além da mesma categoria focalização, discutimos o uso da *mise-en-scène*, conforme as orientações de David Bordwell e Kristin Thompson (1997), levando em conta seu papel na construção da personagem no filme.

O terceiro capítulo trata das histórias em quadrinhos, partindo dos preceitos de Will Eisner (1999, 2008) e Scott McCloud (2005). Analisa a utilização da linguagem

específica dos quadrinhos na construção de Neve, e tece considerações a respeito da focalização e como ela se dá na história em questão.

O quarto e último capítulo detém-se à análise comparativa propriamente dita; uma vez levantadas as considerações a respeito de cada obra individualmente, entrelaçamos os dados, levantando Branca de Neve como adaptação. Além disso, delineamos a imagem da personagem como narradora, de acordo com as colocações de Marina Warner (1999) e traçamos ainda um paralelo com a figura do anjo da casa, conforme definição de Virginia Woolf (1997).

Esperamos, com esta pesquisa, lembrar a influência que os contos de fada ainda exercem na composição do imaginário ocidental, além de esclarecer algumas ideias a respeito da adaptação, independente da mídia a ser utilizada. Além disso, desejamos ainda que este trabalho abra um pouco mais as portas para o estudo das histórias em quadrinhos, cuja validade estética e semântica ainda é questionada no meio acadêmico.

1 A BRANCA DE NEVE LITERÁRIA

1.1 LITERATURA INFANTIL – UM PANORAMA HISTÓRICO

Os contos de fada têm influência inegável na cultura ocidental. Basta olhar as várias versões das histórias que percorrem todas as mídias: adaptações para o cinema, como as feitas pelo estúdio Walt Disney; recontagens baseadas nas adaptações cinematográficas, como diversas peças de teatro infantil; versões dos contos na forma de histórias de quadrinhos, como a brasileira e recente *Os Irmãos Grimm em quadrinhos*; entre outras. São histórias sobre bruxas, fadas, madrastas pérfidas, príncipes e encantamentos que circulam até os dias de hoje. E isso porque os contos de fada “lidam com os problemas humanos universais” (BETTELHEIM, 1980, p. 14).

Para traçar um panorama histórico a respeito das origens dos contos de fadas, partiremos das informações trazidas por Nelly Novaes Coelho (1985). De acordo com a autora, a literatura infantil clássica baseou-se na novelística popular medieval, que, por sua vez, é um amálgama das narrativas orientais e de outras fontes.

Entre essas narrativas está *Calila e Dimna*, uma coletânea de narrativas indiana que se estrutura em um esquema de histórias entrelaçadas umas às outras. É um aglomerado de histórias inicialmente destinadas a adultos, depois transformadas em histórias para crianças, e fala sobre as “eternas paixões humanas: a inveja, o egoísmo, o ciúme, os desejos, a traição, o poder, a ambição etc” (COELHO, 2003, p. 32).

Outro livro originário da Índia é *Sendebâr* ou *O livro dos enganos das mulheres*. Chegou à Península Ibérica em uma versão em castelhano (COELHO, 1985). Integra o círculo de narrativas que difunde a imagem negativa da mulher como mentirosa, astuciosa e traidora (COELHO, 1985, p.9). Essa imagem será, mais tarde, alternada com a imagem da mulher-anjo, de inspiração cristã. Essa dualidade, inclusive, poderá ser vista no conto *Branca de Neve e os sete anões*, *corpus* desta pesquisa. O motivo da coletânea baseia-se na condenação de um filho que está sendo acusado de violentar sua madrasta. Para defendê-lo, sete sábios discutem, durante sete dias, sobre a defesa do rapaz, exemplificando com histórias (COELHO, 1985, p. 10). Motivo semelhante aparece no mito grego de Fedra, que se apaixona por seu enteado, Hipólito, mas é rejeitada por ele. Enraivecida, acusa o rapaz de violentá-la, e Teseu, seu esposo, manda matar o filho.

Dentre as fontes orientais, a que mais interessa a essa pesquisa é *As mil e uma noites*, que, sem dúvida, é a coletânea oriental de maior influência no ocidente.

Completada nos fins do século XV, só chegou a ser publicada na Europa em 1704, em uma época bastante propícia à sua disseminação, visto que Charles Perrault já publicara *Os contos da mãe gansa*, e diversos outros escritores também investiram nos contos de fada.

Os contos de *As mil e uma noites* falavam de um “oriente fabuloso e exótico, já desaparecido no tempo e preservado pela Literatura” (COELHO, 2003, p. 34), revelando o mundo de uma civilização e cultura bem diferentes da cristã. Outro aspecto importante desta coletânea é a abordagem que faz a respeito da relação homem-mulher, “envolvendo amor/morte/palavra visceralmente ligadas à dúplice natureza atribuída à mulher: fiel/infiel, pura/impura etc” (COELHO, 2003, p. 35). Esse ponto é retomado no quadrinho *Fábulas – as mil e uma noites*, também *corpus* desta pesquisa: embora Neve não chegue a se casar com o Sultão ou consumir relações com ele, ficam claros esses preceitos, tanto pela retomada do texto árabe, quanto pela atualização feita por Bill Willingham, conforme poderemos ver posteriormente.

Na narrativa principal de *As mil e uma noites*, o rei Sharyar nutre um ódio mortal pelas mulheres, pois descobriu que não só ele foi traído, como também seu irmão e um poderoso gênio que encontraram em viagem. Tais acontecimentos o levaram a concluir que nenhuma mulher merecia sua confiança, e para vingar-se, passou a tomar uma virgem todas as noites e matá-la no dia seguinte.

Sherazade, a filha do Vizir, desejosa de pôr um fim a essa matança, oferece-se como esposa do Sultão. Para escapar da execução, faz um acordo com a sua irmã mais nova: no meio da noite, ela pedirá que a chamem, e a irmã então pedirá que conte uma história. Assim acontece e, ao romper do sol, Sherazade interrompe a narrativa. O sultão, desejoso por saber o final, poupa sua vida, e assim segue-se, até que, ao terminar a história, Sherazade² mostra-lhe os três filhos aos quais deu à luz e pede, em nome deles, que a poupe. O sultão então a perdoa, dizendo que há muito já soube que ela era pura, casta e pia. Os dois se casam e, seu irmão, ao saber que Sharyar encontrara a paz, resolve casar-se com a irmã de sua cunhada, Dunyazad³.

Partimos então para a segunda fonte levantada por Nelly Neves Coelho: as fontes latinas e sua influência na Idade Média. Durante este período, correspondente,

² Sherazade (Shahrázád), de acordo com Richard F. Buton (1885, vol.1, p. 155), significa “libertadora da cidade” (city-freer).

³ Dunyazad (Dunyázád), de acordo com a mesma referência anterior, significa “libertadora do mundo” (world-freer).

grosseiramente, do século V ao século XV, surge uma literatura com bases em duas fontes distintas: a popular, originada no Oriente e nas fábulas, influência do Império Romano, firmada nos problemas da vida cotidiana, e a erudita, baseada nas novelas de cavalaria, em que se realça um extremo idealismo e um mundo de magia e maravilhas completamente estranhas à vida real (COELHO, 1985, p. 19).

Foi nas novelas de cavalaria, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1985), que nasceram as fadas, e é através dessa figura que se difunde a idealização da mulher, iniciada pela Igreja Católica através do culto a Maria.

Coelho (1985) identifica ainda três ciclos cavaleirescos principais: o primeiro, surgido entre o século X e XI, expressava o ideal guerreiro e religioso da Idade Média, baseado principalmente nas histórias de Carlos Magno, imperador carolíngio. Foi seguido, por volta do século XII, pelo ciclo das histórias de Arthur, rei da Grã-Bretanha que teria fundado a ordem da Távola Redonda. A partir dessas novelas, surgiu o ciclo do amor cortês, em que o cavaleiro dividia a atenção entre seus feitos e a adoração de sua amada (COELHO, 1985, p. 29).

A idealização da mulher no imaginário europeu inicia-se, pela cristandade, através do culto de Maria (COELHO, 1985, p. 35), em oposição à imagem enganadora e astuciosa difundida pelo fabulário oriental. Embora sua idealização não se desse em termos sociais e práticos, afinal, o preconceito e o tratamento abusivo perdurava, ela aparecia nos planos religioso e literário. Nesse contexto, as fadas, essas entidades de origem celta, fazem parte desse fenômeno de idealização da mulher, que perdurou até o Romantismo (COELHO, 1985, p. 35-36).

Em 1668, La Fontaine, cultivando os valores da arte clássica, instituída como “padrão” no Renascimento, publica suas *Fábulas*, escritas em verso, e que apresentava fontes bastante heterogêneas entre si, indo desde a cultura greco-romana, passando por parábolas bíblicas e contos populares (COELHO, 1985, p. 56-61). O que há de comum entre todas as histórias, na realidade, é o fundo de moralidade entre elas. Embora essa moral seja relativa aos costumes da época e tenha sido alterada ao longo dos anos e das diversas traduções e adaptações, as situações relatadas continuam sendo contadas e adaptadas, muitas vezes para mídias diversificadas, como as histórias em quadrinhos e o desenho animado.

Charles Perrault, contemporâneo de La Fontaine, seguiu por outra vertente, a dos “modernos”, contrários à valorização dos ideais da Antiguidade Clássica greco-

latina, preferindo exaltar os valores cristãos, além da cultura nacional. Desta forma, buscou, nos antigos contos populares nacionais, a matéria-prima para sua obra (COELHO, 1985, p. 65-66). É apenas na terceira edição de sua coletânea, com *Os contos da mãe gansa*, que o autor dá atenção à moral incutida nos contos publicados (p.68). É válido lembrar que os contos populares tiveram origem nas narrativas medievais, que, por sua vez, são um amálgama cultural de diversas fontes diferenciadas.

No século XIX, os estudiosos Jacob e Wilhelm Grimm, buscando as raízes históricas do povo germânico, coletaram as histórias populares, tendo em vista principalmente o “levantamento de elementos lingüísticos para fundamentação dos estudos filológicos da língua alemã e a fixação dos textos do folclore literário germânico” (COELHO, 1985, p. 110). Entretanto, a publicação, independente de seu intuito primário, passou a se destinar às crianças, tornando-se um clássico infantil.

À época dos irmãos Grimm, o Romantismo já exercia grande influência, e predomina, assim, um forte humanismo nas histórias, mesclado ao maravilhoso. Exemplo disso é a adaptação feita no conto *Chapeuzinho Vermelho*, publicado por Charles Perrault: enquanto na versão francesa Chapeuzinho e a avó morrem devoradas pelo lobo, na versão alemã o caçador as salva, e ainda enche a barriga do lobo de pedras, afogando-o. Assim, há um predomínio claro do Bem sobre o Mal, e os valores cristãos, como a solidariedade a recompensa pela boa obra, são fortemente presentes.

A personagem *corpus* deste trabalho, Branca de Neve, será encontrada na coletânea folclórica dos irmãos Grimm, embora ela já circulasse em outras culturas e publicações, como a de Giambattista Basile, italiano que também se dedicou aos contos folclóricos no século XV. A seguir, faremos uma sinopse detalhada do conto, levantando alguns pontos que servirão de base para a análise da personagem.

1.2 OBSERVAÇÕES SOBRE O CONTO

O conto compilado pelos irmãos Grimm no século XIX corre em várias versões e é um dos mais conhecidos contos de fada, embora varie em diversos detalhes de acordo com a cultura que esteja inserido, conforme nos indica Maria Tatar (2002). Na Itália, por exemplo, a história recebe o título de *A moça de leite e sangue* (BETTELHEIM, 1980), graças à pouca presença de neve no lugar, e a protagonista cai desfalecida vitimada por um pente ou um bolo envenenados, ou até um pedaço de pão

que a sufoca. Na Espanha, a rainha não pede que o caçador traga os pulmões e o fígado da jovem, mas sim seus intestinos e sua camisa suja de sangue (TATAR, 2002).

Entretanto, a estrutura básica do conto é facilmente reconhecível através das diferentes recontagens: a narrativa desenvolve-se a partir de um conflito edipiano entre mãe e filha, que disputam, através da beleza, a atenção do olhar masculino, representado pelo espelho mágico (BETTELHEIM, 1980; TATAR, 2002).

A narrativa inicia-se com uma rainha sentada à beira de uma janela de ébano, desejando ter uma filha “branca como a neve, rubra como o sangue e negra como o ébano” (ESTÉS, 2005, p. 33). Essas cores que caracterizam a personagem são de grande importância para sua construção, conforme poderemos verificar posteriormente. A rainha falece ao dar à luz à criança e, com pouco tempo, o rei se casa novamente.

A substituição de mães biológicas por madrastas foi uma prática comum dos irmãos Grimm em edições posteriores das coletâneas, conforme Maria Tatar (2002) aponta. Essa mudança objetivava manter a santidade da figura materna, provavelmente graças à influência do cristianismo e o culto à Maria, que se faz presente também em outro conto dos Irmãos Grimm, *Our Lady's child* (A filha de Nossa Senhora, em uma tradução livre). De acordo com Bruno Bettelheim (1980), a figura da madrasta ajuda a criança a não associar atos ruins à mãe, o que auxilia em seu processo de formação, posto que ainda não possui personalidade bem desenvolvida.

A imagem da madrasta também possui uma conotação negativa no imaginário cotidiano, certamente influência dos contos de fada. Mesmo que de maneira informal ou velada, criou-se uma aura de intenções negativas em torno dos pais postiços: em português, a própria palavra ganha uma sonoridade diferenciada, ressaltando-se a primeira sílaba, *ma*-drasta. Além disso, popularmente, há um antônimo, *boa*-drasta, para aquela que cuida bem dos seus enteados.

A madrasta de Branca de Neve, “uma mulher bonita, mas orgulhosa e dominadora, que não conseguia suportar que alguém superasse sua beleza” (ESTÉS, 2005, p. 33), possuía um espelho mágico, ao qual perguntava costumeiramente quem era a mais bela. E após a jovem princesa completar sete anos, o espelho responde que a mais bela é Branca de Neve.

A idade de sete anos é emblemática, pois, de acordo com Maria Tatar (2002), representa o momento de passagem para a vida adulta. Não haveria, segundo a autora, uma divisão clara entre infância e maturidade; e o termo adolescência é relativamente

recente, datado do século XIX (GUIMARÃES, 2008, p. 2). Nesse sentido, o conto só representa um conflito natural entre mãe e filha, mas também é um rito de passagem velado para a vida adulta: a rainha, enciumada, manda o caçador matar a jovem. Este, apiedado da moça, permite que ela fuja para a floresta. Assim, Branca de Neve é forçada a deixar a casa dos pais e a viver por conta própria.

Detalhe importante é que a rainha, ao dar as ordens para o caçador, demanda não só o assassinato, mas também os pulmões e o fígado da enteada. Fica clara aqui a tentativa de canibalismo no sentido de antropofagia, como utilizado pelos modernistas brasileiros, de absorção das qualidades do outro: a madrasta não apenas deseja tirar a princesa do seu caminho, como também incorporar suas qualidades (TATAR, 2002, p. 83). O caçador deixa a menina fugir e, para aplacar a rainha, mata um búfalo e leva os órgãos do animal.

Após vagar pela floresta, Branca de Neve encontra a cabana dos anões, com quem negocia sua permanência em troca do trabalho doméstico: a jovem deverá “cuidar da casa, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumado” (ESTÉS, 2005, p. 36). Em troca, nada lhe faltará. Ela aceita o acordo e passa a viver com os anões.

Seres associados à terra por passarem o dia escavando túneis e minerando metais e pedras preciosas, os anões são criaturas fantásticas que, nos contos de fada, podem ser bondosos ou malignos (BETTELHEIM, 1980). Ainda de acordo com o autor, são seres não desenvolvidos sexualmente, de modo que representariam um lado “infantil” da protagonista, atuando como demonstrações do que acontece com aqueles que não amadurecem o bastante para iniciar uma vida sexual, presos a bens materiais e não sendo capazes de compreender o conflito por que passa Branca de Neve. No conto, os anões não possuem nomes individuais ou personalidades próprias — são, portanto, homens incompletos.

Quanto aos afazeres domésticos, não se deve ler o fato de Branca de Neve negociar sua força de trabalho como algo abusivo: de acordo com Bruno Bettelheim (1980) e Maria Tatar (2002), o fato demonstra que a jovem está se preparando para o casamento vindouro, além de estar se provando como capaz de cuidar de uma casa, habilidades muito prezadas em uma moça casadoura. Além disso, ao estabelecer um contrato, a princesa segue seu caminho rumo à maturidade: “não mais uma criança, ela

está se preparando para o casamento” (TATAR, 2002, p. 87, tradução livre)⁴. É válido relembrar que os autores das coletâneas folclóricas não são os autores dos contos propriamente ditos; eles coletaram esses contos de fontes orais, dos contos populares. Os valores difundidos são diferentes da sociedade atual. E ainda hoje, em algumas localidades e setores sociais, o fato de a mulher trabalhar fora de casa ainda não é bem visto.

Os anões impõem à jovem uma proibição: para proteger-se da madrasta, ela não deve deixar que ninguém entre na casa enquanto estiver sozinha. Embora a proibição ao herói seja uma função recorrente nos contos de fada, visto o que nos aponta Vladimir Propp (2006), relacionamos essa necessidade de manter Branca de Neve dentro de casa com o espaço privado da casa, ainda associado à mulher: a jovem princesa estaria a salvo desde que não se mostrasse publicamente a ninguém. Além disso, qualquer eventual abuso em relação à sua força de trabalho seria oculto ao público, seja pela localização remota, seja pela ordem imposta. Mais adiante esse ponto será retomado, após tecermos considerações sobre as outras versões da personagem.

A rainha, enquanto isso, certa de que a jovem estava morta, pergunta mais uma vez ao espelho quem é a mais bela. O espelho revela então a localização de Branca de Neve. Tomada pela inveja, a madrasta põe em prática um plano: disfarçada, vai até a casa dos anões, vendendo laços de espartilho. Oferece-os para a princesa que, tentada pela ideia de ficar mais bonita (BETTELHEIM, 1980), deixa a camponesa entrar e apertar-lhe o espartilho. A madrasta então aperta o cordão tão forte e tão rapidamente que a enteada perde o ar e cai sem respirar no chão.

Susan Gubar e Sandra Gilbert (apud TATAR, 2002, p. 80) sugerem que a madrasta, graças a esse perfil maquinador, é uma figura de grande força narrativa, e é quem, de fato, movimenta a história. Essa polarização, entretanto, não ocorre de forma gratuita nos contos de fada: além de seguir uma longa tradição de narrativas que difundem a duplicidade feminina (pura/impura, boa/má, fada/bruxa), as personagens têm esse caráter univalente — em oposição ao termo *polivalente*, utilizado por Bruno Bettelheim (1980) — para, assim, facilitar sua apreensão por parte do receptor. O estereótipo que elas representam será facilmente lembrado e reconhecido e, de acordo com o autor (1980), facilita na formação da personalidade da criança, que se sentirá mais impelida a identificar-se com os heróis e heroínas dos contos.

⁴ “No longer a child, she is preparing herself for the state of matrimony” (TATAR, 2002, p. 87).

Os anões chegam à casa ao fim do dia e veem Branca de Neve caída no chão, desacordada. Ao notarem o espartilho muito apertado, eles desatam o laço e, aos poucos, a jovem volta a respirar. Os anões então, preocupados com a menina, ressaltam a proibição de que ela não deve deixar ninguém entrar na casa quando estiver sozinha.

A rainha, ao voltar para o castelo, pergunta novamente ao espelho quem é a mais bela, e o instrumento revela que Branca de Neve ainda está viva. Incapaz de aceitar que a enteada seja mais bonita que ela própria, a madrasta disfarça-se mais uma vez e, através de sua feitiçaria, envenena um pente e oferece-o à princesa. Encantada, mais uma vez, com a possibilidade de tornar-se mais bela (BETTELHEIM, 1980), Branca de Neve não resiste e deixa que a madrasta penteie seus cabelos. O veneno faz efeito e a jovem cai desacordada no chão.

Ao chegarem e encontrarem Branca de Neve caída no chão, os anões encontram o pente preso nos cabelos da menina e o retiram. Assim, logo ela volta a si. Mais uma vez, os anões impõem a proibição à princesa, e mais uma vez, a madrasta pergunta ao espelho quem é a mais bela. O artefato diz que Branca de Neve ainda está viva, e a rainha, recorrendo à bruxaria mais uma vez, envenena uma maçã apenas de um lado, de modo que a fruta fica “tão ardilosamente pintada que apenas a metade vermelha continha veneno” (ESTÉS, 2005, p. 39).

Disfarçada e de porte da maçã, a rainha se dirige à cabana dos anões, oferecendo frutas como vendedora. Branca de Neve tenta mandá-la embora, e para enganá-la, a madrasta divide a maçã ao meio, comendo da parte branca, sem veneno. Ao ver que a mulher comeu a fruta e saiu ilesa, a jovem pega a outra metade e a consome, caindo morta ao chão. Nesse momento, triunfante, a madrasta exclama: “Branca como a neve, rubra como o sangue, negra como o ébano, desta vez os anões não poderão reanimá-la” (ESTÉS, 2005, p. 39). O fato de a madrasta repetir as mesmas palavras da mãe, presentes no início do conto, reforça a ideia de que a figura materna tenha sido substituída por uma madrasta. Não há indícios diegéticos de que a madrasta tivesse acesso aos dizeres da primeira rainha (TATAR, 2002, p. 92).

A esta altura, fica clara a estrutura triádica do conto: a mesma situação se repete três vezes, aumentando em intensidade entre si. Essa repetição em três, que também pode ser encontrada em outros contos de fada, como *Rumpelstilkin*, é reforçada pelas três cores que caracterizam a jovem princesa: branco, vermelho e negro, que também aumentam em intensidade e têm seu significado particular no conto.

Conforme exemplificado por Francisco Vaz da Silva (2008, p. 242), há diversos outros contos de fada europeus, como *O corvo*, ou *The Three Citrons*, na coletânea de Giambattista Basile, datados do século XVII, que trazem o motivo do trio cromático branco, vermelho e preto. Ainda antes disso, no século XII, novelas de cavalaria traziam Percival lembrando-se de sua amada diante da visão de gotas de sangue caídas na neve branca. Nada mais natural, portanto, que os irmãos Grimm, ao fazerem coletâneas de contos folclóricos, encontrem uma heroína “branca como a neve, rubra como o sangue e negra como o ébano” (ESTÉS, 2005, p. 33).

Silva (2008) propõe, em seu artigo, uma relação básica entre o vermelho e o branco nas heroínas dos contos de fada; nessa relação, o preto teria uma posição mais periférica. A própria mãe de Branca de Neve, ao espetar o dedo em uma agulha, tem a atenção despertada pelo contraste do sangue na neve, embora estivesse emoldurada pelo negro do ébano. O branco, na fase inicial da vida feminina, representa a pureza e a inocência da infância (SILVA, 2008, p. 246). O vermelho, que eventualmente aparecerá na vida de uma mulher, indica a fertilidade: na menarca, que comprova a capacidade de uma mulher de procriar; quando da primeira relação sexual, em que o hímen é rompido; e ao dar à luz aos filhos (SILVA, 2008, p. 245). O preto, fechando o triângulo multicolor, representa a morte e o fim do ciclo de fertilidade (p. 248).

Pensamos também que essa tríade de cores que faz parte da composição de Branca de Neve é também ligada, graças à forte influência celta nos contos de fada, à figura da deusa tríplice, que incorpora, em si, todos os aspectos do feminino: a Donzela, pura e virginal, início da vida feminina, é representada pelo branco; a Mãe, indicando o período fértil da mulher, representada pelo vermelho; e a Senhora, já incapaz de procriar, mas carregada da sabedoria adquirida com o passar dos anos e, ao final do ciclo da vida, representada pelo negro. Branca de Neve, em sua compleição física, carrega as três cores da deusa tríplice, representando, assim, o ideal feminino: completa, traria em si as três fases naturais ao ciclo da vida.

Interessante, porém, notar que em seu nome, predomina apenas o primeiro aspecto da feminilidade, o branco, a pureza, a inocência, diferente de outras heroínas dos contos de fada, como A bela adormecida, que se espeta em um espinho aos 15 anos — idade comumente associada ao casamento na idade média — e cai em um sono profundo, no qual é cercada de plantas espinhosas, até que aparece o homem correto para despertá-la.

A inocência de Branca de Neve é ressaltada, ao nosso ver, para uma maior oposição à sua antagonista, a rainha. Enquanto a jovem é um poço de candura e ingenuidade, facilmente deixando-se enganar pelos artifícios utilizados pela madrasta, esta é maquinadora, capaz de utilizar a magia negra para alcançar seus objetivos egoístas e narcisistas.

Nas duas primeiras vezes que Branca de Neve foi enganada pela madrasta, isso se deu através de símbolos de vaidade (BETTELHEIM, 1980): o laço do espartilho e o pente. Ambos seriam capazes de torná-la mais bonita. Isso denotaria, de acordo com Bruno Bettelheim (1980), o início da maturação da personagem, que mesmo presa ao lar e aos serviços domésticos, quer embelezar-se. De acordo com Maria Tatar (2002), o fato de ela ser facilmente enganada, e ainda por cima com itens tão supérfluos, seria indicador da imaturidade da jovem e prova de sua incapacidade de seguir uma vida adulta.

A terceira tentativa de assassinato se dá através de uma maçã envenenada, fruto que, desde os primórdios das civilizações, parece ser o catalisador de tragédias. Na mitologia grega (PRIMAL, 2005), Éris, durante um jantar entre os deuses para o qual não foi convidada, atirou uma maçã de ouro com a inscrição: “à mais bela”. Iniciou-se então uma disputa entre Atena, deusa da sabedoria e do conhecimento, Hera, deusa do casamento e da fertilidade, e Afrodite, deusa do amor. Nenhum dos deuses quis arbitrar a disputa e, para tal função, Zeus escolheu Páris.

Cada uma das deusas tentou, de formas diferentes, subornar o mortal: Atena ofereceu-lhe a invencibilidade em batalhas; Hera ofereceu-lhe toda a Ásia; enquanto Afrodite prometeu-lhe o amor da mulher mais bonita de toda a Grécia, Helena, esposa de Menelau. Páris escolheu, portanto, dar a maçã a Afrodite, e o rapto de Helena iniciou a guerra de Troia, conflito que durou dez anos e findou-se com a destruição do reino.

O conto infantil prossegue com os anões incapazes de enterrar Branca de Neve, após chorar por sua morte durante três dias. Como a jovem continua com as bochechas rosadas e não dá sinais de decomposição, os anões resolvem não enterrá-la, mas constroem um caixão de vidro, “para que ela pudesse ser contemplada de todos os lados” (ESTÉS, 2005, p. 40), e colocaram-no no topo de uma montanha, com seu nome escrito. Não diferente de uma vitrine, Branca de Neve é exposta para que todos a vejam, semelhante a uma atração turística (TATAR, 2002, p. 93).

Essa exposição do feminino não difere muito da visão da mulher como posse, e como alguém que devia estar sempre embelezada para expor-se ao público, auxiliando assim a imagem do marido: “ali [no espaço público] ela será apenas uma figura. Mundana, exprime por sua aparência (o modo de se vestir, de se enfeitar) a fortuna do marido, de quem ela é uma espécie de cabide. (...) A própria beleza constitui um capital simbólico a ser barganhado no casamento ou no galanteio” (PERROT, 2003, p. 14). Branca de Neve, exposta em uma bela vitrine, coloca-se à disposição de um noivo que queira com ela casar-se, expondo seu principal capital: sua beleza muda, discreta e silenciosa.

A narrativa continua, e agora dá espaço para o príncipe que, no meio de uma viagem pela floresta, espera conseguir hospedagem com os anões. Ao ver Branca de Neve, entretanto, apaixona-se imediatamente pela moça e pede aos anões para levar o mausoléu. A princípio os anões relutam, mas apiedam-se do jovem e deixam-no levá-la. Quando seus servos levantam o caixão e começam a seguir caminho, um deles tropeça, libertando assim o pedaço da maçã que estava preso na garganta de Branca de Neve. Ela acorda, desorientada, e o príncipe então a pede em casamento. A jovem aceita e é levada para o castelo, onde os preparativos começam a ser feitos.

Notamos aqui certa tendência necrófila por parte do príncipe: ele se apaixona pelo corpo inerte da jovem. Embora isso seja suavizado pelo fato dela apresentar-se viva, em uma “morte encantada” (SILVA, 2008, p. 247), Branca de Neve assemelha-se mais a um cadáver, ou a um objeto de contemplação, do que a uma pessoa. Isso, no entanto, não parece incomodar o príncipe ou os sete anões. Mesmo o fato de o efeito da maçã se desfazer é acidental: se o criado não tivesse tropeçado, Branca de Neve talvez nunca acordasse.

Na ocasião do casamento de Branca de Neve, a madrasta é convidada para a cerimônia e, ao vestir-se, pergunta ao espelho quem é a mais bela. O artefato então responde que “a jovem rainha é mil vezes mais bela” (ESTÉS, 2005, p. 41). Enlouquecida, a madrasta vai ao casamento e, ao reconhecer Branca de Neve, apavora-se. O príncipe então manda esquentar sapatos de ferro e obriga a madrasta a dançar com eles, até que caia morta no chão.

Nota-se que a madrasta, assim como o mito de Narciso, é vitimada pela própria vaidade: ao ser incapaz de aceitar que sua enteada — ou filha, de acordo com as primeiras versões — seja mais bela que ela, inicia uma verdadeira cruzada para eliminar

a jovem. Ao final, entretanto, é castigada pelo desejo de conhecer quem seria mais bonita que ela própria, indo à festa e sendo castigada com o uso dos sapatos de ferro incandescentes. Os próprios sapatos também são símbolos de vaidade feminina: tal qual Branca de Neve, que cede a outros símbolos dessa natureza, como o pente e o laço de espartilho, a madrasta os veste, e, também como a enteada, é colocada à exposição, embora de maneira vexatória e humilhante (TATAR, 2002, p. 94). O motivo do sapato como ícone de vaidade feminina também aparece em outros contos, como *A gata borralheira*: é através do sapato esquecido na festa que o príncipe reencontra sua amada. Entretanto, antes disso, suas meio-irmãs tentam roubar-lhe o lugar, mutilando os próprios pés para que eles coubessem no pequeno calçado.

Após essas anotações a respeito do conto, passaremos à análise propriamente dita da construção da personagem na forma literária.

1.3 A PERSONAGEM BRANCA DE NEVE E SUA CONSTRUÇÃO NO CONTO DE FADAS

A personagem fictícia, para Anatol Rosenfeld (2005), é a força motriz da narrativa; é quem a torna crível. “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. (ROSENFELD, 2005, p. 21). A narrativa necessita acontecer a *alguém*, mesmo que seja a um objeto animado dotado de alguma personalidade. Nos mais diversos gêneros narrativos e em diferentes mídias, “a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa” (REIS & LOPES, 1988, p. 215).

O conto de fadas, como gênero narrativo, não se comportaria de maneira diferente: gira em torno de uma personagem, em sua grande maioria, caracterizada de uma maneira rasa e superficial, sem grande desenvolvimento psicológico ou ambiguidades.

De acordo com Bruno Bettelheim (1980), essa superficialidade das personagens da chamada literatura infantil clássica tem um propósito didático: uma vez que as narrativas são direcionadas a crianças com a personalidade ainda em formação, essa univalência, esse maniqueísmo nas representações das personagens, ajuda o infante a

identificar-se com o herói/heroína da história, auxiliando também na composição de sua própria identidade.

As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes – não são boas ou más ao mesmo tempo. Como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é boa ou má, sem meio-termo. (...) As ambigüidades devem esperar até que seja estabelecida uma personalidade relativamente firme na base das identificações positivas (BETTELHEIM, 1980, p 17-18).

Partindo para uma perspectiva literária, E. M. Forster (1969) desenvolve uma classificação que vai ao encontro da visão de Bruno Bettelheim (1980): as personagens planas e as personagens redondas (FOSTER, 1969, p. 53). A personagem plana seria composta, de acordo com o autor, por traços retomados constantemente no decorrer da narrativa. Ela não seria capaz de surpreender o leitor, de forma a não evoluir, não se modificando no decorrer da história. Essa constante retomada de características tornaria, de acordo com Forster (1969, p. 55.), a personagem facilmente lembrada ou reconhecível.

Entretanto, preferimos dizer que o que pode tornar a personagem plana memorável é bem mais o estereótipo criado por sua caracterização do que a personagem em si. Mais importante que sua individualidade é o tipo criado pela narrativa, que poderá, inclusive, ser retomado em outros textos. Exemplos disso vemos nas comédias hollywoodianas, que satirizam não apenas a forma cinematográfica de alguns filmes, como também os tipos de personagem apresentados: o valentão, a colegial etc.

Já a personagem redonda é, por definição, mais complexa que a plana. De acordo com REIS & LOPES (ANO, p. 219) ela se “aproveita” de uma posição de destaque no universo narrativo: a personagem esférica goza de uma caracterização mais aprofundada e menos definitiva. Ela é capaz de modificar-se diante das vicissitudes por que passa, e assim surpreender o receptor.

Entretanto, a nosso ver, as personagens planas não devem ser valorizadas hierarquicamente em relação às esféricas, mesmo porque essa classificação não poderá ser aplicada, muitas vezes, com distinções claras: personagens que representam determinado tipo social podem apresentar caracterizações que a levem rumo à esfera, como a personagem Luísa, de *O primo Basílio*. Além disso, devemos levar em conta a função da personagem na estrutura global da obra. De acordo com Antonio Candido,

a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela

observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance (de modo a concluirmos que é mais um problema da organização interna que de equivalência à realidade exterior (2005, p. 75).

A personagem do conto de fadas, portanto, tem uma caracterização superficial, assim como as personagens dos contos folclóricos, medievais, das quais são, como vimos anteriormente, descendentes. Essa caracterização “simplória” permite um fácil reconhecimento das personagens independente da cultura em que estejam inseridos. Além disso, habilita uma fácil identificação com os protagonistas: visto que não são muito detalhados como indivíduos, o leitor/receptor poderá identificar-se mais rapidamente com as personagens.

Devemos lembrar ainda que as situações dos contos de fada são as mais importantes, assim como a moral que trazem incutida — mesmo com diversas alterações com o passar dos anos, a moralidade, o exemplo contido nos contos permanece, embora estes também possam ser alterados. Na versão dos irmãos Grimm, o aparecimento do caçador, além de amenizar a violência praticada contra uma criança, também tem certo caráter exemplar, de que o Bem triunfará ao final, apesar das provações; divulga ainda os valores cristãos, também contidos em outros contos dos Grimm, como *A filha de Nossa Senhora (Our Lady's child)*. Sendo assim, visto que as histórias e as situações são o mais importante nos contos de fada, personagens complexas e carregadas de detalhes poderiam desviar a atenção.

No conto *Branca de Neve e os sete anões*, essa premissa é igualmente válida. A narrativa se desenvolve a partir de um conflito edipiano entre mãe e filha: a primeira, uma mulher feroz, maquinadora e vil; a segunda, uma moça ingênua e vitimada pela situação. Temos, portanto, um embate entre duas forças opostas, um clássico conflito entre o Bem e o Mal. Assim sendo, personagens demasiadamente complexos, carregados de ambiguidades e conflitos psicológicos seriam inadequados — e, portanto, incoerentes — com a estrutura do conto.

Esse conflito maniqueísta é também um elemento edificante da protagonista. Utilizando duas imagens femininas amplamente difundidas, a de mulher traiçoeira e maligna em oposição à mulher bondosa e pura — o conto edifica Branca de Neve em um ideal feminino de paciência e virtude. Enquanto Branca de Neve tenta apenas sobreviver, fugindo para a floresta e vivendo entre os anões, a madrasta inquieta-se com

a beleza da enteada, arquiteta diversas tentativas de assassinato, dando assim movimento ao conto.

Como personagem plana, Branca de Neve é caracterizada de maneira superficial: sua beleza física é diversas vezes ressaltada, assim como suas características marcantes — cabelos negros, pele branca e lábios vermelhos. Seu perfil psicológico, por assim dizer, é edificado em oposição ao da madrasta, sua antagonista. Assim, constrói-se (ou retoma-se, dada a ampla difusão dessas imagens) o estereótipo de boa moça.

Quanto à madrasta, que, como diversas personagens de contos de fada nem nome possui, suas ações é que movimentam a trama. Ao mandar o caçador matar a enteada na floresta, obriga a jovem a fugir de casa. Ao descobrir que seu plano falhou, disfarça-se repetidas vezes, e só descansa quando acredita ter dado cabo da enteada. Então, enquanto procura seguir desígnios egoístas e vãos, como a beleza absoluta, a outra busca apenas sobreviver. Mesmo o salvador da heroína, o príncipe que a retira da floresta, aparece por acaso, sem que Branca de Neve o buscasse diretamente.

Branca de Neve retoma o ideal feminino comum às histórias de cavalaria bretãs, do ciclo do amor cortês, de mulher intocada e pura. É, inclusive, colocada à exposição pública, no alto de uma montanha; e mesmo desprovida de vida, sem conseguir mexer-se ou falar, desperta a paixão do príncipe.

Essa oposição, tão importante na construção das duas personagens, dá-se graças ao regime de focalização adotado. A focalização, como categoria analítica, consta no “modo de regulação da informação” narrativa (GENETTE, s/d, p. 183). Discutindo mais o conceito, Reis e Lopes trazem a seguinte definição:

a focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge sua qualidade por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação (1988, p. 246-247).

Genette divide a focalização em três tipos: a focalização zero, a interna e a externa (s.d., p. 187-189). A primeira refere-se ao não uso de um foco específico, sendo equivalente à focalização onisciente, conforme batizada por Reis e Lopes (1988). Nela, o narrador tem conhecimento praticamente ilimitado. A segunda, a focalização interna, limita-se ao campo de consciência de uma personagem ou de várias, subdividindo-se em

fixa, múltipla ou variável. Já a focalização externa é aquela em que os personagens agem à nossa frente sem que tenhamos acesso a seus pensamentos e sentimentos.

Como dissemos anteriormente, a personagem é construída através de informações liberadas com o uso de recursos de caracterização. A focalização pode atuar como um desses recursos: no caso da focalização interna fixa, por exemplo, recebemos a informação diegética através da percepção de um personagem; teremos acesso aos seus pensamentos e impressões, mas, veremos outros personagens externamente — como o nosso conhecimento na vida real. Na narrativa onisciente, teremos o domínio completo da informação, ou ao menos, a impressão desse domínio. Na focalização interna variável, teremos uma variedade de pontos de vista sobre o mesmo acontecimento, o que pode fazer com que nossa interpretação a respeito das personagens varie com o decorrer da história, como no romance epistolar.

Exemplo de narrativa com foco variável no cinema é *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). Após a morte de um famoso magnata, um repórter busca informações a seu respeito com conhecidos do falecido: sua ex-esposa, seus amigos de trabalho, seu sócio. Depoimentos contraditórios, embora condizentes com a percepção de cada um a respeito do personagem.

Na literatura, duas obras brasileiras representam bem essa ambiguidade que a personagem pode adquirir: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Olhar de Capitu*, de Fernando Sabino. Enquanto o primeiro romance nos apresenta Capitu estritamente sob os olhos de Bentinho, o segundo adota uma focalização mais afastada, mais impessoal. O conjunto das duas obras cria uma visão diversificada da mesma personagem, dando margem para uma interpretação variante.

É através da focalização onisciente que o leitor recebe as informações de todos os núcleos narrativos, desde os anões, que se encantam com a beleza da menina, até o caçador, que se apieda de Branca de Neve e a deixa partir. Assim, tendo uma visão geral, o leitor pode não apenas compreender as ações da madrasta por suas motivações pessoais, como também ser capaz de compreender a própria protagonista, tão facilmente enganada pela rainha invejosa. A não-focalização contribui, assim, para que o leitor sinta empatia pela protagonista: Branca de Neve não se deixou enganar pela madrasta assim tão facilmente, afinal, a rival usou de diversos disfarces, como também apelou para os desejos mais fortes da enteada que, em crescimento e preparando-se para o casamento, buscava embelezar-se ainda mais.

Para melhor entender nosso ponto, basta imaginar como seria o conto caso fosse focalizado apenas em Branca de Neve: entenderíamos seu medo ao se ver ameaçada pelo caçador, e teríamos acesso aos seus sentimentos quando negocia com os anões, mas não compreenderíamos o conflito principal que move a narrativa. O mesmo valeria para a situação contrária: um conto focalizado apenas na vilã poderia trazer mais informações a respeito dos seus desejos, motivações e talvez até seu passado, mas não nos permitiria compreender como Branca de Neve voltou à vida e casou-se com o príncipe, por exemplo. Não haveria, portanto, a oposição direta entre os estereótipos femininos.

Essa polarização de imagens femininas é bastante recorrente na ficção, e tem origens remotas, como pudemos verificar. A seguir, veremos como esse conflito se dá na animação da Disney, como o filme utiliza seus recursos para transpor esse conflito para o cinema e como ele construirá a personagem Branca de Neve.

2 A BRANCA DE NEVE CINEMATOGRAFICA

2.1 HISTÓRIA DA ANIMAÇÃO – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O embrião da animação surgiu com o traumatoscópio, um brinquedo popular na era vitoriana, que consiste em um disco de papel com um barbante amarrado em casa extremidade, e dois desenhos distintos em cada lado do disco. Quando os barbantes são puxados, o movimento dos discos dá a impressão de que as duas imagens são uma só. Anos depois, foi inventado o fenasquistoscópio, um aparelho também em discos, com várias imagens ligeiramente diferentes umas das outras, que quando girado, cria a ilusão de que a imagem se movimenta (LUCENA JR., 2005, p. 34).

Três anos depois, o inglês William George Horner inventou o zootrópio, aparelho que consta de um círculo com algumas frestas, e imagens colocadas em posição oposta às aberturas para visualização (LUCENA JR., 2005, p. 35). Em 1868, surgiu o *flip book* (livro mágico, em português), que tem um preceito semelhante aos outros inventos, constando de um livro com desenhos em cada folha ligeiramente diferentes um dos outros. Quando as páginas são folheadas rapidamente, o espectador tem a impressão de movimento (LUCENA JR., 2005, p. 35).

Já em 1877, Charles-Émile Reynaud inventou o praxinoscópio, aparelho semelhante ao zootrópio, mas que se utilizava de espelhos para exibir imagens de melhor qualidade. Em 1889, Reynaud criou o Théâtre Optique, que era capaz de projetar imagens desenhadas à mão em uma tela (LUCENA JR, 2005, p. 36).

Não demorou muito que o primeiro filme animado, usando uma técnica mais próxima da animação tradicional, surgisse. Em 1906, o cartunista J. Stuart Blackton fez o *Humorous phases of funny faces* (Fases humorísticas de faces engraçadas, em uma tradução livre). Para tanto, fazia os desenhos em um quadro negro, parando a filmagem quando precisava apagá-los (BECKERMAN, 2003, p.16).

Dois anos depois, o primeiro filme totalmente animado foi feito por Émile Cohl, *Fantasmagorie* (BECKERMAN, 2003, p. 17). Os desenhos eram feitos à mão e fotografados em negativo, o que deu ao filme um aspecto de quadro negro, como seu predecessor. A partir de então surgiu a técnica de animação tradicional, conhecida como *hand animation* ou *cel animation*, que usava folhas de celuloide sobrepondo desenhos e cenários. Cada imagem completa era então fotografada, compondo assim os *frames* da animação (WHITE, 2006, p.375).

Com o passar do tempo, as animações tornaram-se mais complexas, tanto no nível técnico — com a adoção de som sincronizado e cores — quanto no tocante ao roteiro e desenvolvimento. Os filmes animados limitavam-se, inicialmente, a curtas-metragens, exibidos nos cinemas antes dos filmes principais, como os atuais *trailers*. Em 1926 o primeiro longa-metragem animado é produzido na Argentina, *El Apostol* (BECKERMAN, 2003, p. 25), e, em 1937, o primeiro longa colorido, *Snow White and the seven dwarfs* (Branca de Neve e os sete anões) (BECKERMAN, 2003, p. 45), produzido pelos estúdios Walt Disney.

2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME

Branca de Neve e os sete anões é uma adaptação do conto literário homônimo sobre o qual falamos no primeiro capítulo. Para os propósitos deste trabalho, usaremos o termo adaptação como o faz Linda Hutcheon em seu *A theory of adaptation* (Uma teoria da adaptação, 2006): sob uma perspectiva dupla. De acordo com a autora, a adaptação pode ser vista como um produto e como um processo (p. 15). Quando estudada como produto, ela é uma “transcodificação anunciada, extensiva e específica”⁵ (p. 16). Ela acompanha, muitas vezes, uma “re-mediação”, “isto é, uma tradução específica na forma de transposição interssemiótica de um sistema de signos para outro” (p. 16)⁶. E, quando vista como processo, para o adaptador, “é um ato de apropriação ou uso de algumas partes, e esse é sempre um processo duplo de interpretar e criar algo novo” (p. 20)⁷. Já da perspectiva do público, a adaptação “é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor conhece o texto adaptado*” (p. 21)⁸; do contrário, será um texto independente.

Sendo assim, não consideraremos a fidelidade ao texto original como sendo um critério de valorização ou julgamento. As mudanças serão apontadas e analisadas, e tentaremos relacioná-las ao texto fonte. Falaremos com mais detalhes a esse respeito no capítulo 4.

⁵ “announced, extensive, specific transcoding”, tradução nossa.

⁶ “They are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system to another”, tradução nossa.

⁷ “from the adapter’s perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new”, tradução nossa.

⁸ “adaptation as adaptation is unavoidably a kind of intertextuality if the receiver is acquainted with the adapted text”, tradução nossa.

A película se inicia com um grande livro de letras douradas, com o título do filme. A seguir, são mostradas as duas primeiras páginas, que servem como forma de situar o espectador: resumem que Branca de Neve vive com sua madrasta como criada, graças aos ciúmes de sua genitora, que não queria que a enteada fosse mais bela que ela própria. Menciona ainda que a Rainha — que, como no conto original, não possui nome — tem um espelho mágico, que sempre fala a verdade.

Aqui, podemos apontar um “empréstimo” feito de outro conto de fadas, *A gata borralheira* (ou *Cinderela*), que posteriormente ganha uma adaptação da Disney. Neste conto, a heroína é submetida a serviços domésticos pela madrasta e suas duas filhas. Na adaptação, Branca de Neve é relegada à mesma condição, mas no intuito de deixá-la mais feia. O acréscimo serve também para mostrar a personagem como competente nos serviços do lar desde o início da história, além de demonstrar seu caráter paciente e bondoso.

Segue-se para a heroína, que canta pedindo pelo seu amor debruçada diante de um “poço dos desejos”. Atraído pela voz — que aqui tem um forte papel narrativo e ideológico: além de ter influência no desenvolver da história, ela também servirá para expressar a interiorização das personagens — um príncipe montado em seu cavalo branco encontra Branca de Neve e para ela se declara.

Mais um ponto em comum com outro conto de fadas é o poço, lugar em que a heroína de *O príncipe sapo* perde seu brinquedo preferido, uma bola dourada, e conhece um sapo falante, que se transformará em um príncipe e a tomará por esposa. Nas duas histórias, as protagonistas conhecem seus pares diante do poço, mesmo que a união não se concretize no primeiro momento.

Relacionamos ainda a aparição do príncipe, no início da história, ao ideal cavaleiresco das novelas medievais: o herói apaixona-se por Branca de Neve sem ao menos conhecê-la bem, e inicia uma jornada para salvá-la ou para provar seu amor. A ideia nos parece plausível tendo em vista os acréscimos e empréstimos feitos de outros contos de fada, como já citamos, assim como a sua origem, que tem raízes na cultura celta-bretã. Levamos em conta também a declaração da equipe produtora, que admitiu, em entrevistas, que o príncipe (que também não tem um nome próprio, diferente das outras adaptações feitas pelo estúdio Walt Disney) teria um destaque maior na história, mas, por dificuldades técnicas, não foi possível. A animação da figura masculina provou-se muito complicada de fazer de forma verossímil. Durante um documentário,

encontrado nos extras do filme, é exibido o curta-metragem *The goddess of spring*, que exemplifica bem a problemática técnica. Os dois protagonistas, Hades e Perséfone, têm movimentos artificiais, e suas articulações parecem feitas de plástico.

A madrasta então, enciumada, ordena que o caçador mate Branca de Neve na floresta, e como prova, pede o coração da garota. No conto, há uma pequena diferença: ela pede os pulmões e o fígado da menina, para comê-los em água salgada. A adaptação, além de ser menos sangrenta — as intenções da madrasta são claras, mas nenhuma cena aparece explicitamente — atualiza um símbolo presente no conto: enquanto o fígado, na visão platônica, remetia ao amor carnal, essa representação foi tomada, há muito, pelo coração, órgão associado ao amor e conhecido como um dos mais vitais para a manutenção da vida humana. Algumas outras versões do conto também fizeram essa substituição, ficando difícil precisar se essa mudança foi feita antes ou depois da adaptação cinematográfica. O canibalismo também foi suprimido; a rainha pede apenas o coração como prova, e não para consumi-lo.

Apesar de haver uma certa suavização em relação às provas do assassinato exigidas pela madrasta, é importante notar como é construído um forte motivo narrativo nesse momento do filme. A rainha pede que o caçador extirpe o coração da jovem e o coloque dentro de uma caixa decorada, cujo fecho consta de um coração estilizado atravessado por uma adaga (vide figura 1). O ângulo escolhido, frontal, além do trabalho de iluminação, que destaca a caixa, envolvem a personagem em uma aura ameaçadora, denotando claramente suas intenções. Além disso, independente do órgão que fosse retirado, o ato resultaria da morte da rival.



Figura 1

Obedecendo às ordens impostas, o caçador leva a jovem incauta para as bordas da floresta, mas não consegue tirar a vida de Branca de Neve. Implora por perdão e diz que a garota fuja, escondendo-se no bosque. Aterrorizada, ela adentra na mata, onde encontra pequenos animais, estabelecendo boas relações com eles. As criaturas, quando perguntadas se conhecem algum lugar onde a princesa poderia passar a noite, guiam-na para a cabana dos sete anões.

Aqui a música ganha novo destaque: para Branca de Neve, basta cantar e sorrir que as coisas começam a melhorar (With a smile and a song/ Life is just a bright sunny day/ Your cares fade away/ And your heart is young⁹). Diferente do primeiro uso, quando Branca de Neve conhece o príncipe, a canção tem um papel semelhante ao que tem na ópera (HUTCHEON, 2006, p. 60), de exteriorizar os sentimentos das personagens, atuando como um monólogo interior. Não há avanço narrativo e a trama é suspensa nesse momento, como acontece em outros filmes da Disney.

Podemos dizer que há, aqui, uma pausa narrativa, definida por Reis e Lopes (1988) como “uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso (...) o narrador alarga-se em *reflexões* ou *descrições* que, logo que concluídas, dão lugar de novo ao desenvolvimento da narrativa” (REIS e LOPES, 1988, p. 273). Adaptada para a linguagem cinematográfica, algumas das músicas atuam como verdadeiras suspensões na história, tendo como função ressaltar algum aspecto das personagens em cena, como o exemplo mencionado.

Outro ponto a ser observado é que, no conto, os animais não conduzem a personagem, apenas não a atacam, diferente do que o caçador previra quando a deixou fugir para a floresta. Branca de Neve parece ser dotada de certo poder sobre os pequenos seres: não é uma feiticeira, como sua madrasta, mas possui certa habilidade sobrenatural, sendo capaz de comunicar-se com eles e pedir-lhe favores. Temos aqui mais um empréstimo oriundo de Cinderela, que pede ajuda dos pássaros para fazer as tarefas mandadas por sua madrasta.

Ao chegar à cabana dos anões, Branca de Neve encontra o lugar desorganizado, com pratos sujos e repleto de poeira. Para negociar sua estada, resolve arrumar a casa com a ajuda dos animais da floresta. Quando os anões chegam, encontram Branca de Neve adormecida e, temerosos, apresentam-se. Como no conto, negociam sua

⁹ Com um sorriso e uma canção/ A vida não passa de um dia ensolarado e brilhante/ Suas preocupações somem/ E seu coração rejuvenesce – Tradução livre.

hospedagem em troca que ela preste serviços domésticos e a alertam sobre a Rainha, proibindo-a de receber alguém dentro da casa quando eles estiverem fora.

Enquanto no conto infantil os anões sequer chegam a ser descritos individualmente, na versão animada eles ganham personalidades individuais, descritas pelos nomes que carregam. Mestre, Feliz, Zangado, Atchim, Soneca, Dengoso e Dunga¹⁰ compõem o elenco de apoio que servirá como alívio cômico no filme, balanceando as cenas protagonizadas pela madrasta bruxa. Conforme aponta Bettelheim (1980, p. 270), mudanças desse tipo prejudicam o valor simbólico dos contos de fada, atemporais por essência. Já Sandra Gilbert e Susan Gubar acreditam que, na versão animada, a madrasta aparece como uma figura de tamanha força narrativa que Branca de Neve precisa de um elenco de apoio para manter a atenção sobre si (apud TATAR, 2002, p. 81). Devemos levar em conta que o cinema é, em sua maioria, voltado para outro público, que pode não ter tido acesso ao texto original. Sendo assim, tanto a possibilidade de tornar a história mais atraente, quanto o fato de haver uma necessidade de contraposição às cenas mais sombrias e dramáticas envolvendo a rival feiticeira, podem ter sido decisivas nesse acréscimo feito ao conto.

Além disso, ressaltamos aqui mais uma diferença: no conto, os anões são trabalhadores muito organizados. Quando a princesa chega à cabana, o lugar está impecavelmente arrumado, com pratos separados para cada um deles. Cansada e faminta de suas andanças, ela bebe e come um pouco de cada refeição e vai se deitar. Aqui, é a personagem quem faz o jantar do grupo, assumindo um papel materno mais proeminente. Se no primeiro capítulo dissemos que essa temporada na casa dos anões serve para amadurecer Branca de Neve para a vida de casada, a adaptação nos mostra uma jovem pronta para o casamento, desejosa por ele e exercendo seu instinto maternal. Exemplo disso podemos ver quando, ao encontrar a cabana suja, ela conclui que seus anfitriões são órfãos. Depois que os encontra, antes de servir o jantar, pede que eles lavem as mãos, ensinando-os assim hábitos de higiene. Mais tarde, quando vão dormir, Branca de Neve ainda lhes conta uma história — sua própria história com o príncipe, em forma de canção. Retomaremos esse papel de narradora mais adiante.

Enquanto Branca de Neve adormece, a Rainha, acreditando ter se livrado de sua rival, pergunta ao espelho quem é a mais bela. O artefato revela que a jovem está viva, bem como sua localização. Tomada pela inveja, a madrasta segue até sua masmorra,

¹⁰ Doc, Happy, Grumpy, Sneeze, Sleepy, Bashful e Dopey no original, respectivamente.

onde performa feitiços para disfarçar-se, além daquele que deverá servir ao intento de matar a jovem, envenenando uma maçã. Ela segue então para a floresta, e quando os anões saem para trabalhar, ela aborda a jovem, oferecendo-lhe a maçã.

Durante a elaboração do feitiço, vemos mais um empréstimo da literatura clássica infantil, agora vindo de *A bela adormecida* que, ao nascer, é amaldiçoada com o fato de que, aos quinze anos, espetaria seu dedo em uma roca e cairia em sono profundo (ESTÉS, 2005). O feitiço, chamado de Morte em sono¹¹ tem como antídoto o primeiro beijo do amado, que o espectador já conhece desde o início da história.

No conto, a madrasta não tenta apenas uma, mas três vezes assassinar a enteada. Apesar do valor simbólico das duas primeira tentativas, a repetição quebraria o ritmo do filme, de forma que o desfalecimento de Branca de Neve perderia seu impacto. A adaptação mantém o símbolo da maçã, no entanto, e a feiticeira também apela para os desejos de Branca de Neve de casar-se. Como argumento definitivo para fazer com que a jovem morda a maçã, ela alega que aquele fruto é capaz de realizar desejos, e que assim, ela poderia pedir por seu amado. A enteada fica tentada com a possibilidade, morde a maçã e cai como morta.

Os anões, alertados pelos animais da floresta, chegam à cabana e iniciam uma perseguição à madrasta. Eles sobem até um precipício, de onde a bruxa cai e morre. Os pequenos homens choram a morte da princesa, e, não conseguindo enterrá-la, pois ela continuava bela mesmo na morte, construíram um caixão de vidro decorado, com seu nome escrito. O príncipe, que a procurava há muito, ignaro do feitiço imposto à jovem, beija-a e a faz acordar. Após as despedidas, ele a leva embora, e assim termina o longa.

No conto, os anões, apesar de conhecerem a algoz da querida Branca de Neve, não a perseguem, nem coisa parecida, apenas lamentam a morte da jovem, e a expõem em um caixão de vidro. A madrasta, ao realizar seu intento, volta ao castelo e segue com sua vida. Ela só será castigada na ocasião do casamento de sua enteada, para o qual é convidada pelo príncipe.

Observamos que o conflito, presente no conto de fadas e tão importante para a construção das duas personagens, também está presente na adaptação. A polarização bem/mal, bruxa/fada (dados os “poderes” da protagonista na animação) é perpetuada, e é ela quem movimenta e dá ritmo ao filme. Esse maniqueísmo, reproduzidor das duas imagens femininas que vêm sendo disseminadas desde os tempos medievais, não deve

¹¹ Sleeping Death no original.

ser condenado. A adaptação transpõe, de forma verossímil, o caráter univalente das personagens dos contos de fada mencionado anteriormente. Além disso, reproduz e propaga o arquétipo feminino idealizado à época, de mulher meiga, sempre disposta a ajudar os outros, dedicada aos afazeres domésticos e afins.

A seguir, analisaremos como a personagem Branca de Neve é construída na adaptação, levando em conta dessa vez não só a focalização, mas também a composição do conflito através do uso da *mise-en-scène*.

2.3 BRANCA DE NEVE E SUA CONSTRUÇÃO NO CINEMA

A categoria *mise-en-scène* originou-se no teatro, e foi estendida ao cinema por seus estudiosos, referindo-se ao “controle do diretor sobre o que aparece no enquadramento do filme”, incluindo os aspectos “que se sobrepõem à arte do teatro: cenário, iluminação, figurino, e o comportamento das pessoas”¹² (BORDWELL & THOMPSON, 1997, p. 169).

Seguindo as recomendações de David Bordwell e Kristin Thompson (1997, p. 205), a análise será sistemática, detendo-se em um aspecto por vez. No intuito, porém, de condensar o estudo, limitaremos-nos às duas personagens que movimentam a narrativa, Branca de Neve e sua madrasta, observando como o aspecto visual irá atuar na composição do conflito entre as duas, bem como sua importância na construção das personagens.

Os cenários de um filme não se limitam apenas ao espaço que abriga os eventos da narrativa, podendo “adentrar dinamicamente na ação” (BORDWELL & THOMPSON, 1997, p. 172)¹³, e serão analisados conforme com sua habilidade de “moldar como nós entendemos a ação da história” (BORDWELL & THOMPSON, 1997, p. 174)¹⁴. O cenário tem funções que vão muito além de apenas situar a história em um espaço; ele “desempenha quase sempre um papel de contraponto com a tonalidade moral ou psicológica da ação” (MARTIN, 2003, p. 66).

¹² “Film scholars, extending the term to film direction, use the term to signify the director’s control over what appears in the film frame. As you would expect from the term’s theatrical origins, *mise-en-scène* includes those aspects of the film that overlap with the art of theater: setting, lighting, costume and the behavior of the figures”.

¹³ “but can dynamically enter the narrative action”.

¹⁴ “The overall design of a setting can significantly shape how we understand story action”.

A iluminação, por sua vez, será estudada de acordo com a capacidade de produzir atmosferas emocionais e efeitos dramáticos adequados. Nesse aspecto, atenção especial será dada ao uso de sombras, e como elas constituem “um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido que deixam entrever” (MARTIN, 2003, p. 59).

Quanto ao figurino, por se tratar de um conto de certa forma *atemporal* – visto que não há um passado definido no qual a história se passe – não será levada em conta sua precisão histórica ou seu realismo, e sim seu caráter simbólico. Nesse ponto, dar-se-á importância principalmente às cores que constituem a aparência das protagonistas.

Por fim, trataremos do comportamento das personagens, suas expressões e gestos. Por se tratar de uma animação, não há uma atuação plena de atores, mas o próprio termo utilizado na definição da categoria abre espaço para outras formas de representação de personagens, como desenhos animados, animais e robôs (BORDWHEEL & THOMPSON, 1997, p. 183). Além disso, as vozes utilizadas no filme em questão são gravadas por atores, e será um aspecto considerado na análise.

Antes de nos determos à composição de cena que envolve Branca de Neve e a Rainha, falaremos um pouco da sequência de abertura do filme, que antecipa diversos elementos da história, como o conflito que marca a relação entre enteada e madrasta. A primeira imagem é a de um grande livro decorado com letras garrafais e rebuscadas, trazendo o título. A imagem remete ao texto-base e também ao próprio ato de *contar* uma história, lendo-a através de um livro. A capa é aberta, mostrando as duas primeiras páginas, que vemos a seguir (figuras 2 e 3)¹⁵.

O texto atua como introdução ao filme, contextualizando o espectador a respeito da narrativa. A decoração, no entanto, é a parte mais importante dessas duas imagens. No primeiro quadro, temos a presença de pequenos animais, como um pombo próximo às grades de uma janela e alguns esquilos. Um pombo será o intermediário entre Branca de Neve e o príncipe, quando do seu primeiro encontro, à beira do poço. A moça, primeiramente assustada com a presença repentina do rapaz, corre para dentro do castelo. No entanto, encanta-se com sua declaração, e através da ave, manda-lhe um beijo. Os outros animais também têm seu papel na narrativa, como vimos

¹⁵ Em uma tradução nossa, segue o texto: “Era uma vez uma pequena princesa chamada Branca de Neve. Sua vaidosa e maligna madrasta, a Rainha, temia que a beleza de Branca de Neve superasse a sua própria. Então, ela vestiu a princesa em trapos e a forçou a trabalhar como uma empregada. Todos os dias a vaidosa Rainha consultava seu espelho mágico: “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?”, e enquanto o espelho respondeu “És a mais bela de todas”, Branca de Neve estava a salvo do ciúme cruel da Rainha.”

anteriormente: eles guiam Branca de Neve à cabana dos anões, assim como a ajudam na limpeza do lugar, e depois, avisam os anões do perigo que a protagonista está correndo com a madrasta, quando está prestes a provar da maçã envenenada. Além disso, sob uma coroa, vê-se uma escova, simbolizando o serviço doméstico ao qual a princesa é submetida, no intuito de que sua aparência não supere à de sua madrasta. A escova aparece na primeira sequência de Branca de Neve, quando ela está lavando os degraus do castelo.



Figura 2

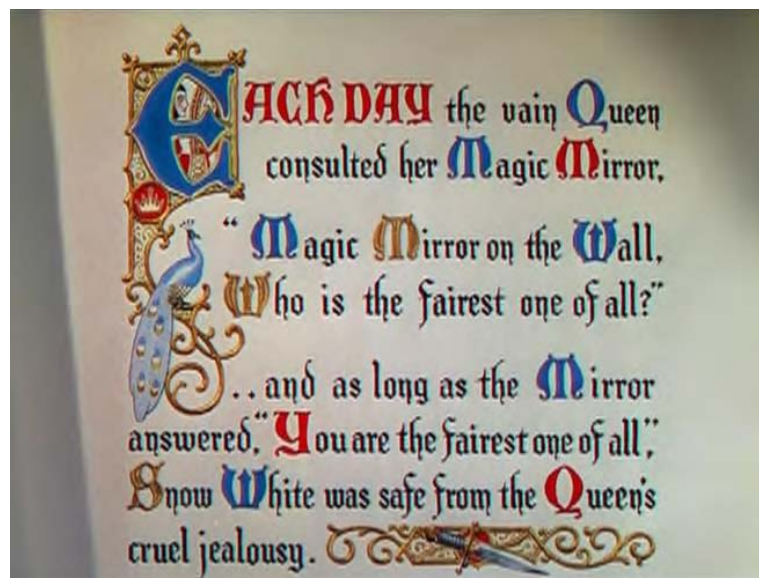


Figura 3

O segundo quadro traz uma representação da madrasta muito semelhante às dos livros (vide figura 2). Postura ereta, orgulhosa, diante do espelho fazendo a conhecida pergunta, “Existe alguém mais bela do que eu?”. Na decoração, temos a figura de um pavão, animal que será retomado posteriormente no filme e que, comumente, simboliza a vaidade (CHEVALIER, 1998, p. 692). O pavão também é associado à deusa Hera na mitologia grega, divindade da fertilidade e do casamento (aspectos do feminino que já aparecem no texto-base, na figura da deusa tríplice, conforme vimos no capítulo 1). As duas personagens agem também de maneira semelhante: Hera, por ciúmes das traições do marido, deseja eliminar um dos filhos concebidos fora do casamento; a madrasta, por sua vez, deseja eliminar a enteada, embora por uma motivação diferente, a vaidade.

Vemos ainda, ao final do quadro, a imagem de um punhal, arma normalmente associada à traição (em português, o uso habitual da palavra *apunhalar*, está ligado à deslealdade) e que será utilizada pelo caçador, na tentativa de assassinato à jovem princesa.



Figura 4

Partindo do preceito de que os cenários, em uma animação, podem ser manipulados ao bel-prazer da direção, afinal, não precisa limitar-se a espaços físicos existentes, nem a locações construídas em estúdio, seu papel na representação das personagens é fundamental. Quando Branca de Neve aparece, o ambiente é quase sempre iluminado e claro, repleto de cores vivas e brilhantes, o que reflete sua personalidade otimista e alegre.

Temos uma exceção a esse padrão claro e ensolarado quando Branca de Neve foge para a floresta, assustada. A iluminação muda gradativamente, ao ponto de ficar totalmente escuro, e o cenário ganha um aspecto ameaçador: raízes prendem seus pés

enquanto tenta correr; galhos seguram suas roupas como grandes e nodosas mãos; o brilho dos olhos dos animais ganha tons amarelos, parecendo feras à espreita; tábuas flutuando na água assemelham-se a crocodilos que a perseguem. A música também ajuda a compor essa cena, ganhando tons nervosos e apressados — característica muito forte da animação em seu início, dada impossibilidade de sincronizar sons falados com o vídeo. Aqui, o cenário reflete o estado de espírito da personagem, que quase foi assassinada por alguém da família.



Figura 5

A floresta, motivo recorrente nos contos de fada, simboliza, para a psicanálise, o inconsciente desconhecido, o reino da psique (CHEVALIER, 1998, p. 439). É ela que serve de passagem para a vida adulta, para o amadurecimento das personagens. De fato, para Branca de Neve, a floresta representa uma passagem para seu crescimento: depois de passar por essas atribulações, ela se torna mulher, assumindo inclusive o papel de mãe dos anões e depois de esposa, quando encontra o príncipe e é por ele despertada.

O ambiente que situa Branca de Neve também dá tom à narrativa, como pode ser visto quando padece sob o efeito da maçã: assim que a princesa desfalece, começa uma forte tempestade, que servirá para criar a tensão narrativa da perseguição à madrasta (vide adiante). No momento em que os anões estão velando o corpo da jovem, porém, a chuva continua, e os animais observam-na, também tristes, do lado de fora (figura 6). Nessa mesma sequência, há ainda outra composição digna de nota: enquanto os anões choram, a vela, acesa para iluminar o corpo da moça, tem a cera derretida rapidamente, derramando-se em várias gotas, como se também lamentasse a morte da jovem princesa.

Chuva como recurso narrativo para representar tristeza é um clichê conhecido do cinema, mas quando se trata da animação, que normalmente fala ao leitor através de uma linguagem carregada de estereótipos, não chega a ser condenável. Como nas histórias em quadrinhos, todos os recursos imagéticos costumam ser utilizados para reforçar determinada ideia, e se fatores ambientais precisarem ser manipulados, provavelmente serão.

Coisa semelhante acontece quando Branca de Neve está prestes a ser despertada pelo príncipe: o cenário idílico e colorido, em plena primavera, antecipa ao espectador o que está por acontecer. O príncipe chega, a encontra inerte no caixão de vidro, preparado pelos anões, e a beija. Sem saber, o rapaz quebra o feitiço que a mantinha dormindo, e então a moça acorda e segue com ele.



Figura 6

Quanto ao figurino, suas roupas são detalhadas e bem acabadas, além de carregarem tons também fortes e vibrantes (azul, amarelo e vermelho), que se destacam quando contrapostas às das outros personagens de origem mais humilde, como o caçador e os anões — que, apesar de serem mineradores de pedras preciosas, são trabalhadores que não se preocupam com várias coisas comuns ao mundo adulto, como dissemos no primeiro capítulo. Isso gera um certo paradoxo: se os anões mineram pedras e metais preciosos, clamando que “não há nenhum truque para ficar rico rapidamente”¹⁶ além do trabalho, por que moram em uma cabana simples e vestem roupas tão simplórias? A nosso ver, isso confirma a posição dos homenzinhos como elenco de apoio, pois, além de todos terem personalidades definidas e de serem o núcleo cômico do filme, se o figurino que usassem fosse muito trabalhado, o efeito humorístico

¹⁶ “And it ain't no trick to get rich quick”, no original. Tradução nossa.

poderia ser prejudicado, e correria o risco de eles se destacarem mais do que a protagonista.

O único momento em que Branca de Neve aparece com roupas mais simples é intencional: no início do filme, quando conhece o príncipe e está trabalhando na área externa do castelo. Além de trazer efeitos caricatos para denotar sua baixa condição no momento, como o remendo em cor diferente do resto da roupa, os tons variam entre o cinza e o marrom, cores mais sóbrias que contrastam com aquelas que usa na maior parte do filme (figura 7).

Ainda no tocante à sua representação visual, embora indo além das vestimentas, a princesa é apresentada de forma bastante realista, assim como o príncipe. Diferente da madrasta, quando está sob o disfarce mágico, ou dos anões, Branca de Neve guarda proporções facilmente reconhecíveis e assimiláveis.



Figura 7

No quesito iluminação, Branca de Neve raramente lança sombras significantes sobre o ambiente – apenas quando elas atuam para criar efeitos dramáticos, como é o caso do momento em que a personagem está sendo ameaçada pelo caçador (figura 8). Distraída enquanto ajudava um passarinho, Branca de Neve lança sombra na área. Quando o caçador se aproxima, porém, a sombra dele agiganta-se sobre a sua, criando a tensão narrativa necessária para a tentativa de assassinato, que é ampliada pela trilha sonora.

Quanto ao comportamento da personagem, não se pode dizer que seja realista, embora Bordwell e Thompson (1997, p. 170) já tenham advertido quanto ao julgamento de uma atuação a partir do seu realismo — deve-se analisar a atuação dos personagens de acordo com a sua função dentro do filme. Além disso, não temos um padrão exato de

comparação com o mundo real. Afinal, como julgar se o comportamento de uma bruxa maligna é ou não “real”? Partindo de outras narrativas que apresentassem arquétipos semelhantes. Salientamos, então, que parte desses *tipos* de vilãs feiticeiras malignas e princesas bondosas foram consolidados pelos mesmos filmes dos estúdios Disney, e há, nesse sentido, um forte diálogo com esses arquétipos. Branca de Neve representa o estereótipo da mulher meiga e doce, e isso é muito bem transposto para o filme: seus gestos são suaves; sua voz não é grave, sendo adequada para representar o ideal feminino desejado pelo filme; suas expressões beiram ao exagero ou à caricatura, como as da madrasta ou dos anões, mas são facilmente reconhecíveis.



Figura 8

O uso do estereótipo nos desenhos animados requer um pouco mais de atenção. Conforme falaremos no próximo capítulo, quando nos determos sobre as histórias em quadrinhos, em uma linguagem visual são necessários elementos visuais que remetam à ideia intencionada pelo autor. Por isso é comum nos desenhos que os antagonistas, muitas vezes vilões, sejam representados em cores escuras, como vermelho-sangue, preto ou roxo. Em contrapartida, os mocinhos são representados em cores claras, como branco, azul, amarelo. Esses detalhes, juntamente com outros aspectos de construção de imagem, permitem um fácil reconhecimento do espectador. Devemos levar em conta também que as animações, durante muito tempo, foram voltadas ao público infantil, que necessita de uma rápida identificação dos personagens e seu papel dentro da narrativa, e isso teve uma forte atuação na linguagem dos desenhos animados.

Esse comportamento, comum a diversas protagonistas das adaptações da Disney, é representado em filmes recentes do estúdio, como *Encantada* (*Enchanted*, 2009,

Kevin Lima) e *Alice no país das maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 2010, Tim Burton). No primeiro, temos uma protagonista, literalmente, saída de um mundo de fantasia e jogada no meio de uma metrópole, desabituada aos costumes sociais modernos. Ela age, então, seguindo o padrão dos outros filmes do estúdio, de princesas de mundos de fantasia, sonhando que será salva pelo seu príncipe encantado. No segundo filme, lidamos com a Rainha Branca, que se comporta de maneira extremamente afetada e caricatural, principalmente se comparamos com outros personagens do filme, como a própria Alice. Claro que a atuação segue uma função dentro da narrativa: além de opor duas personagens rivais, as rainhas Branca e Vermelha, fica clara a referência ao estereótipo propagado pelos filmes do estúdio.

Os cenários que cercam a madrasta, em oposição aos espaços luminosos de Branca de Neve, são escuros e sombrios. Na maioria das vezes ela aparece em salas fechadas, seja diante do espelho mágico, seja nas masmorras. Nos poucos momentos em que está em ambientes exteriores, a rainha aparece envolta por névoas, ou, quando é perseguida pelos anões, está em meio a uma forte tempestade. Esse contraste entre as duas personagens atua como símbolo das tendências malignas da rainha: o espectador já assimila a madrasta de uma forma negativa, associando-a a esses lugares (figura 9).



Figura 9

Ela retoma também os elementos antecipados na abertura do filme: sua primeira cena é diante do espelho, que aparece representado na decoração das páginas de livro. Mais tarde, quando dá as ordens ao caçador, ela está sentada em um trono ricamente decorado, assemelhando-se à cauda de um pavão. O filme faz uma rima visual com elementos já apresentados, e também nos permite mais uma retomada à mitologia grega (figura 10).

De acordo com Grimal (2005, p. 41), Argos, excelente guerreiro e vigia que possuía vários olhos pelo corpo, morreu enquanto cumpria uma tarefa que lhe foi designada pela deusa Hera, esposa ciumenta de Zeus. O vigilante deveria manter guarda sobre Io, uma das muitas amantes de Zeus que foi transformada em vaca pelo deus para que ela não sofresse a fúria de sua esposa. A pedido do deus, Hermes usou de algum artefato mágico para adormecê-lo, e matou-o em seguida. Para homenagear seu devoto, Hera colocou seus olhos na cauda de sua ave sagrada, o pavão. Além de simbolizar a vaidade, podemos associar a ave à capacidade de clarividência que a rainha possui, graças ao espelho, seu aparato mágico.



Figura 10

Ainda no âmbito da mitologia grega, relacionamos o mito de Io e Hera à figura da madrasta — a deusa grega, desejando a fidelidade do marido Zeus, tenta livrar-se da rival mortal. As duas personagens, Hera e a Rainha, anseiam pela aprovação do olhar masculino, e lançam mão de diversos artifícios para tal. Hera tenta, por várias vezes, assassinar Herácles, fruto de uma união fora do casamento, não por ciúmes do enteado, mas pela representação da traição: se aquele rapaz foi concebido, foi porque outra mulher atraiu o olhar masculino. A madrasta tem motivações semelhantes: deseja livrar-se de Branca de Neve para que continue sendo a mais bela, e assim, que continue atraindo os olhares do espelho, personificação masculina que substitui a presença do marido e pai de Branca de Neve, que não aparece no conto ou no filme.

Quando a madrasta desce às masmorras para preparar seus feitiços, o cenário detém grande valor representativo: além da habitual escuridão, detalhes como várias correntes, esqueletos e teias de aranha reforçam o sentimento negativo em relação à personagem. Vê-se ainda um corvo, animal associado a maus agouros e à morte desde o

Romantismo (CHEVALIER, 1998, p. 294), vários tomos relacionados à feitiçaria (Magia Negra, Artes Negras, Disfarces etc), e um grande caldeirão, relacionado imediatamente à bruxaria. A própria conjuração do feitiço é cheia de elementos metafóricos, como os ingredientes utilizados para fazer a poção que irá disfarçá-la: um grito de medo capaz de embranquecer os cabelos, a risada de uma velha bruxa para envelhecer a voz, entre outros.

A composição mais simbólica, entretanto, está na imagem da maçã (figura 11), enquanto a rainha conjura o feitiço para envenená-la: a fruta, antes meio verde, é mergulhada em um líquido borbulhante e quando retirada, começa a pingar a tal poção, que tem uma aparência viscosa e repugnante. A forma tomada pelo líquido gotejante é de uma caveira, indicando bem o que a maçã será capaz de fazer. A própria personagem confirma isso, quando revela: “Sobre a pele, o símbolo do que jaz no interior.”¹⁷



Figura 11

A madrasta, agora disfarçada como uma velha trajando um manto negro, parte para a floresta. Ao sair, faz uso de um barco de madeira, para que ninguém a descubra. Envoltos em uma neblina, que antecede a manhã por vir, segue pela mata, e sua entrada é percebida por um par de abutres, aves de carniça que, assim como o corvo, estão associadas à morte (figura 12). A presença dos dois atua como fator proléptico¹⁸, pois antecede as mortes que estão por vir. Vale ressaltar que as duas aves acompanham-na

¹⁷ No filme, o diálogo original é: “Look, on the skin, the symbol of what lies within”. Ressaltamos aqui a musicalidade dos diálogos do filme, muitas vezes rimados, mesmo quando não se tratam de canções propriamente ditas. Isso facilita a apreensão dos diálogos, além de aproximar o filme dos musicais.

¹⁸ “A *prolepsis* corresponde a todo movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (REIS & LOPES, 1988, p. 283).

todo o tempo, e servem como anunciadoras da morte da personagem: sendo perseguida pelos anões quando deixa a cabana, a rainha, ainda sob efeito do disfarce, cai de um penhasco. Os abutres descem em sua direção, deixando o falecimento da madrasta implícito.



Figura 12

Quanto à iluminação, a personagem quase sempre projeta sombras por onde passa, desde o início do filme. São dois, porém, os momentos de maior efeito dramático: o primeiro é durante o preparo do feitiço, onde, à luz de uma vela, a rainha invoca um relâmpago, como passo final para a confecção da poção de disfarces (vide figura 13). O segundo momento é quando a personagem está fugindo dos anões, durante uma grande tempestade. O uso dos relâmpagos, nos dois casos, aumenta a tensão narrativa.

No aspecto do figurino, a madrasta, quando está na sua forma natural, veste roupas muito bem acabadas e detalhadas, que, assim como as de Branca de Neve, atuam como indicadores de sua posição social. O uso da coroa também acentua sua ascendência nobre e seu posto de rainha. Branca de Neve, mesmo como princesa, não faz uso de joias, o que também acentua o caráter vaidoso da madrasta. As cores de seus trajes são mais escuras que as utilizadas pelos outros personagens, baseando-se em preto e púrpura, o que agrega um valor negativo à personagem. Quando assume seu disfarce para se aproximar da protagonista, veste apenas um manto negro, com cabelos descuidados e brancos.

A cor púrpura é comumente ligada à nobreza, por ter sido, na corte de Elizabeth, destinada às vestimentas dos membros da realeza. À época, o processo de tintura de tecidos era muito dispendioso, de forma que poucos poderiam ter acesso a peças de

vestuário coloridas. O uso do púrpura pela madrasta, portanto, remete ao seu status social. O preto, no ocidente, é associado ao luto, e, portanto, à morte.

Sobre o comportamento da personagem, mais uma vez podemos contrapor a madrasta à sua rival: enquanto os gestos e expressões de Branca de Neve são mais discretos, a expressão corporal da rainha é bem exagerada. Seus olhos se arregalam com facilidade, além de seus gestos serem bem mais expansivos, caricaturais. Relembramos que não podemos propor valores realistas para as atuações encontradas neste filme — o comportamento das personagens deve ser *familiar* ao espectador, não exato. Esse tom de caricatura fica mais saliente quando ela aparece usando seu disfarce (figura 14).



Figura 13

Outro ponto que gostaríamos de ressaltar são as vozes das duas protagonistas. Enquanto a voz de Branca de Neve vem em um tom doce e agudo, gravada por uma cantora lírica de dezessete anos, a voz da madrasta é grave e afetada, com a entonação nas palavras mais importantes de suas falas, sempre soando ameaçadora. Apesar de não ser um aspecto visual, e sim sonoro, faz parte da atuação, e cumpre sua função narrativa: destacar as personalidades divergentes entre enteada e rainha.

Outra categoria narrativa importante na construção da personagem é a focalização, que já traçamos algumas observações no primeiro capítulo. O cinema, de maneira geral, trata a focalização de maneira semelhante à literatura, mas André Gauderault e François Jost (2005) reconhecem a necessidade de ampliação do conceito colocado por Gerard Genette (s.d.), tendo em vista a especificidade da linguagem cinematográfica.

De acordo com os autores, a confusão entre saber e ver (aqui, no sentido de testemunhar), quando se tratando do cinema, é “incômoda. Sobretudo porque o filme

sonoro pode *mostrar* o que o personagem vê e *dizer* o que ele está pensando” (GAUDREAULT & JOST, 2005, p. 167). Como solução para o problema, as autores



colocam a ocularização como sendo “a relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*” (p. 168), enquanto a focalização “continua a designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa”.

Exemplo da ocularização no filme é a forma com que as mortes, tanto de Branca de Neve quanto da rainha, quando cai do precipício, são ocultadas e deixam-se ser entendidas pelo olhar de outro personagem. Enquanto a enteada está sofrendo os efeitos do veneno, a madrasta regozija-se, repetindo as palavras do encantamento. A seguir, vemos apenas o braço da jovem, deixando a maçã mordida rolar pelo chão (figuras 15 e 16). Momentos depois, quando a madrasta morre, não vemos seu corpo, mas deduzimos pela expressão dos sete anões, e pela reação dos abutres que acompanharam a feiticeira por toda a floresta (figuras 17 e 18).

O regime de regulação da informação diegética adotado na animação é semelhante àquele utilizado no conto infantil. Como espectadores, temos acesso aos diversos núcleos narrativos: acompanhamos a madrasta e suas maquinações contra Branca de Neve; vemos os anões trabalhando na mina de diamantes, e conhecemos seus sentimentos em relação à jovem etc. Não há, aqui, restrição da informação sob nenhum ponto de vista específico – o narrador fornece todas as informações necessárias para que o espectador compreenda a narrativa por completo desde o início. A esse regime onisciente, Gaudreault e Jost chamam de focalização espectral (2005, p. 180). Para eles, o filme pode “oferecer uma vantagem cognitiva sobre os personagens ao

espectador”. Aqui, o receptor está em uma posição privilegiada, pois tem acesso a mais informações do que os personagens.



Figura 15

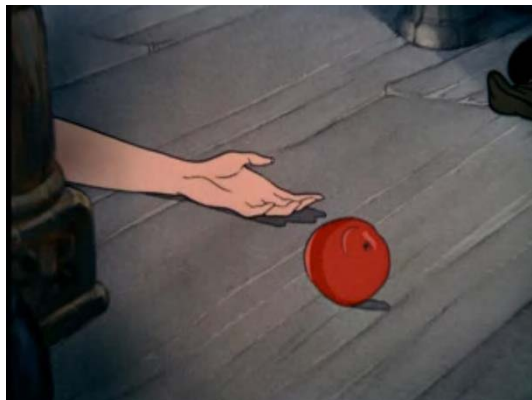


Figura 16



Figura 17



Figura 18

Esse conhecimento extra é importante para a tensão narrativa, como quando a madrasta chega à cabana dos anões disfarçada. Sabemos quem ela é, enquanto Branca de Neve, incauta, deixa-se enganar. A história poderia ser contada, sem prejuízo, se não soubéssemos da identidade da rainha: ao ver a enteada caída no chão, vitimada pelo fruto envenenado, ela poderia revelar seu disfarce em um *flashback*. O filme não teria, contudo, a mesma dramaticidade. Saber que a personagem está prestes a morrer, e acompanhar a tentativa dos sete anões de impedir a madrasta, através da montagem paralela, cria a tensão narrativa, e assim, exalta o conflito entre as duas personagens.

Ao ter acesso a todos os núcleos narrativos, o espectador ganha uma visão geral da história, da mesma forma que no conto literário. Assim, o conflito entre as duas personagens fica claro, e ambas se movimentam pela história através dessa relação de

oposição. Desta forma, o filme constrói claramente a vilã e a mocinha, exaltando as qualidades de uma em detrimento aos defeitos da outra.

Junto à focalização, a *mise-en-scène* atua como um poderoso construtor de sentido dentro do filme. O conflito continua sendo a força-motriz da narrativa, e reflete-se em diversos elementos de cena, como as cores, a iluminação e o comportamento das figuras. As personagens mantêm seu caráter plano, univalente, com poucas características a serem refletidas, e que são retomadas repetidamente no decorrer da história. Continuam presentes no conto as duas representações femininas opostas, reproduzindo os arquétipos encontrados tanto no texto-fonte como em narrativas ancestrais, de onde se originaram os contos de fada. Além disso, o caráter exemplar da narrativa-base é transposto, de forma que a boa moça é recompensada, e a vilã, castigada. A adaptação cinematográfica conseguiu transpor diversos elementos do texto-base, impondo novas características, adequando-o à nova mídia, realizando acréscimos e subtrações que criam momentos de tensão dramática exigidos pela época e pela linguagem específica do cinema.

A seguir, discutiremos as características das histórias em quadrinhos, tratando a respeito de sua especificidade de linguagem, e observando como o texto estudado nos apresenta sua versão da personagem em questão.

3 A BRANCA DE NEVE NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

3.1 FÁBULAS – CONTEXTUALIZAÇÃO ACERCA DOS QUADRINHOS E DA OBRA

Scott McCloud define as histórias em quadrinhos como sendo “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a reproduzir uma resposta no espectador” (MCLOUD, 2005, p. 9). Essa definição inclui diversas outras obras além dos gibis, como tapeçarias que contam uma história, ou vasos gregos com pinturas sobre a mitologia.

Para se referir à linguagem utilizada nas histórias em quadrinhos, Will Eisner (1999) prefere o termo *arte sequencial*. De acordo com o autor, além de um veículo de expressão criativa, a arte sequencial é “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (1999, p.5).

A arte sequencial vem sendo utilizada desde os tempos pré-históricos, quando ainda não havia a escrita. Em outro livro (*Narrativas gráficas*, 2003), Eisner brinca a esse respeito: as personagens que usa para expor seu conteúdo são três “homens das cavernas”, que discutem entre si as formas de se contar uma história.

As histórias em quadrinhos que conhecemos hoje são originárias das tiras de jornal diárias. Com o advento da imprensa, logo começaram a surgir coletâneas dessas tiras, passando às publicações mensais, com histórias mais completas, e chegando à *graphic novel* – o romance gráfico. De acordo com Eisner, esse amadurecimento, no qual as HQs¹⁹ passaram a abordar temas mais literários (biografias, protestos sociais, recriações históricas), surgiu entre 1965 e 1990.

Entretanto, os quadrinhos ainda sofrem dificuldades de aceitação. A volumosa produção de histórias simplórias e pouco trabalhadas atua como determinante nessa opinião, e a crítica, de forma generalizada, tem grandes dificuldades de admiti-los como forma de arte válida — não muito diferente do preconceito que a adaptação cinematográfica sofreu em relação às obras do cânone literário. O uso da imagem nos quadrinhos é tido, muitas vezes, como inibidor da imaginação do leitor, afinal, a obra está “pronta”, não dando espaço para a reflexão e abstração. Ao nosso ver, porém, é possível uma comparação simples com a situação da literatura: a grande maioria de

¹⁹ Por HQs, leia-se histórias em quadrinhos.

publicações editoriais seguem tendências mercadológicas — publica-se o que se vende, ou o que tem mais chances de fazer sucesso junto ao público. Nem toda literatura, é, portanto, arte. Com as HQs, não é diferente: as editoras também precisam cumprir necessidades mercadológicas; sendo assim, nem todas as histórias em quadrinhos são arte. No entanto, discutir o valor estético das histórias em quadrinhos não é o foco desta pesquisa, mas sim comparar a construção da personagem ficcional nas diferentes mídias.

O advento da *graphic novel* vem modificando esse quadro. Exemplo disso foi a presença do roteirista e escritor Neil Gaiman (conhecido principalmente pela revista *Sandman*) na feira literária de Paraty, no ano de 2008. A abordagem de temas mais adultos, assim como a criação de personagens mais complexos e humanos, influencia também as linhas mais *mainstream* como as de super-heróis, como podemos ver nas histórias do Batman (*Cavaleiro das trevas*, *Asilo Arkham*), ou em alguns arcos de história compartilhados (como o *Guerra civil*, da editora Marvel, em que os super-heróis se veem obrigados a assumir suas verdadeiras identidades para assim arcar com as consequências dos seus atos).

É dentro desse momento de histórias mais complexas e personagens mais humanizados que surge *Fábulas (Fables)*, revista mensal que traz os personagens clássicos da literatura infantil (Branca de Neve, o Lobo Mau, Chapeuzinho Vermelho, entre outros) em um novo e atualizado contexto: foragidos do Mundo das Fábulas, expulsos pelo misterioso Adversário (um inimigo que comanda exércitos de criaturas como goblins e orcs), eles moram em um bairro de Nova Iorque sob disfarces comuns, tentando levar suas vidas entre intrigas, espionagens e relacionamentos interpessoais. O roteiro e o argumento são de Bill Willingham, e a primeira publicação foi em 2000.

Concomitante à publicação mensal, temos a minissérie *Fábulas — as 1001 noites (Fables: one thousand and one nights of snowfall²⁰)*. A história começa com um prólogo escrito de forma semelhante a um conto de fadas: o texto ilustrado²¹ situa o leitor a respeito da situação. Tal recurso é muito conveniente, dado o contexto da

²⁰ Vemos aqui um trocadilho com o nome da protagonista Neve (*Snow*, em inglês) e o título da história no idioma original. *Snowfall*, numa tradução literal, seria o equivalente a *nevasca*. No entanto, preferimos abrir um pouco mais a interpretação, haja vista de *fall* também pode referir-se a *queda*, antecipando a ruptura da imagem original da personagem. Branca de Neve, que passa a ser chamada apenas de Neve, contará como se deu sua queda moral.

²¹ A história ilustrada deve ser diferenciada da história em quadrinhos. Nas palavras de Eisner, seria “uma série de sequências de imagens que substitui uma passagem que seria descrita apenas por palavras. A ilustração reforça (ou decora) uma passagem descritiva” (1999, p. 127)

publicação: por se tratar de uma minissérie cronologicamente deslocada da linha temporal habitual, é necessário contextualizar o leitor a respeito da mudança ocorrida.

Neste arco de histórias, Neve (como Branca de Neve é chamada) vai até o sultão Shariar, com intenção de pedir-lhe ajuda na luta contra o Adversário. Graças a uma artimanha do Vizir, que não queria entregar sua filha (que posteriormente sabemos chamar-se Sherazade), para casar-se, Neve é enviada como noiva para o Sultão. Este, por ter sido traído no passado por sua esposa e por ter visto isso acontecer ao seu irmão e a um gênio, resolveu que todas as mulheres não eram dignas de confiança. Passou então a tomar uma virgem todas as noites e a matá-la no dia seguinte. Neve, para não ser morta e ainda tentar convencer o Sultão, Neve começa a lhe contar histórias.

Fica clara aqui a relação entre a HQ e o texto oriental de *As mil e uma noites*. Além dos personagens e da estrutura semelhantes (de estórias dentro de uma estória), veem-se presentes o ato de contar histórias a salvação da vida pela palavra, a relação homem/mulher e a dualidade entre a mulher boa e a mulher má. Neve não é tomada como esposa, mas como Sherazade, liberta o Sultão de sua obsessão, atuando assim como a mulher “boa”, capaz de ajudar os outros.

A primeira história que conta, entretanto, desfaz essa idéia de bondade e pureza, com o intuito moral de fazer o Sultão repensar seus atos: Neve conta sua própria história depois do casamento com o Príncipe, embora não se identifique prontamente como a personagem da história narrada. Para que a natureza palimpsestosa (HUTCHEON, 2006, p. 21) do texto seja desfrutada, é necessário que o leitor tenha conhecimento a respeito dos intertextos que permitiram a realização da obra: o conto infantil dos irmãos Grimm, a história de *As mil e uma noites*, e, embora não seja obrigatório, mas desejado, a animação *Branca de Neve e os sete anões*.

Após seu casamento com O príncipe Encantado, Neve pede, como presente, aulas de esgrima. Contrariado, o príncipe cede aos caprichos da esposa, na condição de que as aulas sejam mantidas em segredo.

Algum tempo depois, o corpo de um anão é encontrado dilacerado na floresta. Outras mortes vão se seguindo, e os assassinatos geram um incidente diplomático entre o reino humano — na superfície, às claras — e o reino dos anões — subterrâneo, onde eles passam seus dias a minerar pedras. O príncipe segue com as investigações e descobre que os anões assassinados até então eram todos irmãos e párias de sua

sociedade: vivendo na superfície, em uma cabana isolada na floresta, os anões sequestravam camponesas e as mantinham em cativeiro, violentando-as.

O leitor atento já faz as relações necessárias entre as duas histórias: a assassina é, na verdade, a própria Neve que, vítima da violência interracial e convenientemente ignorada pelos dois reinos, rebela-se quando dispõe dos meios: assumindo uma posição aristocrática, ela não tenta usar de sua influência para conseguir sua vingança, talvez por entender a “necessidade política” de boas relações entre os reinos ou por prever que a justiça não seria formalmente feita por motivos políticos. Prefere treinar em segredo e tornar-se uma justiceira, executando sua vingança.

Quando os últimos anões são mortos, seus corpos são encontrados em uma cabana na floresta. O príncipe ordena que um dos prisioneiros seja executado e entregue ao rei anão como o assassino; a esta altura, ele já sabe quem é a verdadeira culpada. Encontrando com sua esposa, ele revela suas suspeitas. Neve retrai-se, afirmando que há alguns segredos em seu passado que ela não irá contar. Termina então sua história, explicando a moral: “de que a vingança sempre é insatisfatória. Não apaga o mal que existe dentro de nós, mas pode destruir o que resta de bom em nossa vida” (WILLINGHAM, 2007, s.p.).

Feita uma breve paráfrase do texto *corpus* da pesquisa, abordaremos algumas questões a respeito da linguagem utilizada nas histórias em quadrinhos e, a seguir, analisaremos a construção da personagem Neve na obra em questão.

3.2 ESPECIFICIDADE DA LINGUAGEM DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

As HQs partem, em essência, da união da imagem e texto para comunicar-se, situando-se, a grosso modo, em uma posição intermediária entre o cinema e a literatura. Para Eisner, a imagem “é a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho)” (2003, p. 19). E seu uso habitual nos quadrinhos é de cunho impressionista, no sentido de que intenta passar a impressão de pessoas e objetos, representando-os, de forma simples ou complexa, o mundo. De acordo com o autor, “elas [as imagens] são mais legíveis quando são facilmente reconhecidas” (2003, p. 19).

Entretanto, o uso da imagem estática tem suas limitações: sensações de movimento e velocidade podem encontrar dificuldades de expressão; ideias abstratas e complexas podem encontrar dificuldades para serem expressas – o que não torna a tarefa impossível, entretanto. O uso propositadamente confuso da imagem e palavra pode, por exemplo, evocar o recurso literário do fluxo da consciência, que tenta representar “a representação da corrente de consciência de uma personagem” (REIS e LOPES, 1988, p. 266), conhecido por sua estrutura elíptica, podendo chegar à caoticidade. Abaixo, vemos um uso semelhante, na *graphic novel* *Cidade de vidro* (*City of glass*), adaptação do romance homônimo de Paul Auster.



Figura 19

Dentro do preceito de que a imagem deve ser familiar ao leitor, reaparece o conceito do estereótipo, agora ligado à imagem, não apenas ao tipo construído por uma personagem caricata. Muito recorrente em mídias que utilizam a imagem como veículo de comunicação, o estereótipo é “uma ideia ou um personagem que é padronizado numa forma convencional, sem individualidade” (EISNER, 2003, p. 21).

A necessidade de um rápido reconhecimento por parte do leitor/espectador dos personagens, ou do ambiente — o fato de a imagem necessitar ser familiar ao receptor, para melhor comunicação da mensagem — é um fator importante para o uso do estereótipo: o médico que aparece de jaleco, a dona de casa de avental, entre outros. De acordo com Eisner, “os estereótipos são desenhados a partir de características físicas comumente aceitas e associadas a uma ocupação. Eles se tornam *ícones* e são usados como parte da linguagem na narrativa gráfica” (2003, p. 32).

Sobre ícone, Scott McCloud o define como “qualquer imagem que represente uma pessoa, local ou ideia” (2005, p. 27). Embora o próprio autor admita que esta seja uma definição ampla, ela se faz necessária para o estudo de quadrinhos. Assim como há ícones que representam melhor que outros, há aqueles que melhor exprimem uma sociedade ou cultura específica. Essa diferenciação cultural justificaria as diferentes estéticas utilizadas nos diferentes quadrinhos: o mangá, ou quadrinho japonês, adota uma forma totalmente diferente da ocidental, inclusive na ordem de leitura.

De forma semelhante ao estereótipo funcionam os objetos, pois eles constam em um “vocabulário próprio na linguagem visual dos quadrinhos” (EISNER, 2003, p. 25). Assim funcionam também as vestimentas das personagens: a maneira como são usadas transmite informações, conforme as figuras abaixo.



Figura 20



Figura 21

Na figura 20, vemos uma Neve ocidentalizada: o chapéu, o vestido longo e o espartilho remetem o leitor à era vitoriana europeia. Uma vez que ela veio a terras estrangeiras com intenções políticas, natural pensar que ela buscasse vestir-se da forma que considerasse adequada para a ocasião. A figura 21, por sua vez, traz a personagem já adaptada à cultura local, usando as vestimentas características — e, de certa forma, *estereotipadas*, graças à divulgação através de outros meios (por exemplo, outras peças de ficção, como filmes, ou apresentações de dança do ventre, em que as dançarinas usam roupas semelhantes). Interessante também é notar a postura da personagem: no primeiro quadro, austera e pomposa, Neve assume a posição de uma autoridade em terras estrangeiras. No segundo quadro, sua expressão demonstra acanhamento diante de uma situação inesperada.

A imagem no quadrinho, assim como no cinema, tem caráter simbólico. Ela não apenas narra, como “amplia a reação emocional” (EISNER, 2003, p. 26) do receptor da mensagem. O exemplo abaixo, utilizado pelo próprio Eisner, demonstra que para representar a morte e a inocência dos manifestantes, a imagem simbólica causa mais impacto do que os corpos das vítimas ou os soldados atirando.

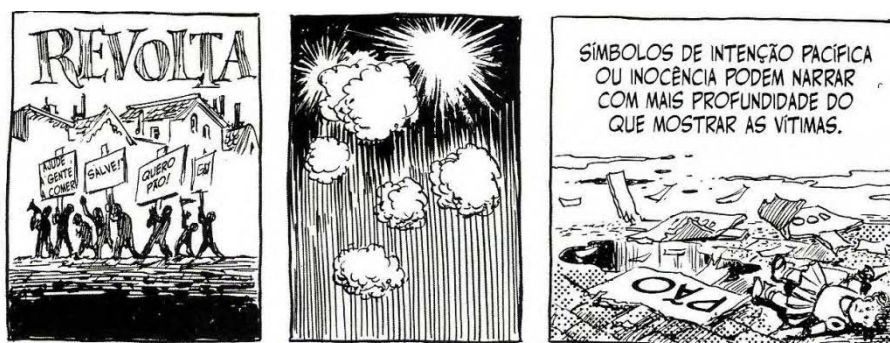


Figura 22

Na HQ em análise, podemos também citar um exemplo do uso simbólico da imagem: ao invés de mostrar cenas mais explícitas, que poderiam ser ofensivas, preferiu-se recorrer a um texto de caráter mais eufêmico assim como recursos: uma jovem coberta pelo lençol e cercada de anões, um texto que não menciona propriamente a violência sexual, mas usa termos como “vícios mais sinistros” (WILLINGHAM, 2007, s.p.).



Figura 23

Não se pode desconsiderar também o poder comunicador do letreiramento (EISNER, 1999, p. 10) nas histórias em quadrinhos: quando tratada graficamente a favor da narrativa, a tipografia utilizada também é construtora de sentido. Nessa cena de abertura de *Um contrato com Deus* (*A contract with God*), Eisner se utiliza de uma fonte dupla: romana, fazendo referência ao berço do direito ocidental, e hebraica, simbolizando o divino. A pedra dá a firmeza e o peso necessários ao título, e ainda traz a lembrança dos dez mandamentos ditados por Deus a Moisés, que foram inscritos em tabuletas de pedra.



Figura 24

Além de objetos e vestimentas, os cenários dos quadrinhos também conferem significação às histórias. A atmosfera criada em torno de determinado objeto ou personagem pode modificar o valor narrativo do quadro em relação à narrativa. O artista, partindo de um símbolo básico, pode retratar situações diversas, modificadas por todos os componentes visuais: letreiramento, cenário, objetos, ângulos, de forma não muito diferente do cinema.

O requadro — ou a moldura do quadrinho — também é um recurso narrativo, assim como a forma dos balões. Podendo representar um pensamento, uma lembrança ou uma ação mais impactante para a narrativa, mesmo a ausência do requadro também fala ao leitor. Carrega função emocional e pode ser limitado por elementos diegéticos: o requadro pode se limitar a uma janela, por exemplo, ou a luneta de um navio, ou os limites de uma fotografia.

Não se pode esquecer de que as histórias em quadrinhos lidam, em sua grande maioria, com personagens de forma humana. A anatomia utilizada para representar os personagens também é produtora de sentidos nas HQs. Como dissemos anteriormente, a imagem dos quadrinhos deve ser prontamente reconhecida pelo receptor; a anatomia — incluindo aqui expressões, posturas, disposição no quadro — também precisa ser

verossímil ao leitor. De acordo com Eisner, nos quadrinhos, “a *postura* do corpo e o *gesto*²² têm primazia sobre o texto. A maneira como são empregadas essas imagens modifica e define o significado que se pretende dar às palavras” (1999, p. 103). É através desse reconhecimento que o receptor pode acrescentar emoção e flexão à voz da personagem falante.

Nas figuras abaixo, trazemos exemplos de uso dos elementos citados, retirados da obra objeto desta pesquisa. Podemos verificar o uso do letreiramento como construtor do sentido da narrativa: a fonte que remete ao mundo árabe, além da organização do texto; a introdução à narrativa contada por Neve dá-se semelhante à abertura de capítulo do romance vitoriano, com um pequeno resumo sobre a história a ser contada. A moldura da ilustração — aqui exercendo a função de requadro — também adiciona significação à imagem, remetendo aos contos fantásticos árabes.



Figura 25

²² Eisner fala que o gesto tem valor linguístico, e pode variar entre diferentes culturas. “Em geral a posição final é a chave do significado” (p. 104, 1985). Já a postura é o “movimento selecionado de uma sequência de momentos relacionados a uma única ação” (p. 105).

Desta forma, podemos ver que as histórias em quadrinhos dispõem de diversos recursos para a construção de narrativas complexas, como também de personagens densos e trabalhados. A seguir, passaremos à análise da personagem em questão, e como se dá sua construção no quadrinho.

3.3 A NEVE DOS QUADRINHOS – CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Retomando o que dissemos no segundo capítulo sobre a natureza palimpsestosa da adaptação (HUTCHEON, 2006, p. 21), esse princípio pode ser aplicado independentemente da mídia utilizada. Uma pequena menção a alguma outra obra é um indício claro de intertextualidade — comunicação, explícita ou não, entre dois ou mais textos. Uma adaptação, a nosso ver, vai além da menção ou simples referência, visto que traz uma nova visão ao objeto adaptado. A transposição integral de uma mídia para outra é impossível (HUTCHEON, 2006), ou sequer desejável, pois, da mesma forma que uma tradução literal, uma adaptação literal de um objeto não teria valor algum.

Ao adaptar uma obra, o adaptador deve ter em mente as necessidades específicas da linguagem envolvida. Conforme apontamos na seção anterior, as histórias em quadrinhos guardam grandes semelhanças em relação ao cinema, pois é um precursor deste (EISNER, 1999, pág. 5), no sentido da ideia de movimento, velocidade, e, claro, de contar histórias através de imagens. No entanto, isso não implica dizer que uma HQ, ao ser adaptada para o cinema, deva ser transposta sem nenhuma intervenção, nem o contrário. Textos (literários, fílmicos ou quadrinísticos) adaptados devem manter sua independência em relação ao texto-base, afinal, o processo de adaptação é, também, uma apropriação, que envolve a “interpretação e a criação de algo novo” (HUTCHEON, 2006, p. 20).

Deste ponto de vista, a história em quadrinhos objeto desta análise é, portanto, uma adaptação. A história narrada é, certamente, diferente, como já explicamos. Mas a recriação de todo o contexto pessoal, social e político, assim como a forma de envolver os mais diversos personagens de diferentes contos (como a Bela, de *A Bela e a Fera*, ou *Chapeuzinho Vermelho*), nos permite colocar a obra como adaptação. Tanto que o leitor que não esteja familiarizado com os outros textos envolvidos não contemplará a totalidade da obra: caso ele não conheça a versão do conto *Branca de Neve e os sete*

anões, bem como o texto de *As mil e uma noites*, certamente terá dificuldades em compreender a HQ.

A história em quadrinhos nos traz, como pudemos ver, um momento depois do “felizes para sempre” do conto literário. Apesar de ser um recurso já utilizado, não deixa de ter um caráter paródico em relação ao texto base, visto que questiona essa atemporalidade, característica dos contos de fada. Devemos esclarecer que o termo *paródico* será utilizado, para fins desta pesquisa, como Linda Hutcheon o usa: não como ridicularização e desprezo ao texto primário, mas no sentido de que “estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado” (1991, p. 43). O narrador da HQ nos traz, pela voz de Neve, divorciada de seu príncipe Encantado, a recontagem de sua própria história, atualizando diversos elementos para a nossa cultura atualmente.

A personagem Neve, nesse contexto, compartilhará dessa natureza palimpsestosa (HUTCHEON, 2006, p. 21) e paródica em relação às suas contrapartes literária e cinematográfica. Diferente das outras duas versões, ela não será construída partindo de um conflito com a madrasta – que sequer é mencionada na nova narrativa. Ao invés de contrapor as duas imagens femininas, ela faz um amálgama das duas: é bondosa, ao atuar como redentora do Sultão, fazendo o Sultão deixar de odiar as mulheres através de suas histórias, e é má, ao planejar, de maneira fria, a morte dos sete anões que a mantinham em cativeiro e, como fica subentendido pela narrativa, violentaram-na. O ato surpreende o leitor conhecedor das outras versões da personagem, bem como aquele que não é familiar com os textos primários: até revelar-se na narrativa, Neve não dá indícios de ser uma mulher vingativa ao ponto de tirar a vida de alguém.

Já no prólogo ilustrado, entretanto, temos pistas de que estamos diante de uma versão diferenciada da personagem: ao colocá-la em uma posição de embaixadora da Cidade das Fábulas, vê-se uma Neve desempenhando um importante papel político. Além do mais, ainda quando da história ilustrada, o narrador levanta outras características da personagem, quando Neve percebe que, caso não faça alguma coisa, terá o mesmo destino das outras noivas do Sultão, ao dizer que “E foi aí que ela reuniu toda sua esperteza e sutileza, artifício e subterfúgio, porque não tinha nenhuma intenção

de se deitar com o Sultão aquela noite nem morrer com a chegada da aurora”. (WILLINGHAM, 2007, s.p.). Sabemos que ela é uma personagem capaz de manipular os outros para conseguir o que deseja, diferentemente da versão literária.

A composição visual da personagem também atua em sua construção: detalhes como o figurino, como já demonstramos anteriormente, tornam Neve mais verossímil. Ao aparecer com roupas diversas em diferentes momentos da história, sabemos que o narrador está preocupado com a relação da história com o mundo real. Partindo desse ponto de vista, mesmo a nudez da personagem é reveladora, pois em suas versões mais famosas, imaginar Branca de Neve desnuda é algo contraditório, ao mínimo. Além disso, o próprio estilo de representação da personagem confere sentido em sua construção: um traço mais realista, com efeitos trabalhados de sombra e luz, contribuem para sua proximidade com o real.



Figura 26

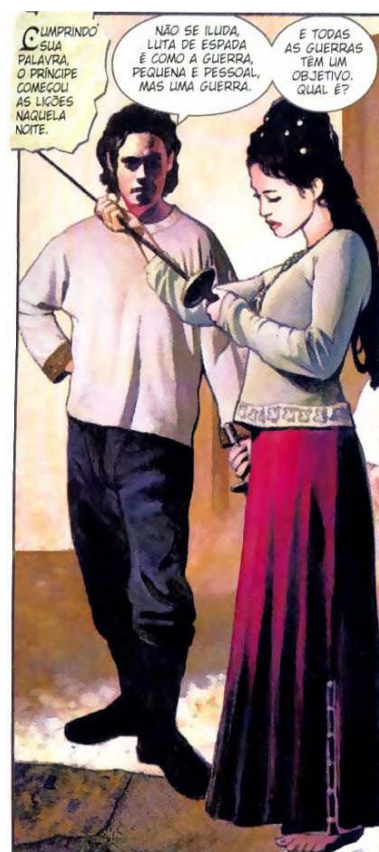


Figura 27

Na HQ, nota-se pouca preocupação em manter a atemporalidade: com exceção do início das duas narrativas (a primeira, em que Neve encontra o Sultão; e a segunda, quando ela conta sua história), que começam com “Era uma vez, como costumam

começar todas as histórias desse tipo” (WILLINGHAM, 2007, s.p.), e “há muito tempo e muito longe” (s.p.), o narrador traz uma situação política, de tensão diplomática entre os dois reinos; social, em que crimes contra a mulher acontecem e não são investigados deliberadamente, para manter interesses das classes dominantes; econômico, pois relações comerciais são estabelecidas entre diferentes reinos, em uma visão muito lógica do cenário apresentado.



Figura 28

O uso do gesto e da postura poderá ser atestado na sequência narrativa apresentada na figura 29: para representar a personalidade ambígua de Neve, faz-se uso de expressões pouco associadas à personagem, como o uso da sedução ao pedir alguma coisa. A seguir, ao ter seu pedido negado, a personagem faz uso de uma postura austera, imutável entre os quadros. O leitor pode, dessa forma, adicionar flexão ao seu tom de voz, sem a intervenção direta de um narrador textual (que, nos quadrinhos, ainda aparece, embora com uma frequência menor com o passar dos anos), e ainda construir a personalidade da personagem, principalmente se tomar como referência as outras versões de Branca de Neve.

Os diálogos, parte também integrante das histórias em quadrinhos, são reveladores a respeito da personagem. Durante sua conversa com o sultão, após ele contar as decepções que teve com as mulheres durante sua vida, Neve, como exemplo de independência feminino, questiona, desafiante: “Alguma das mulheres explicou o porquê de tal comportamento?” (WILLINGHAM, 2007, s.p.). E ainda, ela não tem vergonha de admitir sua condição distante do ideal puro e casto:

- E você quer fazer o mesmo comigo esta noite²³, apesar de não ser sua súdita, nem virgem e já ter me casado antes.
- Mas você está aqui, nas minhas terras, desacompanhada de marido.
- Nós nos divorciamos.



Figura 29

²³ Aqui, Neve se refere ao sultão assassiná-la como castigo pela perfídia feminina.

Nota-se, também, que na HQ, não há uma preocupação em manter quaisquer relações com os símbolos que, estabelecidamente, cercam a personagem em suas duas outras versões: a maçã, utilizada pela madrasta para envenenar a jovem; o espelho mágico, que, apesar de ser um instrumento da madrasta, tinha como função revelar o paradeiro de Branca de Neve; a presença escassa da magia, que não tem nenhuma aparição real na história, sendo apenas mencionada pelos personagens – no conto, a magia aparece claramente na figura da madrasta; na animação, além da madrasta performando um feitiço de disfarce e outro para envenenar a maçã, a própria Branca de Neve tem certo efeito encantador sobre os animais da floresta. Esses elementos afastam-na um pouco do maravilhoso.

Outro ponto importante a ser notado é a nomenclatura da personagem: em inglês, seu nome é *Snow White*, traduzido para português como Branca de Neve. Se, de acordo com nossas observações no primeiro capítulo, seu nome reflete a personalidade pura e bondosa, no quadrinho, a personagem é tratada apenas por Neve (*Snow*, no original). Em nossa concepção, é uma indicação de que a brancura – a virgindade, assim como a inocência e a ingenuidade, aspectos ressaltados nas duas outras versões da personagem estudadas — se perdeu, restando apenas a frieza, adquirida como forma de defesa diante das vicissitudes da vida que teve, bem distante de um conto de fadas clássico.

Conforme observamos no conto literário, a focalização atua como uma categoria importante na construção da personagem fictícia, pois regimentar a informação recebida pelo receptor pode ter grande influência em como este vê a personagem. Na HQ em questão, temos muitas variações de foco, e cada uma delas irá atuar na construção do sentido em relação a Neve.

Quando da história ilustrada, que atua como prólogo à história em quadrinhos em si, a focalização é interna, centrada na protagonista, apesar da narração em terceira pessoa, que não influencia, de forma alguma, no foco, trata-se apenas de uma questão gramatical (GENETTE, s.d., p. 243): é acompanhando o olhar de Neve que se chega a uma terra estrangeira, que se observa o preconceito contra as mulheres em uma posição política influente. É através das palavras da personagem que conhecemos sua própria história.

Quando Neve inicia sua narração, iniciam-se também os quadrinhos propriamente ditos. É importante ressaltar aqui que, no nível diegético, Neve é a

narradora. Entretanto, não é ela quem *desenha* a história para nós — o narrador da HQ será o responsável por isso. Dessa forma, apesar da personagem estar nos contando sua história, só teremos clareza disso em um momento posterior, quando identificamos que os anões assassinados são, na verdade, os sete anões presentes nas outras duas versões da obra. No entanto, acompanhamos, na maior parte do tempo, o ponto de vista do príncipe Encantado, cuidando da investigação e, aos poucos, desvendando o mistério.

Aqui se faz importante distinguir a diferença entre o *eu-narrador* e o *eu-narrado*. O eu-narrador é aquele que conta a história — é o eu amadurecido, capaz de refletir a respeito dos atos que estão sendo relatados. O eu-narrado é aquele apresentado na narrativa — aquele que *está sendo* contado. Branca de Neve narra para o Sultão fatos pelos quais passou anteriormente, e, ao final, faz uma reflexão acerca de suas próprias ações, mesmo que não se identifique literalmente.

Esse recurso é muito utilizado em histórias de mistério: a focalização interna sobre outro personagem que não o protagonista, ou o “detetive” do caso, impossibilita ao leitor acompanhar o raciocínio do investigador, de forma que, a conclusão seja quase sempre surpreendente e inesperada. Como exemplo, podemos citar *Em nome da rosa*, de Umberto Eco, bem como as histórias de Sherlock Holmes, de Artur Conan Doyle.

Esse foco externo em relação a Neve coloca-a como uma personagem realmente ambígua: ao ser capaz de esconder, deliberadamente, sua autoria nos crimes, não temos acesso direto às suas motivações e possíveis justificativas, embora elas fiquem claras para o leitor, ao tempo que, quando termina sua narração, Neve mostra-se, de certa forma, arrependida por seus atos, afinal, seu casamento foi destruído pelos eles.

Vemos, portanto, que a Neve do quadrinho apresenta diversos aspectos que a aproximam da personagem esférica, explicitada no primeiro capítulo: capaz de surpreender, ela se modifica ao longo da história; tem motivações complexas, que a põem em xeque (por exemplo, ao analisar a situação do seu divórcio, admitindo sua parcela de culpa) e a fazem refletir a respeito de seus atos; diferente das personagens dos contos de fada, ela é “boa e má ao mesmo tempo” (BETTELHEIM, 1980, p. 17), apresentando a ambiguidade tão humana. Deve ser levado em conta, obviamente, o contexto de produção de todas as obras analisadas. O conto literário foi coletado de histórias folclóricas, herança dos contos medievais. Sendo assim, os valores difundidos eram outros, diferenciados dos contemporâneos, em que se preza a independência feminina e a não-violência contra a mulher. Em relação ao filme, além de se tratar de

uma adaptação que busca manter os valores do texto primário, a emancipação feminina ainda não era plena. Não pretendemos fazer aqui uma análise hierarquizante; trata-se de uma comparação; o texto base, assinado pelos irmãos Grimm, tinha um público diferenciado, com intenções também diferenciadas. O que Bill Willingham faz é resgatar a natureza dos contos populares, acrescentando em sua adaptação elementos sombrios de maneira mais explícita.

4 BRANCA DE NEVE COMPARADA

4.1 BRANCA DE NEVE COMO ADAPTAÇÃO

Quando fala em adaptação, Linda Hutcheon (2006) diz que o prazer do público advém da experiência do reconhecimento com a possibilidade de inovação (p.4). A adaptação seria, portanto, uma “repetição sem replicação”²⁴ (p.7). Sendo assim, para tratá-la “como uma adaptação”²⁵ (p. 6), conforme mencionado no capítulo 2, devemos analisá-la sob duas perspectivas: a adaptação como produto e como processo de criação/recepção (p. 15).

Ao ver a adaptação como um produto, deve-se considerá-la como uma tradução, “mas em um sentido muito específico: como transmutação ou transcodificação, isto é, necessariamente como uma gravação com uma nova série de convenções e signos”²⁶ (p. 16) de um texto já existente. Logo, a intertextualidade será uma característica inerente à adaptação. Obviamente, o novo texto poderá — e deverá, certas vezes — ser analisado como a obra autônoma que é. Entretanto, para que seja tratada como adaptação, deverá ser experimentada em consonância com o texto fonte.

Isso não quer dizer, no entanto, que a fidelidade deva ser um critério único de julgamento e análise. Análoga à tradução, a adaptação literal inexiste, e, caso existisse, não teria valor (p. 16). A própria palavra nos remete a esse campo semântico: adaptar é modificar, reformatar um objeto de acordo com as necessidades. Sempre haverá mudanças no processo de adaptação, cortes e acréscimos, e essas modificações terão influência de diversos fatores, presentes na criação.

Enquanto processo criativo, relembremos a colocação anterior: adaptação é repetição sem replicação. Adaptar está longe de ser apenas copiar, sendo um ato de criação própria; é um “processo de apropriação, de tomar posse da história do outro, e de filtrá-la (...) através da sensibilidade, do interesse e do talento de alguém”²⁷ (p. 18). E nesse ato, a “mudança é inevitável (...) e haverá múltiplas causas possíveis de mudança

²⁴ “Adaptation is repetition, but repetition without replication”, tradução nossa.

²⁵ “Adaptation as Adaptations”, tradução nossa, grifo da autora.

²⁶ “This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs”, tradução nossa.

²⁷ “what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another’s story and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents”, tradução nossa.

no processo de adaptação, graças a demandas da forma, do adaptador, do público em particular e dos contextos de recepção e criação”²⁸ (p. 142).

Seria hipocrisia não admitir que questões econômicas estejam envolvidas no processo de adaptação: a possibilidade de lidar com o texto conhecido, trazendo à tona a lembrança do texto anterior, tendo como acréscimo a possibilidade do novo atrair um público cativo (p. 87), que certamente trará retorno financeiro à empreitada, além de atrair novos consumidores. A autora menciona ainda o capital cultural (p. 91) que uma adaptação carrega por mencionar o nome do autor do texto base, ou uma obra já famosa e consolidada na mente do público.

Além disso, existem as razões pessoais e políticas. Os adaptadores “não apenas interpretam aquele trabalho, mas também assumem uma posição sobre ele”²⁹ (p. 92). O adaptador pode resolver prestar uma homenagem ao trabalho em questão, como também oferecer uma visão crítica, seja a respeito do texto adaptado ou do próprio contexto de produção. Como exemplo, podemos citar o filme *Apocalypse now* (Francis Ford Copolla, 1979), que é uma adaptação do livro *Heart of darkness*, de Joseph Conrad, publicado pela primeira vez em 1899. Copolla atualizou o momento histórico e criou um novo texto, visando a um público diferente, embora oferecendo uma visão igualmente crítica a respeito da situação retratada.

Enquanto processo, a adaptação também deve ser vista do ponto de vista da recepção. Experimentar a adaptação, como já mencionamos, é prazeroso pela “sua mistura de repetição e diferença, de familiaridade e novidade” (p. 114)³⁰. E, para que o público tenha a experiência da adaptação como tal, é necessário que seja *conhecedor* (*knowing*) do texto base (p. 120), pois terá a sensação de “conforto, de completo entendimento, de confiança”³¹ (p. 114) que o saber do porvir traz. Essa expectativa em torno da nova obra pode, no entanto, ser negativa para o produto final: o espectador pode facilmente se desapontar caso a adaptação não seja fiel ou não fique à altura do texto fonte, o que acontece com frequência quando tratamos de grandes franquias, ou de fontes muito conhecidas entre o público.

²⁸ “change is inevitable but that there will also be multiple possible causes of change in the process of adapting made by the demands of form, the individual adapter, the particular audience and now the contexts of reception and creation”, tradução nossa.

²⁹ “They not only interpret that work but in doing so they also take a position on it”, tradução nossa.

³⁰ “their mixture of repetition and difference, of familiarity and novelty”, tradução nossa.

³¹ “comfort, a fuller understanding, and the confidence that comes with the sense of knowing what is about to happen next”.

O contexto também dialoga com a produção de uma obra, influenciando-a e sendo por ela influenciado. Para Antonio Candido,

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre um indivíduo um efeito prático, modificando a sua conduta e percepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e receptores de arte (CANDIDO, 1980, p. 20-21).

Por contexto, além dos elementos ideológicos e sociais, que sempre se fazem presentes no processo de criação de qualquer obra, Linda Hutcheon (2006, p. 143) considera também a materialidade da obra e da mídia em questão, como certos avanços tecnológicos influenciando a produção de um filme, ou o tipo adequado de impressão para alguns livros ou histórias em quadrinhos, e assim por diante. Elementos reais e palpáveis podem atuar no processo de criação de uma obra, como falamos no capítulo 2: em entrevistas, a equipe de trabalho de *Branca de Neve e os sete anões* declarou que o príncipe teria um maior papel de destaque — provavelmente salvando, de forma cavaleiresca, a princesa em perigo — mas, graças às grandes dificuldades de animação da figura masculina à época, isso não foi possível, e o roteiro inicial teve que ser alterado.

É a partir dessa perspectiva palimpsestosa (HUTCHEON, 2006, p. 21), considerando os fatores como contexto e a posição do autor/adaptador, que verificaremos como se deu a adaptação da personagem Branca de Neve no cinema e na história em quadrinhos objetos deste estudo.

Podemos notar, no conto literário, o forte embate existente entre as duas personagens femininas como um poderoso construtor de sentido da personagem. Quando colocada frente a frente com sua madrasta, o caráter ingênuo e bondoso de Branca de Neve se destaca, permitindo ao receptor, de forma geral, uma maior identificação com a protagonista. Suas qualidades são colocadas em um patamar muito acima daquele de sua rival, fortalecendo o caráter exemplar da narração.

Esse conflito é o que move todo o enredo e o desenrolar da história: duas forças polarizadas, duas representações femininas se digladiando. Uma delas, a bruxa maligna e maquinadora, ameaçada pela beleza recém-chegada; a outra, a boa moça, vítima da situação, enredada pelos artifícios de sua rival, sendo enganada e padece. É salva por uma intervenção externa e consegue não apenas sua vingança — nunca expressa

claramente no texto como desejada pela moça — como também sua recompensa, ao casar-se com o príncipe.

Colocar o embate como força motora do conto confirma uma das colocações de Vladimir Propp (2006), estruturalista russo, que vislumbrou a forma do conto maravilhoso como funções³² que se repetem, embora romanceadas de maneiras diferentes. Entre as funções citadas, encontramos uma emblemática para questão: “o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família”. De acordo com o autor, é uma ação de exímia importância, pois, “é ela na realidade *que dá movimento ao conto*” (p. 31, grifo nosso).

Importante ressaltar que, nas várias reedições por que os contos passaram, inclusive aquelas feitas pelos folcloristas que os coletaram, muitos episódios, considerados cruéis e sombrios demais, foram vetados ou modificados. Entre essas mudanças, podemos citar a mãe biológica de Branca de Neve, que morre no início do conto, sendo substituída por uma madrasta. Já mencionamos, no capítulo 1, a teoria de Bruno Bettelheim (1980), de que essa mudança permite à criança não associar à própria mãe atos de maldade, ou que a desagradem. Marina Warner (1999), no entanto, contextualiza melhor as modificações realizadas pelos irmãos Grimm:

Os irmãos Grimm revisaram a coleção *The Kinder und Hausmärchen*, redigindo sucessivos rascunhos após a primeira edição de 1812 — Wilhelm, em particular, impregnando a nova edição de seu fervor católico, carregando nas tintas morais do enredo, distribuindo castigos aos maus e recompensa aos justos, com o fim de amoldar-se aos valores cristãos e sociais dominantes (WARNER, 1999, p. 243).

Para a autora, essa abordagem, hoje tomada como verdade quase certa, “extirpa a História do conto de fadas” (p. 245). Os contos, apesar das situações mágicas e maravilhosas que relatam, trazem também informações a respeito do contexto em que são narrados: “a mãe ausente pode ser lida literalmente como sendo exatamente isso: um traço da família anterior a nossa era moderna, quando a morte no parto era a causa mais comum de mortalidade feminina e os órfãos sobreviventes acabavam sendo criados pela sucessora da mãe” (WARNER, 1999, p. 245).

Marina Warner levanta, ainda, uma segunda teoria que leva o contexto histórico em consideração: a de que a mãe que persegue a heroína possa ser a sogra, representando o período inicial do casamento. “A mãe ausente pode não ter morrido de

³² “Por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2006, p. 22).

fato (...); pode ter morrido simbolicamente, segundo as leis do matrimônio, que substituem a mãe biológica na vida de uma jovem por outra” (WARNER, 1999, p. 252). Os contos de fadas, apesar de, formalmente, fazerem uso da focalização externa, dão claro destaque às provações por que passam as protagonistas. Levando em conta que as contadoras de história eram quase sempre mulheres (apesar de hoje ligarmos a forma escrita a escritores como Perrault e Grimm, devemos lembrar que eles coletaram os contos, em sua grande maioria, de narradoras), a autora considera, assim, a figura maligna que cerca a mãe representante da sogra, que disputa a autoridade do lar com a esposa recém-chegada (p. 253).

De acordo com a autora, essa hostilidade da mulher mais velha em relação à nova moça poderia dar-se pelos maus tratos sofridos pelos mais velhos, que perderam sua força de trabalho e se tornam, assim, um estorvo para a estrutura familiar, principalmente se a mulher se tornasse viúva. “A sogra tinha bons motivos para temer a esposa do filho, pois frequentemente precisava esforçar-se para manter sua posição e afirmar a continuidade de seu direito à subsistência no ambiente doméstico patrilinear” (WARNER, 1999, p. 260). Inclusive, o arquétipo de sogra megera está presente ainda nos dias de hoje, como podemos ver pelas diversas anedotas e piadas maldosas envolvendo sogras. As contadoras de histórias mais velhas, entretanto, não pareciam perceber como seus contos poderiam alimentar esse estereótipo de rivalidade feminina, proliferando esse tipo de narração provavelmente por se identificarem com o que teria lhes acontecido na época de seu casamento.

Vislumbrados os prováveis motivos da criação desse conflito entre as duas imagens femininas, verificamos não apenas o caráter didático e moralizador da Branca de Neve literária, que não nutre desejos de retaliação para sua madrasta, mas a vê sendo castigada ainda assim, além de obter a sua recompensa, que é um bom casamento com um “felizes para sempre”. Podemos ver também a representação dual da mulher, nas duas figuras que se enfrentam, e que seriam, na verdade, estágios diferentes da vida feminina comum: a moça jovem, casada, que perdeu a mãe no momento do parto e foi criada por uma “substituta”, que a fazia passar por diversas situações ruins, sendo que, ela mesma, além de precisar se firmar no lar, sentia a necessidade de garantir o futuro de sua própria prole (como podemos ver no conto *Cinderella*); e a velha senhora, cujos anos de trabalho duro e provações enrijeceram não apenas suas articulações, mas também sua personalidade, e necessita provar seu lugar na estrutura familiar. Através

dos contos, elas não apenas narram suas próprias histórias, como também preparam as crianças para o que as esperam.

Na versão animada, esse conflito é muito bem transposto, transparecendo não apenas no enredo, mas também através do uso de diversos elementos específicos da linguagem cinematográfica. Todos os elementos visuais corroboram esse embate, como já analisado no capítulo 2, além das variáveis auditivas, como trilha sonora e vozes das personagens. A madrasta, em sua forma primeira, fala com uma voz grave, cujos tons variam imensamente. Quando disfarçada magicamente, adquire uma voz aguda, irritante e caquética, que é relacionada, de acordo com o estereótipo criado não só pelo cinema, como também pelos próprios contos de fadas, a velhas bruxas. Uma referência intratextual pode ser encontrada no filme, quando da realização do feitiço que irá disfarçar a madrasta: entre os ingredientes da poção está a risada de uma velha bruxa³³, usada para *envelhecer* a voz da feitiçeira.

A voz de Branca de Neve, por sua vez, é uma voz jovem, fluida, e, por que não dizer, infantil. Na época de produção, uma atenção especial foi dedicada pelo próprio Disney à escolha da dubladora. Ele queria alguém capaz de cantar de forma lírica, mas cuja voz parecesse pertencer a uma jovem por volta dos catorze anos. O tom quase sempre calmo e alegre com que fala também serve para destacar a personagem da sua rival, e a combinação de todos os elementos permitem maior empatia com o público. Essa identificação pode ser atestada pela quantidade de produtos derivados, que hoje recebem o nome genérico de *Princesas*: bonecas, fantasias, cadernos e uma miríade de itens demonstram o apelo que Branca de Neve, assim como as outras princesas Disney, têm junto ao público infantil feminino.

Se na versão literária a forma como as duas personagens são retratadas contribui para uma maior identificação com a protagonista, no cinema, essa oposição se coloca de maneira muito mais pungente e persuasiva. Os gestos exagerados da madrasta, seus mantos negros, sua voz assustadora, certamente causam uma sensação de desconforto, apesar de, reconhecidamente, a madrasta ser a personagem mais envolvente no filme.

Os dois filmes [Cinderella, 1950; Branca de Neve, 1937] se concentram com prazer exuberante na madrasta perversa e violenta, com seus cabelos negros como as penas de um corvo e as garras de uma ave de rapina; nem mesmo os poderes inventivos de Disney

³³ “An old hag’s cackle”, no original, tradução nossa. Marina Warner (1999) faz, inclusive, um interessante levantamento a respeito da evolução do uso da palavra *cackle*, cujo significado varia hoje entre *cacarejo*, *gargalhada* e *tagarelice*.

conseguiram salvar os príncipes de uma banalidade sem expressão e as heroínas de um sentimentalismo açucarado (WARNER, 1999, p. 239).

No tocante ao enredo, não há grandes mudanças, como pudemos atestar no capítulo 2, além do acréscimo dos anões como personagens que servem de alívio cômico e elenco de apoio de Branca de Neve, e a supressão de alguns episódios. Na representação visual da personagem, no entanto, podemos atestar uma alteração em relação ao que é descrito no texto literário, mas não quanto às representações mais comuns. A princesa foi envelhecida, passando de uma criança de sete anos a uma jovem moça. Tencionando não ferir a moralidade do seu público, uma vez que a menção ao casamento é clara no filme, estando presente nas falas da personagem e ao final da história, Disney optou por envelhecer um pouco mais a personagem, tornando sua idade aceitável para o relacionamento amoroso.

Além disso, há as outras mudanças visuais, essas certamente motivadas por questões técnicas. À época, a animação era um trabalho artesanal — cada quadro era desenhado individualmente, o que certamente demandava muito esforço dos artistas — não havendo muitas opções de economia de trabalho, além da repetição de quadros quando os personagens estão andando, por exemplo. Assim, se tornou necessário uma grande simplificação de traços, principalmente no tocante ao figurino. Visualizando as figuras 30 e 31, poderemos compreender bem essas mudanças. Com as várias produções posteriores, essa simplificação passou a representar o estilo Disney de fazer animações.

Observando as figuras 30 e 32, podemos ver a representação da personagem Branca de Neve pelas mãos do mesmo artista, Gustaf Tenggren. A primeira, datada de 1923 (TATAR, 2002, p. 94), traz uma jovem Branca de Neve à janela, com longos cabelos negros, comumente associados à feminilidade, caindo abaixo dos ombros. A segunda, da época em que Tenggren trabalhou nos estúdios Disney, já difere bastante: traz um rosto mais juvenil, além do corte de cabelo diferenciado, e apresenta a personagem no padrão Disney. Na figura 31, vemos a capa de uma *Marie Clarie* de 1937, exibindo o corte de cabelo que era moda na década de 30: curtos, levemente cacheados. Visando a um apelo maior junto ao público, Disney atualizou a aparência da personagem adequando-a ao contexto.

Os quadrinhos, por sua vez, trazem uma Branca de Neve bem diferente das duas versões anteriores. Nem criança, nem uma moça, vemos uma Neve adulta, retendo apenas os traços que tornaram a descrição da personagem assim famosa, os cabelos

pretos, os lábios vermelhos e a pele branca. O estilo de representação é bastante realista e, apesar da necessidade de se desenhar vários quadros, na revista objeto de pesquisa, a simplificação não parece limitar o artista: os figurinos são bastante detalhados, o que ajuda a situar a narração histórica e geograficamente; o sombreamento é bem trabalhado, diferente do estilo adotado na animação. Por se tratar de uma mídia impressa em cores, não há tantas limitações técnicas para o artista (figura 33), ou para o roteirista.



Figura 31



Figura 32



Figura 30



Figura 33

Ao adaptar o conto infantil, Bill Willingham não parece inclinado a fazer tantas concessões à moral politicamente correta, como Disney, e mantém o tom sombrio encontrado na narrativa original, inserindo elementos como sexo, adultério e assassinato. E, apesar da história se passar em um tempo mítico, tipicamente representado pelo começo “Era uma vez, como começam todas as histórias desse tipo” (WILLINGHAM, 2000, s.p.), há um cuidado especial para a demonstração de um intrincado contexto social e

político: inicialmente, Neve chega ao Sultão com intenções de pedir-lhe ajuda para a guerra que seu povo, as Fábulas ocidentais, está promovendo contra o Adversário. Para convencê-lo de suas intenções, acaba contando-lhe sua própria história, e nela, descreve relações políticas entre dois reinos, costumes sociais e denuncia, embora de uma maneira velada, os problemas que as mulheres do seu reino enfrentam.

Toda essa atenção à construção de um cenário maior tem, a nosso ver, um forte motivo: o fato de *Fábulas* ser uma revista de publicação mensal exige uma linha coerente para as histórias, tendo em vista o público visado (que é, em sua maioria, composto de jovens adultos), o que já a diferencia dos quadrinhos habituais de super-heróis. Além disso, o autor faz uso de diversos personagens que habitam o imaginário popular, não se limitando apenas aos contos de fada, o que também requer uma *storyline* sólida e coerente, capaz de abarcar a diversidade de histórias.

A focalização adotada, conforme analisada no capítulo 3, é um significativo construtor de sentido em relação à personagem: enquanto narradora interna à história, Neve é onisciente: conhece todos os núcleos narrativos, compreende suas motivações e interesses. No entanto, ela esconde, deliberadamente, informações essenciais, para assim construir o sentido da própria narrativa. Como contadora de sua própria história, ela conhece, desde o início, a autoria dos assassinatos que servem de motivo para a

briga entre os dois reinos. Como Watson, amigo de Sherlock Holmes, porém, ela esconde essa informação. Mas, diferente do narrador das histórias de mistério do famoso detetive, ela não o faz somente para criar a aura de mistério e de resolução de crimes; ela o esconde para não se comprometer diretamente com seu interlocutor diegético. Afinal, se veio como embaixadora pedir-lhe ajuda, não seria conveniente revelar tão abertamente seu passado; apenas aqueles que conhecem o texto primário poderiam fazer a relação. E esses certamente já reconheceram a verdadeira assassina muito antes do desfecho da história (confira, mais uma vez, a figura 5, no capítulo 2).

Ao ocultar informações, e, ao mesmo tempo, liberar outras — como a contextualização a respeito da existência dos dois reinos vizinhos, bem como alguns momentos de preparação para a suposta guerra vindoura — o quadrinho revela uma Neve ambivalente, e busca fazer com que o receptor simpatize com ela. Mostra suas motivações, que podem não ser nobres, mas são, certamente, humanas. O desejo de vingança contra um ato de violência certamente não é um valor cristão apregoadado pelos contos que serviram de inspiração para *Fábulas*, mas é muito presente nos seres humanos, embora não apreciemos admitir. Além disso, Neve se mostra capaz não só de sucumbir ao seu lado mais perverso, como também demonstra certo arrependimento: ela obteve sua vingança, de fato, o que, talvez, não tivesse conseguido caso seguisse os parâmetros legais previstos, mas sabe das consequências que o ato teve em seu casamento e na sua vida.

— Foi uma história intrigante. — disse o rei Sharyar. — Apesar de que suspeitei de que não tinha sido escolhida somente para me entreter. Há alguma mensagem para mim?

— Talvez a de que a vingança sempre é insatisfatória. — disse Neve. — Não apaga o mal que existe dentro de nós, mas pode destruir o que resta de bom em nossa vida. (...) Uma versão da história fala que o casamento deles acabou quando ele dormiu com a irmã da princesa, recém-chegada para fazer companhia. Mas ouvintes inteligentes poderiam concluir que o casamento realmente terminou no dia em que ela decidiu se transformar em assassina (WILLINGHAM, 2007, s.p.).

Outro aspecto a ser ressaltado na adaptação da personagem é a apresentação do trabalho doméstico: não mencionado claramente na terceira versão, é um elemento de grande importância no conto e na adaptação cinematográfica. Enquanto que, no conto, a época de prestação de serviços domésticos remete ao período preparatório para o casamento, na animação, graças aos empréstimos realizados por Disney, podemos fazer ainda outras relações.

No conto *A gata borralheira*, também dos irmãos Grimm, a madrasta submete a heroína aos trabalhos da casa, além de fazê-la dormir junto à lareira, o que lhe rende seu nome³⁴. Na adaptação cinematográfica, a madrasta teria obrigado a enteada a cuidar dos afazeres da casa, para que ela se mantivesse feia e descuidada, e assim a beleza da jovem não superasse a sua. Além da imagem da mãe substituta e da sogra, Marina Warner levanta também a possibilidade de algumas filhas serem acordadas, como mercadoria, para atuarem como empregadas domésticas em outro lar (1999, p. 259). Essa prática não é estranha ainda nos dias de hoje, principalmente em cidades menores: famílias que não têm condições de cuidar dos muitos filhos que têm já iniciam as mais novas na prática dos serviços domésticos nas casas dos outros, quando não os entregam para morar com parentes próximos, ou mesmo com as madrinhas.

O fato é que, no cinema, Branca de Neve já se mostra apta a performar as tarefas de dona de casa no início da narrativa. É, inclusive, com trajes simplórios e remendados, que ela conhece o príncipe, que logo se apaixona. Quando ela chega à casa dos anões e a encontra suja e bagunçada, não hesita em trabalhar para arrumá-la, esperando, assim, impressionar seus anfitriões e ter uma moeda de troca para negociar. Como no conto, ela se mostra madura o bastante não apenas para cuidar de uma casa sozinha, como também para realizar contratos de negociação.

Enquanto trabalha na arrumação da cabana de seus anfitriões, a jovem princesa o faz dizendo como a dona de casa pode tornar os momentos de serviços domésticos mais agradáveis: cantando, assim como a personagem faz. A canção reforça a ideia de que Branca de Neve está preparada para o casamento e para a vida doméstica, prontificando-se não apenas a trabalhar, mas também a procurar formas de passar o tempo enquanto dá cabo das tarefas, construindo o caráter ideal da dona de casa. Abaixo, seguem as versões dublada e a original, com tradução nossa.

Pra quem vai trabalhar

Há uma coisa que evita o tempo demorar

Aprenda uma canção, huhummm

Que isso ajuda muito a tarefa terminar

É fácil de aprender

Qualquer uma canção

³⁴ Borralho é a palavra que se dá às cinzas que restam da lareira. Como a moça dormia próximo ao lugar, suas roupas estavam sempre sujas e cinzentas.

E você vai achar que isso faz alegre o coração

E com muita alegria é mais fácil trabalhar³⁵

Just whistle while you work (Assobie enquanto trabalha)

And cheerfully together we can tidy up the place (E juntos, podemos arrumar o lugar alegremente)

So hum a merry tune (Murmure um tom feliz)

It won't take long when there's a song to help you set the pace (Assim não vai demorar enquanto tiver uma música para ajudar você a manter o ritmo)

And as you sweep the room (E enquanto você varre a sala)

Imagine that the broom is someone that you love (Imagine que a vassoura é alguém que você ama)

And soon you'll find you're dancing to the tune (E logo você vai notar que está dançando no ritmo)

When hearts are high the time will fly so whistle while you work (Quando os corações estão leves o tempo voa; então, assobie enquanto trabalha)

A animação, além de trazer uma Branca de Neve mais velha e mais experiente nos cuidados da casa, retrata também uma moça com o instinto maternal aflorado, o que a torna ainda mais capaz para o matrimônio. Ao chegar à casa com móveis tão diminutos, ela pensa que seus moradores são crianças. “E crianças muito bagunceiras”, acrescenta. Após alguns segundos, então, ela conclui: “elas não devem ter mãe!”. Ademais, quando seus anfitriões chegam e se apressam para o jantar, ela tenta incutir-lhes boas maneiras: “A sopa ainda não está pronta. Vocês podem se lavar antes do jantar”.

Sem abordar diretamente a questão do trabalho doméstico, a história em quadrinhos nos permite deduzir, porém, que Neve tinha uma origem humilde, sendo, portanto, capacitada para o trabalho (figura 23, cap. 3). Ela menciona que o sumiço de camponesas era relativamente comum, e pouca atenção ao assunto era dada pela sociedade. A Neve que se apresenta, no entanto, é ocupante de um cargo público³⁶, divorciada: vai falar ao Sultão como embaixadora de seu povo, e mostra-se habilidosa e

³⁵ Essa tradução é a corrente na versão dublada; junto ao texto original, entre parênteses, segue tradução nossa.

³⁶ Público, nesse contexto, está sendo usado em oposição a privado.

conhecedora dos trejeitos políticos. As outras versões da personagem, no entanto, não demonstram preocupação alguma em relação a esse tipo de assunto, e se destacam muito mais pelas suas capacidades no âmbito privado. Essa é, aliás, uma máscara que Neve veste muito bem, tencionando esconder suas verdadeiras intenções, conforme veremos na seção 4.3.

Pudemos observar, até agora, que as duas primeiras versões, o texto literário e o texto cinematográfico, constroem Branca de Neve de uma forma plana, de acordo com a distinção de Forster (1969, p. 53), entre personagem plana e esférica. A personagem plana é, como já dissemos anteriormente, aquela construída com algumas características-chave, que são retomadas com frequência durante o desenrolar da história (p. 54). Tais personagens compõem o que Reis e Lopes (p. 223-224) chamam de *tipo*, conforme mencionamos no capítulo 2. Para os autores, o tipo

pode ser entendido como personagem síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* com que estabelece uma relação mimética; (...) o *tipo* pode corresponder a uma *personagem plana*, na medida em que se refira a entidades suscetíveis de identificação fácil e reconhecimento imediato nas suas diversas manifestações ao longo do relato (REIS e LOPES, 1988, p. 223-224, grifo dos autores).

O que vale ressaltar na citação acima é o fato de os autores relacionarem o tipo da personagem ao *mundo real*, confirmando a relação entre o contexto e a obra produzida, mencionada anteriormente. Uma personagem tipo, pode, de fato, ser uma representação a contento de determinada classe. Entretanto, a criação de um estereótipo pode ser perigosa, servindo muito mais para reproduzir preconceitos, desfavorecendo toda uma classe social ou sexo, conforme veremos a seguir.

A reprodução do tipo de boa moça na adaptação de Disney tem seus motivos e intenções. Na década de 1930, a emancipação feminina estava longe de acontecer por completo. Mulheres ideais ainda eram donas de casa, e a demanda por mão de obra, causada pela segunda guerra mundial, ainda não figurava o momento social. Em consonância com o tom pedagógico do conto literário, Branca de Neve se adéqua ao padrão feminino de sua época.

O quadrinho, por sua vez, aproxima sua protagonista da classificação da personagem esférica, caracterizada por surpreender o receptor (FORSTER, 1969, p. 61). Seu curso de ação não é facilmente previsível, e ela não apresenta um conjunto de

características que são retomadas frequentemente. Ela é ambígua, nem boa nem má; tem suas próprias motivações e age de acordo com elas, aproximando-se mais dos seres humanos como conhecemos.

A criação de personagens mais aprofundadas e complexas, que já vem ocorrendo nas histórias em quadrinhos desde meados da década de 80, reflete tanto a evolução da própria mídia, que passa a ser utilizada para contar histórias de conteúdo adulto, quanto a necessidade mercadológica. Conforme o público envelhece, histórias mais sofisticadas e complexas passam a ser elaboradas, com personagens mais próximas do real. O uso de arquétipos não é abandonado, obviamente, mas personagens definidas anteriormente como “preto e branco” passam a ter nuances cinzentos. Essa ideia vem, inclusive, afetando as linhas mais *mainstream* de super-heróis, como podemos ver em filmes como *Batman: cavaleiro das trevas*, ou a linha *Ultimate*, da editora Marvel: personagens enfrentando problemas pessoais, como vícios e conflitos individuais.

4.2 BRANCA DE NEVE — CONTADORA DE HISTÓRIAS

Os contos de fada possuem um caráter inegavelmente exemplar: ensinam como devem se comportar as crianças para obter boas recompensas, além de alertar para as consequências do mau comportamento e dos maus desejos. O próprio ato de contar histórias, inclusive, tem uma função didática, ligada à troca de experiências entre pessoas mais velhas e mais vividas, e os mais jovens e mais inexperientes. De acordo com Bruno Bettelheim, a forma simbólica dos contos de fada ensina à criança maneiras de “como ela pode lidar com estas questões [problemas existenciais e de sua própria natureza] e crescer a salvo para a maturidade” (1980, p. 15).

Nesse sentido, faz-se importante destacar que os contos de fada como conhecemos foram coletados, em sua maioria, por escritores homens. Mas, apesar de “os escritores e colecionadores do sexo masculino tenham dominado a produção e disseminação de contos maravilhosos ou populares, estes frequentemente eram transmitidos por mulheres no ambiente íntimo ou doméstico” (WARNER, 1999, p. 43).

Para Marina Warner,

a função pedagógica da história maravilhosa aprofunda a afinidade entre a categoria social que as mulheres ocupam e os contos de fadas. Estes possibilitam a troca de conhecimento entre a voz da experiência de uma pessoa mais velha e um público mais jovem, apresentam imagens de perigo e possibilidades que se encontram adiante, usam o

terror para fixar limites para as escolhas e oferecem consolo aos injustiçados, desenham contornos sociais ao redor de meninos e meninas, pais e mães, ricos e pobres, comandantes e comandados, apontam os malfeitores e recompensam os virtuosos, enfrentam as adversidades com sonhos de vingança, poder e vindicação (WARNER, 1999, p. 47).

Nas décadas finais do século XVII, Charles Perrault, partidário da causa de uma literatura de origem nacional, em detrimento das aclamadas fontes clássicas greco-romanas, que tinha, entre seus representantes, La Fontaine, iniciou a publicação de contos folclóricos de origem popular (COELHO, 2003, p. 75). Paralelas a esse embate, estavam as mulheres cultas, como Marie-Jeanne L'Héritier (sobrinha de Perrault), Marie-Catherine d'Aulnoy e Madeleine de Scudéry, promovendo salões literários, em que reuniam artistas e intelectuais para discussão e leitura, principalmente, dos chamados romances *preciosos*, “derivados de elementos novelescos da Antiguidade clássica e do maravilhoso medieval” (COELHO, 2003, p. 76; WARNER, 1999, p. 50; 54). Levando uma vida incomum aos padrões da época, essas mulheres questionavam a situação feminina, como, por exemplo, no tocante aos casamentos arranjados. Testemunhou-se um debate feminista antecipado, que envolvia o direito de as mulheres terem o direito de expressar sua opinião, em uma época em que o silêncio era uma das mais valiosas virtudes femininas.

“Para a tradição cristã, as virtudes do silêncio, obediência e discrição eram especialmente, se não essencialmente, femininas, mas essa visão se propagou bem além do círculo dos devotos. A Mulher Silenciosa era um ideal aceito” (WARNER, 1999, p. 55-56). A tagarelice, por sua vez, era um vício, condenado e ridicularizado, e passou a ser associado, muitas vezes, à mulher de idade. A influência do mexerico, em locais em que a fala feminina era permitida, como lavanderias públicas, salas de parto ou o mercado, era motivo de angústia para os homens, sendo isso demonstrado pela iconografia da época, através de panfletos e outros itens (WARNER, 1999, p. 69).

Exemplo da má visão da tagarelice feminina é um panfleto dinamarquês, datado do século XIX (WARNER, 1999, p. 70; figura 34), em que mulheres idosas são colocadas dentro de um moinho e saem de lá rejuvenescidas. O mexerico feminino seria, portanto, perdoável enquanto da juventude, por considerar o propósito reprodutor feminino. “O útero redime a língua” (WARNER, 1999, p. 71), mas, no caso da velha senhora, que não cumpre mais seu propósito natural de procriação, quaisquer práticas

consideradas inapropriadas para a idade (falar, ou mesmo ter relações amorosas) eram condenadas.

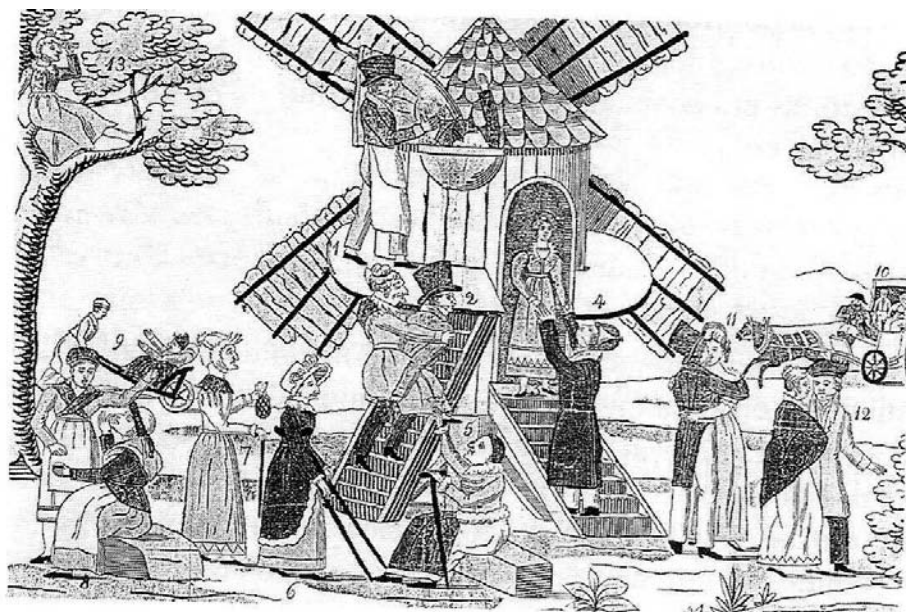


Figura 34

E como em um novelo, esses fios, ligados à imagem da mulher mexeriqueira, quando puxados, revelam a figura emblemática da narradora de histórias (WARNER, 1999). As velhas bruxas dos contos de fada são capazes de rogar pragas terríveis contra aqueles que lhes desagradassem, enquanto as heroínas, não raramente, abdicam da própria voz para salvarem a si ou a outros, ou são condenadas ao silêncio no intuito de se redimir de alguma falta cometida.

O ideário do silêncio feminino é, paradoxalmente, pregado pelos mesmos contos de fada narrados pelas mesmas velhas senhoras tão reprimidas por seus atos e vozes. Em outros dois contos dos irmãos Grimm, *A filha de Nossa Senhora* e *Os doze irmãos*³⁷, o silêncio é um elemento chave. No primeiro conto, a própria Virgem Maria adota uma menina que foi abandonada pela família, levando-a ao paraíso. Após algum tempo, deixa uma porta trancada e entrega a chave à criança, proibindo-a de abrir. A menina desobedece e, quando perguntada do que fez, nega o próprio ato. Para puni-la, Nossa Senhora condena-a à mudez e a viver as dores e misérias do mundo material. Um príncipe a encontra na floresta e, encantado com sua beleza, casa-se com ela. Ao dar a luz ao primeiro filho, no entanto, Maria veio visitá-la, e mais uma vez pergunta se ela

³⁷ *Our Lady's Child e The Twelve Brothers*, em *The Complete Illustrated Fairy Tales of The Brothers Grimm*.

abriu a porta proibida. A heroína nega, e como punição pela mentira, Nossa Senhora leva a criança embora. A cena se repete por mais duas vezes, e o rei, sem saber o destino dos seus filhos, desconfia que a esposa esteja devorando-os. Condena-a à fogueira e, quando está prestes a morrer, a heroína confessa seu erro. Maria então desce dos céus, carregando as crianças, e perdoa sua filha³⁸.

A segunda narrativa conta a história de uma menina que teve seus doze irmãos transformados em corvos, graças a uma maldição de uma bruxa. Para revertê-los, ela deve ficar sete anos em silêncio absoluto, sem rir ou chorar. Semelhante ao texto anterior, um rei passeava pela floresta quando a encontra e, encantado, pede-a em casamento. A jovem não responde com palavras, mas assente afirmativamente, e passa a viver com seu marido. No entanto, a mãe do rei passa a desconfiar de sua mudez, e convence o filho de que a jovem é, na verdade, alguma bruxa maligna, que é condenada à morte na fogueira também. Quando está prestes a ser queimada, completam-se os sete anos de encantamento, e seus irmãos voltam à forma humana, salvando-a. A jovem explica porque não podia falar ou demonstrar sentimentos, e sua sogra é então condenada à morte em um barril de óleo fervente com cobras venenosas.

A qualidade do silêncio e da discrição femininas são destacadas fortemente nessas duas narrativas, sendo, na primeira delas, uma penitência que possibilita o verdadeiro arrependimento e, conseqüentemente, a salvação. Já na segunda narrativa, mostra-se como uma forma clara de abnegar-se para ajudar o outro, valorizado pela religião cristã, embora represente ainda que o silêncio “também satisfazia certos requisitos socioculturais de equilíbrio familiar na atmosfera da Alemanha no início do século XIX, e que *continuam sendo desejáveis*” (WARNER, 1999, p. 434, grifo nosso). Ao contar essas e outras histórias parecidas, as narradoras estão, ironicamente, rompendo o próprio silêncio que pregavam.

No entanto, não eram apenas as virtudes femininas exaltadas nos contos; a punição, como podemos ver na figura da sogra, também é pedagógica. As mulheres, nos contos de fada, não eram apenas vítimas, mas também perpetradoras de crueldades contra o próprio sexo.

Num nível mais profundo, atribuir a mulheres testemunhos sobre erros e enganos femininos aumenta o valor desses testemunhos: pode ser

³⁸ A versão anotada pelos autores, datada de (procure a data e ponha aqui), indicam outras versões para essa história, e em uma delas Maria seria, na verdade, uma bruxa terrível. Já mencionamos, no corpo do trabalho, que os contos sofreram alterações, e que valores cristãos foram introduzidos em diversos deles. Isso explicaria a presença tão clara da Virgem Maria, além da ideia do arrependimento do pecado.

previsível que os homens achem mulheres frívolas, vorazes, egoístas, cruéis e libidinosas, mas se as mulheres dizem tais coisas sobre elas mesmas, então não restam dúvidas. O que algumas mulheres dizem contra outras pode ser proveitosamente voltado contra todas elas (WARNER, 1999, p. 242).

Como vimos anteriormente neste capítulo, as senhoras disseminadoras desses contos poderiam não perceber como eram capazes de alimentar essa polaridade feminina, talvez por se identificarem muito mais com a heroína sofredora do que com a madrasta/sogra vilanesca. Também não tencionamos dizer que as mulheres seriam as únicas responsáveis pela reprodução das imagens ambíguas: os contos de fadas, como vimos, sofreram muitas influências, e certamente foram produtos de experiências de ambos os sexos. Mas a construção de uma figura arquetípica, mesmo sendo vazia, é perigosa: “uma figura ou imagem que através do uso foi divorciada das circunstâncias que lhe deram origem e prossegue disseminando uma consciência falsa” (WARNER, 1999, p. 272).

E esse ato pedagógico, didático, que não aparece diretamente no conto literário objeto deste estudo, é retomado pelas duas adaptações em questão. No filme, a sequência inicial de abertura remete imediatamente à oralidade intermediada pela mídia escrita: um grande livro se abre, tomando o papel do narrador *voice over* e sumarizando a história; e, enquanto se hospeda na casa dos sete anões, Branca de Neve compartilha, atendendo a pedidos, sua própria história. Sentados próximos à lareira, os anões pedem que a heroína conte “uma história verdadeira. Uma história de amor”. O diálogo dura pouquíssimo tempo, e logo dá vazão à canção, que é, no filme, o principal meio de expressão da personagem.

He was so romantic – Ele era tão romântico

I could not resist – Que não pude resistir

Some day my prince will come – Um dia meu príncipe virá

Some day we'll meet again – Um dia vamos nos encontrar de novo

And away to his castle we'll go – E para seu castelo nós vamos

To be happy forever I know – Ser felizes para sempre, eu sei

Some day when spring is here – Um dia, quando a primavera chegar

We'll find our love anew – Encontraremos o amor

And the birds will sing – E os pássaros irão cantar

And wedding bells will ring – E os sinos anunciarão o casamento

Some day when my dreams come true – Um dia, quando meus sonhos se tornarem realidade

Importante notar que Disney dá voz à personagem, que, apesar de estar longe de ser uma velha senhora, ou de se consumir como mãe, atua, mais uma vez, de modo claramente maternal e educativo. A essa altura, Branca de Neve já ensinou hábitos de higiene, e agora, à noite, atua como babá e coloca os anões para dormir, conta-lhes do seu próprio conto de fadas. Ao narrar sua história, mesmo que de maneira breve, o faz no conforto do lar, em um ambiente doméstico, privado, como as narradoras de outrora, ou como sua própria mãe teria feito.

Certa de que conseguirá seu final feliz, Branca de Neve dissemina o final idealizado e romântico dos contos de fada. Nada mais natural, tendo em vista que estamos lidando com uma adaptação direta de um texto desse gênero, além de ser a intenção da adaptação manter o discurso moral de recompensas, castigos e finais felizes. Essa moral, no entanto, ganha mais credibilidade quando pregada pela própria personagem: de maneira análoga ao estereótipo da mulher cruel e invejosa, quando disseminado por histórias contadas também por mulheres, os finais felizes podem não parecer tão distantes assim.

O artifício de dar voz à personagem também é usado no início do filme, como falado anteriormente: enquanto cuida dos afazeres domésticos, Branca de Neve pede, em canção, que seu amado a encontre. E através da canção, o príncipe se apaixona, ignorando inclusive sua posição social aparente: vestida com os trapos dados pela madrasta, ela não poderia aparentar sua posição social.

Um paralelo com o conto pode ser feito aqui: quando é salva do envenenamento da maçã, no texto literário, é quando a princesa conhece seu futuro esposo. Ele se apaixona, então, por um “produto” exposto em uma vitrine. Adormecida no caixão de cristal, Branca de Neve não poderia corresponder ao esposo; verificamos, aqui, a reprodução do ideal de mulher silenciosa, que não expõe sua opinião ou vontade. É ela que, em sua mudez magicamente imposta, atrai o desejo do príncipe. E, “quando o objeto de desejo levantava a voz, sua desejabilidade diminuía; falar implicava rebeldia, desobediência” (WARNER, 1999, p. 70). No meio do caminho, graças a um acidente de transporte, o pedaço da fruta enfeitiçada desobstrui a garganta da jovem, que pode, então, falar.

Talvez para evitar a associação à necrofilia, Disney tenha optado por introduzir o personagem do príncipe logo no início da história, evitando, assim, interpretações comprometedoras. E certamente não é gratuito o fato de o rapaz ser levado ao seu objeto de desejo através da voz; uma voz suave, gentil e, indubitavelmente, feminina. Apesar de a emancipação feminina não ser ainda completa, as mulheres já tinham direito a se expressarem. Uma heroína silenciosa como a personagem no conto literário talvez não conseguisse tanta empatia com o público.

O discurso proferido por Branca de Neve, no entanto, não é isento de esboços de relações de gênero, dados os valores morais vigentes: ela reza pelo seu amado, pedindo que a encontre, sem que ao menos tenha que sair de sua própria casa para isso, sendo essa, talvez, uma analogia aos casamentos arranjados; quando chora, perdida e apavorada na floresta, pede desculpas pela sua indiscrição, sendo a expressão exagerada dos sentimentos algo ainda mal visto; quando trabalha na casa dos anões, cantarola que, para o trabalho doméstico não ser uma atividade tão entediante, basta cantar e o tempo passará mais rápido; e, por fim, prega a mesma idealização disseminada pelos contos de fada, e que torna o gênero tão desacreditado no tocante às qualidades estéticas, embora seja reconhecido enquanto gênero textual.

Mais eloquente que sua precursora, a Branca de Neve animada possui, por que não dizer, certa capacidade mágica em si mesma: através da sua palavra — ou de sua música, característica muito forte nas adaptações do estúdio — ela consegue o apoio dos animais da floresta mais “inofensivos”: pássaros, cervos, e até uma tartaruga (que atua como auxiliar cômico entre eles), o que não chega a ser mencionado no conto. Remetemos mais, inclusive, ao uso que Cinderela faz de sua própria voz quando pede ajuda dos pequenos pássaros para cumprir sua tarefa. Esse elemento ressalta também a oposição entre a madrasta, que usa sua palavra para criar disfarces e venenos mágicos, e a protagonista, que busca apenas ajuda para encontrar um lugar apropriado para estadia e para cuidar dos afazeres domésticos.

Um intertexto digno de nota pode ser encontrado nos próprios filmes Disney: mencionamos, no primeiro capítulo, a paródia feita ao arquétipo pelo filme *Encantada*, cuja protagonista, ao ser transportada para uma metrópole do mundo real, encontra dificuldades de adaptação, enquanto acredita que seu noivo virá buscá-la. Não mencionamos que, quando na casa de seu anfitrião e precisando arrumar a casa, ela corre até a janela e entoia um breve exercício vocal, como faz a nossa personagem. No

entanto, por estar bem distante de um ambiente campestre, como um bosque ou floresta, os seres que vêm em seu auxílio são àqueles associados à cidade: ratos, baratas e alguns pombos. A heroína, no entanto, não fica assustada ou sequer incomodada: apenas dá de ombros e sorri, comentando que devemos trabalhar com o que temos à disposição.

A personagem dos quadrinhos, por sua vez, conta sua história para um único interlocutor, o rei Sharyar, também em ambiente doméstico, mas dessa vez nos aposentos do Sultão. As intenções didáticas também ficam claras aqui: Neve pretende não apenas escapar ao decreto que todas as noivas do monarca são mortas ao amanhecer, como também pretende convencê-lo a ajudá-la em sua causa. Seu conto deverá, portanto, tocar-lhe de alguma forma. Então, por que não contar sua “própria história de vingança e suas lições terríveis” (WILLINGHAM, 2007, s.p.)?

Se os contos de fada perpetuaram, com o passar dos anos, os arquétipos femininos de bondade e recato por um lado, e de outro, exemplos de crueldade, essa história revela como os seres humanos podem variar entre extremos, sendo ambíguos: bons ou maus. Neve se rende aos seus desejos de vingança, e executa seu plano de forma calculista e fria: manipula o esposo a ensinar-lhe esgrima e persegue aqueles que lhe violentaram, um a um, ignorando as consequências diplomáticas que isso acarreta.

Essa forma de caracterizar a personagem, diferente das outras versões, aproxima-a mais da realidade, como já comentamos aqui. Ela não só demonstra arrependimento quanto a seus atos, pois sabe que é a principal culpada de seu casamento ter fracassado, como, na publicação mensal, evolui e modifica seu caráter. Inicialmente é uma mulher fria, prática, que visa apenas à resolução de problemas de maneira rápida e eficiente. Entretanto, com as vivências por que passa, modifica seus valores e passa a agir de maneira diferenciada. É capaz de refletir sobre seus próprios atos e reconhece que sua vingança, apesar de ter-lhe garantido liberdade, trouxe muitos malefícios, não só a ela mesma, como a outros.

No entanto, não se pode negar que a perpetuação da crueldade feminina persiste na personagem: ela se rebela contra aqueles que lhes fizeram mal, quando poderia, uma vez casada e ocupando uma posição de influência, conseguir a justiça desejada por vias menos danosas. Bill Willingham reproduz, mais em tom reflexivo da situação política representada do que realmente de denúncia, diversos preconceitos encontrados ainda nos dias de hoje: mulheres ocupando cargos de representação pública, divórcio como sendo algo digno de desconfiança e desmerecimento da mulher (embora a separação

litigiosa já seja aceita de maneira comum), e a suposta incapacidade feminina de cometer certos atos. O próprio Encantado admite sua suposição, como podemos ver na figura 35.

Neve, ao compartilhar sua própria história, não estaria agindo de maneira diferente das contadoras de outrora: levantando características como vingança, duplicidade e a capacidade de mentir para atingir seus objetivos, estaria perpetuando a imagem arquetípica da mulher que aparece nos contos de fada. Entretanto, diferente da mulher idealizada, silenciosa, análoga à deusa tríplice (pura, fértil e sábia), que aparece no conto e no filme, Neve representa como as violências sofridas podem amargar uma pessoa, incutindo-lhe sentimentos negativos. Além disso, afasta também o ideal de pureza física: Neve sofreu abusos, abusos que moldaram, para o bem ou para o mal, sua personalidade, não muito diferente do que acontece conosco enquanto seres humanos.

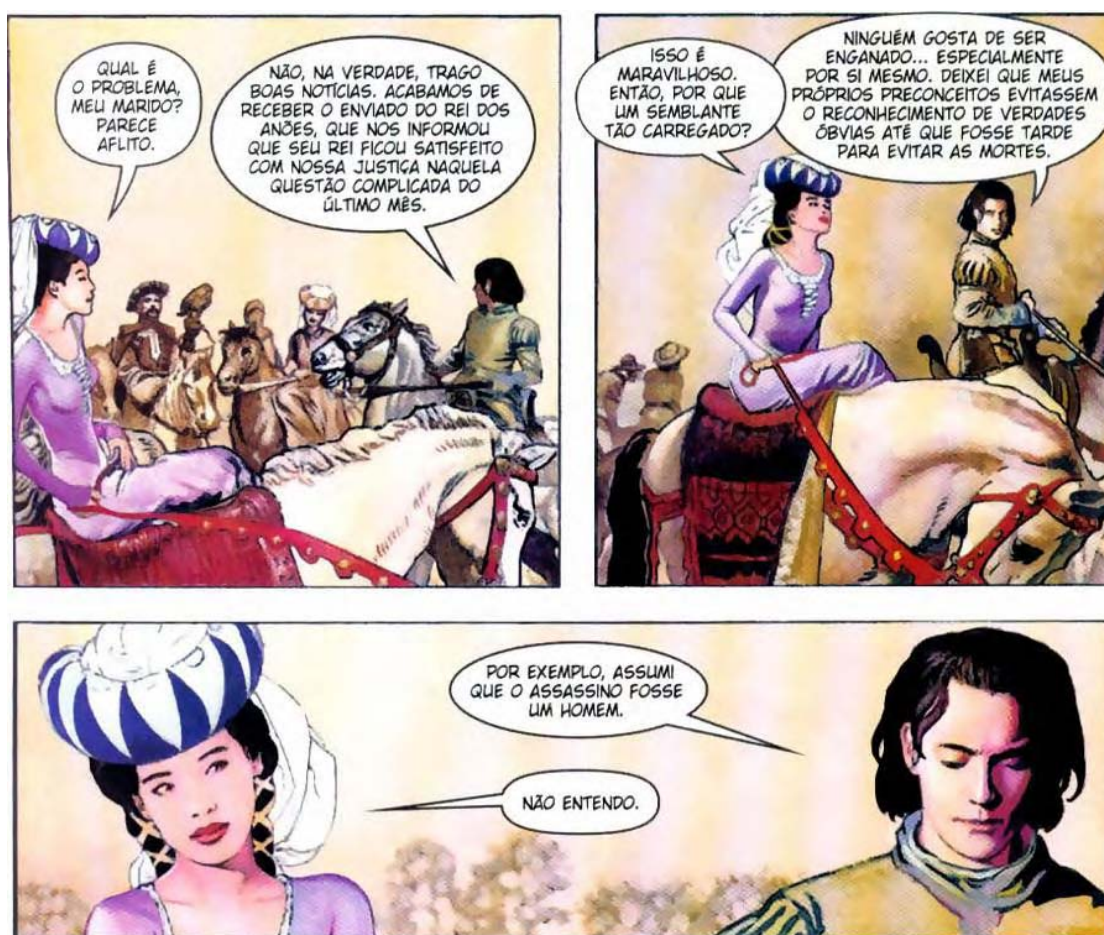


Figura 35

A seguir, faremos uma relação entre a figura do anjo da casa, conforme descrita por Virginia Woolf (1936), com as três versões da personagem Branca de Neve, levando em conta os ideais de mulher silenciosa trabalhados anteriormente.

4.3 BRANCA DE NEVE E O ANJO DA CASA

O anjo da casa, de acordo com Virginia Woolf, é uma figura fantasmagórica, que agrilhoa qualquer mulher que deseje alcançar sua independência plena. As palavras da autora, enquanto descreve, dizem que

ela era imensamente compassiva. Era profundamente abnegada. Ela dominava as difíceis artes da vida familiar. Sacrificava-se diariamente pelos seus, era tão condescendente que nunca tinha uma idéia ou desejo próprio: ao contrário, sempre preferia concordar com as idéias dos outros (WOOLF, 1997, p. 44).

Essa figura fantasmagórica, extremamente empática e altruísta, corresponde, de acordo com Sandra Caponi, a um mito há muito perpetuado, de que a mulher seria, naturalmente, incapaz de pensar de maneira racional. Seria uma “capacidade eminentemente feminina de compreensão sensível empática e intuitiva dos fenômenos, que se oporia ao conhecimento racional e objetivo que caracterizaria o modo masculino de produzir conhecimento” (CAPONI, 2006, p. 106). A autora faz, partindo dessa percepção, uma ligação entre a figura woolfiana e a situação da mulher na sociedade grego descrita por Hannah Arendt, e sua situação nos âmbitos público e privado.

De acordo com Arendt, (1993 apud CAPONI, 2006), próprios da condição humana são o diálogo e a ação, o falar e o fazer. Sendo assim, publicamente, tudo podia ser expresso por meio de palavras ou persuasão, mas não através da força ou violência. Na esfera pública, todos eram iguais entre si, e pelo uso do diálogo e da retórica lidava-se com as questões diárias. Na *pólis* grega, “tudo deveria ser enunciado, ali onde a violência deveria ser excluída” (CAPONI, 2006, p. 108).

As mulheres, no entanto, em condição semelhante a escravos e bárbaros, viviam à margem da *pólis*, restritas, portanto, à esfera do privado. Os valores de igualdade e diálogo, tão pregados e valorizados na esfera pública, à qual pertenciam apenas os homens, “cuja preocupação principal era falar entre eles” (ARENDT, 1993, p. 44 apud CAPONI, 2006), valiam tão somente para eles. Na intimidade do lar, na esfera privada da sociedade, em que os homens não estariam lidando com seres em condições iguais a si mesmos, regimes despóticos e autoritários eram permitidos livremente. De acordo

com Aristóteles, “a coragem de um homem está em comandar; a de uma mulher, em obedecer. (...) O silêncio é a glória de uma mulher, mas não igualmente uma glória masculina” (ARISTÓTELES, 2008, 51-52.)³⁹.

O âmbito privado tinha seu centro no interior da família e do doméstico; era ali que as necessidades vitais básicas deveriam ser satisfeitas como condição para a realização da vida pública. Esse âmbito das diferenças e desigualdades era considerado o reino da violência muda e do segredo na medida em que implicava estar privado de se *visto* e *ouvido* por outros (CAPONI, 2006, p. 108, grifo nosso).

Além de compassiva e empática, e tida como incapaz de lidar com as situações de maneira racional e lógica, a mulher era submetida a um silêncio pungente: era responsável pela manutenção plena do lar, lidava com os escravos da família, cuidava dos ritos religiosos cabíveis à esfera do privado e, publicamente, não tinha direito à própria voz. Esse ideal, compassivo e abnegado, permeia o imaginário dos contos de fada, como podemos ver, por exemplo, na personagem de *A pequena sereia*, de Hans Cristian Andersen: para estar perto do seu amado, ela não só abre mão da própria voz, mas padece para evitar a morte de seu amado. Além disso, nos contos que citamos anteriormente, como *Os doze irmãos*, a heroína consegue salvar seus irmãos mantendo-se em silêncio absoluto por longos sete anos.

A Branca de Neve dos irmãos Grimm personifica muito bem a imagem do anjo da casa: implorando apenas por sua vida ao caçador enviado para matá-la, a menina corre para a floresta, procurando abrigo. Quando encontra os anões, mal fala durante sua negociação, apenas concordando com os termos que lhe são postos. Sequer procura justificar-se nas ocasiões em que se deixa ser enganada pelos artifícios de sua madrasta, talvez por não se considerar apta a formular um argumento plausível, uma vez que o dom da palavra cabia aos homens; às mulheres, apenas as histórias no ambiente doméstico, e os mexericos, vistos como inapropriados para uma mulher de virtude. Ou talvez a jovem acreditasse que os castigos sofridos fossem, na verdade, adequados às faltas que cometeu; afinal, ela desobedeceu às ordens impostas, falhando com sua virtude.

É através da virtude do silêncio, inclusive, que Branca de Neve consegue encontrar seu príncipe encantado: desacordada pelo fruto envenenado *que estava preso em sua boca* (ESTÉS, 2005, p. 41, grifo nosso), o príncipe a vê e se apaixona. A miríade

³⁹ “the courage of a man is shown in commanding, of a woman in obeying. (...) Silence is a woman’s glory, but this is not equally the glory of man” (tradução nossa).

de heroínas silenciosas que encontram seus consortes nesse estado se prolifera pelos contos de fada: *A bela adormecida*, *Os doze irmãos*, *A pequena sereia*, e, como não poderia deixar de ser, Branca de Neve. A enteada não chega sequer a manifestar-se a respeito do castigo da sua rival, na ocasião de seu casamento: assiste à morte da mulher em silêncio, a morte preparada pelo seu consorte. Vê-se reproduzido, como já foi dito, o ideal da mudez feminina, da mulher que só fala quando necessário, que anula seus próprios pensamentos e desejos em prol do bem estar matrimonial.

As duas adaptações da personagem rompem, em menor e maior grau, com esse silêncio: a Branca de Neve animada conhece seu consorte através da voz, e é, enquanto ela fala, que ele se apaixona, ignorando sua aparente posição social, inclusive; no quadrinho, Neve compartilha sua narrativa, que, subvertendo o ideal de boa moça, apresenta um final bem distante do “felizes para sempre”. As duas adaptações dão, enfim, voz à mulher, embora elas profiram discursos diferenciados um do outro, coerentes com o contexto de produção de cada uma delas.

Na adaptação cinematográfica, Branca de Neve se expressa através da música várias vezes durante o filme, como já comentamos aqui. O discurso que ela reproduz, no entanto, não é um discurso libertador, muito pelo contrário: identificando-se com a figura do anjo da casa, ela incorpora esse arquétipo, essa imagem, talvez de maneira ainda mais expressiva que no conto literário. Graças aos acréscimos feitos por Disney, como o fato dos sete anões ganharem personalidades próprias, ela demonstra empatia por eles muito mais facilmente. Lamentando o fato de serem órfãos, ela cuida de toda a arrumação da casa, incluindo o jantar; conta-lhes uma história antes de dormir, e ainda os lembra da hora adequada para retirar-se; ensina-lhes bons modos, como o de lavar as mãos antes de comer, e assim por diante. Tão empática é que, mesmo depois de todas as recomendações de que não deveria deixar ninguém entrar na casa, ainda por cima atenta ao fato da mandante de seu assassinato ser usuária de magia, ao ver uma pobre senhora enfraquecida implorando-lhe para entrar, não consegue deixar de apiedar-se, e abre a porta para a desconhecida.

Diferente de sua versão literária, que se deixa tentar não uma, mas três vezes, a Branca de Neve sucumbe ao desejo não apenas de uma maçã vermelha — vermelha como seus lábios e suas bochechas — mas por uma maçã dos desejos. A mudança em relação ao texto foi um acréscimo interessante: torna o artifício da madrasta mais coerente e incisivo, pois, Branca de Neve, como toda boa moça, deseja casar-se com seu

príncipe ideal; além disso, mantém o tom mágico dos contos de fada. Em um universo onde animais podem não só guiar o caminho como ajudar, uma maçã capaz de realizar desejos soa coerente e verossímil.

Presas ao privado e ao doméstico, nenhuma das duas personagens parece preocupar-se com esse fato; aceitam com naturalidade essa condição à qual foram submetidas. Elas não parecem interessadas em assumir seus pensamentos publicamente, ou mesmo tomar as rédeas de um reino, na condição de princesas. Vivem, afinal, em uma sociedade patriarcal, em que a esposa deve limitar sua esfera de influência ao íntimo, sendo corajosas ao obedecerem.

Para Virginia Woolf, porém, esse mito, essa figura fantasmagórica que assombra as mulheres, prendendo-as ao ambiente privado e doméstico, deve ser destruído. Seria essa suposta submissão implícita a responsável por tornar os argumentos femininos carentes de sentido para os outros, pois estes teriam por bases apenas as emoções surgidas através da empatia, sendo, totalmente *passionais*. E a paixão, conforme se prega, cega à razão e ao óbvio. Lutar contra o anjo do lar simbolizaria lutar contra as relações desiguais “que exigem ordens e imposições de uma parte e passiva aceitação de outra” (CAPONI, 2006, p. 111).

A Neve dos quadrinhos, em relação às suas outras versões, conserva suas características físicas: a pele branca, os lábios e as bochechas naturalmente coradas, e os cabelos negros. E, como sua companheira cinematográfica, rompe o silêncio narrando sua história pós-casamento. Uma história, como pudemos atestar, pouco feliz: limitada ao ambiente doméstico, durante sua estadia com os anões, era abusada de diferentes formas. O trabalho da casa, outrora negociado por sua hospedagem, aqui lhe imposto. E cuidar da casa não era o único serviço que deveria prestar a seus captores: abusos sexuais faziam parte do cotidiano.

Conforme ela mesma relata, seu caso não era único: anões, e aqui não os anões bonitinhos e engraçados de Disney, mas seres disformes e horrendos, deixavam suas terras no subterrâneo e procuraram casas escondidas no meio da floresta, onde sequestravam moças e as mantinham cativas. A prática era, inclusive, conhecida e, *silenciosamente*, aceita entre os dois reinos, que, para manutenção das boas relações, ignoravam os fatos. Todos têm necessidades, afinal.

Após o casamento, planejou sua vingança cuidadosamente: aprendeu esgrima às escondidas com o marido, pois ele não seria motivos de chacotas e risinhos pelas costas

(WILLINGHAM, 2000, s.p.) e a ensinou nos momentos vagos, na intimidade dos seus aposentos. Então, julgando possuir a habilidade necessária, esperou que sua primeira vítima se afastasse dos outros e deu fim à sua vida, embora o corpo tenha ficado irreconhecível. Os assassinatos em série causam um incidente diplomático grave entre os dois reinos, que sempre viveram em paz, a guerra se torna iminente. O príncipe, preocupado com a situação, compartilha suas angústias com a esposa, que, vestindo a máscara de anjo da casa, limita-se a dizer que “tais assuntos nobres fogem à minha compreensão”, quando, na verdade, conhece-os muito bem.

Ao invés de aproveitar-se de sua posição influente de princesa, ela prefere recorrer a métodos escusos de justiça, talvez por reconhecer a ineficiência do sistema judicial da sua sociedade, acreditando que, independente de sua posição social, qualquer condenação à altura estaria fadada ao fracasso; ou, ainda, por compreender muito bem as motivações políticas que envolvem os dois reinos, e supor que seu marido, membro da nobreza e governante, seria colocado em uma delicada posição ao tentar coibir as práticas violentas contra as mulheres anônimas.

O arquétipo do anjo da casa passa, então, a ser usado como ferramenta de dissimulação pela personagem: a suposição de que ela seria incapaz de cometer tais atos, simplesmente por ser uma mulher, confere-lhe alguma segurança e, de certa forma, liberdade para prosseguir com seu plano. Ao final, seu marido revela que sabe dos atos da esposa, embora de maneira velada. Para inocentá-la perante a lei, entregou um criminoso qualquer para o rei anão, resolvendo assim o impasse diplomático (fig. 36 abaixo).

Enquanto Virginia Woolf, alegando precisar livrar-se desse angélico fantasma arremessando-lhe um pote de tinta (WOOLF, 1931, s.p.)⁴⁰, Neve usou um meio mais literal e sombrio: executa sua vingança ela mesma, e de maneira sangrenta e calculada, não muito diferente de um assassino em série. Rebelando-se contra a violência doméstica, a personagem denuncia essa ferida em sua sociedade, e acaba por libertar-se dela. Quando se descobre traída pelo marido com a própria irmã, pede o divórcio e, posteriormente, assumirá uma posição governamental influente.

⁴⁰ “Thus, whenever I felt the shadow of her wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her (Dessa forma, sempre que eu sentia a sombra de sua asa ou a radiância do seu halo, eu pegava um pote de tinta e arremessava contra ela; tradução nossa).

Entretanto, reconhece as perdas que o ato de rebelião lhe trouxe: seu esposo, conhecidamente um conquistador patológico, tentava se regenerar. Ao perceber, no entanto, que sua confiança não era retribuída, passou a não se incomodar mais com isso, chegando ao ponto de consumir a traição matrimonial com a própria cunhada. Seu

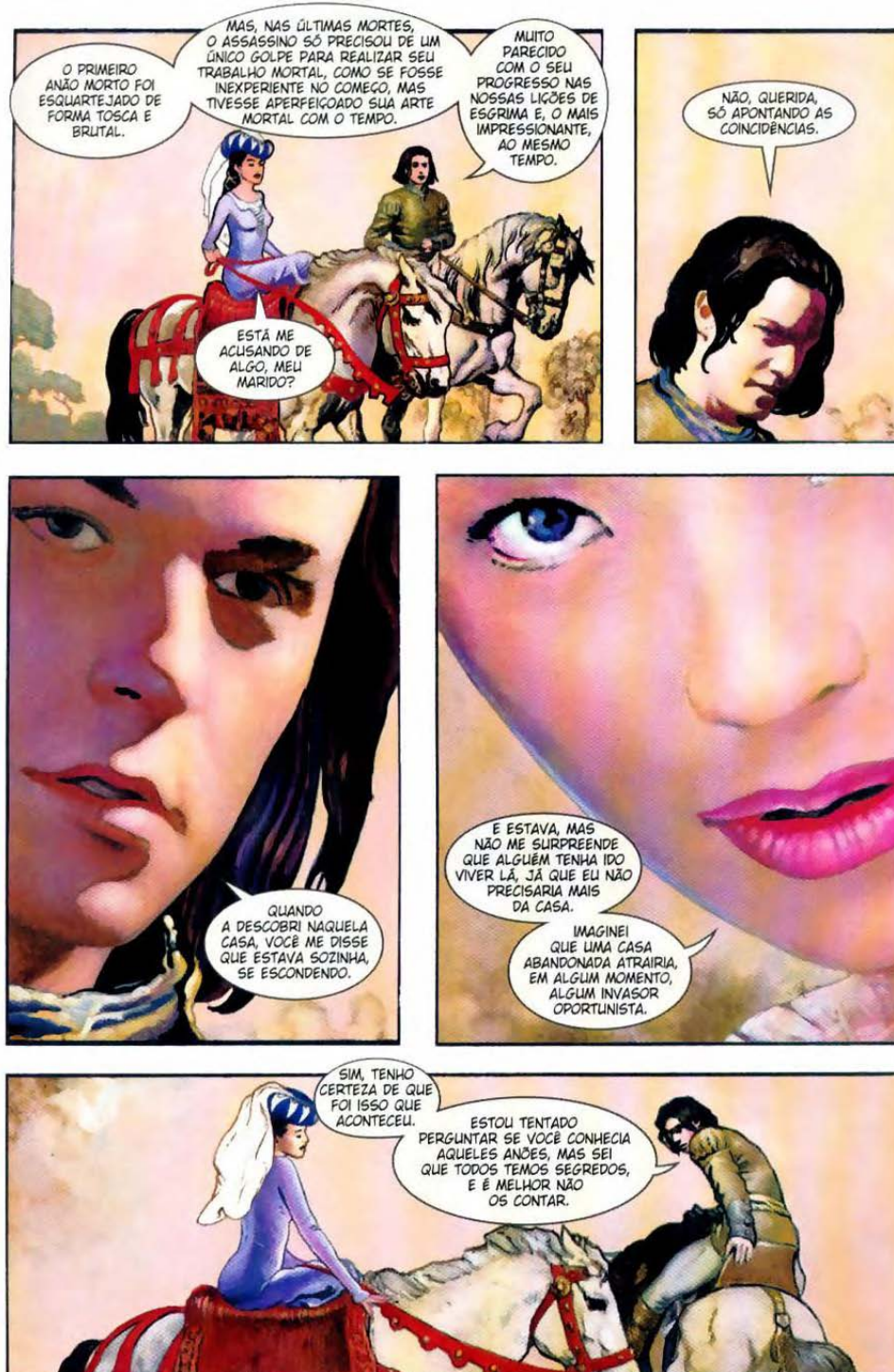


Figura 36

casamento, por fim, acabou. E se o divórcio, em nossa sociedade, tornou-se uma ferramenta comum de lidar com os problemas de casamento, devemos pensar no rompimento que isso representa junto à idealização dos contos de fada: o casamento perfeito, o *felizes para sempre*, podia ter como intuito dar esperança à vida dura na época em que eram narrados (WARNER, 1999), mas a realidade da vida a dois era bem diferente.

Vemos, assim, uma distinção clara entre o espaço público e o espaço privado, o que não aparece tão claramente nas primeiras versões da história: uma vez que o ambiente domiciliar é a única esfera de influência feminina a ser mencionada, é compreensível que eles se detenham apenas ao conflito entre os dois extremos de comportamento feminino. Já a narração de Neve expõe claramente essas esferas, aproximando-se imensamente da condição feminina descrita por Hannah Arendt: a violência despótica, a imposição de valores e opiniões, quando ocorrida na intimidade do lar, é permitida. Publicamente, porém, assassinatos e outros tipos de vilania são condenados, e um bom rei “deve proteger até mesmo os sujeitos mais depravados de um perigo externo”, de acordo com a fala do príncipe (WILLINGHAM, 2007, s.p.). Não deveria ele estar atento, também, às práticas realizadas contra as mulheres do seu reino?

O espaço da mulher é o lar, o ambiente doméstico. Ela deve preocupar-se com assuntos triviais, frívolos; quando pergunta o presente de casamento que sua esposa deseja, o príncipe espera coisas como um palacete, joias extravagantes, carruagens, e qual não é sua surpresa ao saber que ela deseja aulas de esgrima, uma atividade inapropriada para “damas da aristocracia... para nenhuma mulher, na verdade” (WILLINGHAM, 2007, s.p.). A esgrima, como a liderança, como a fala, não são funções designadas ao sexo feminino; histórias de duelistas que disputam o amor de uma dama recheiam a ficção; a liderança de exército, ou mesmo de países, é, na grande maioria das vezes, atribuída a homens; e a fala em público, mesmo quando as mulheres têm direito a voz, muitas vezes passam a palavra para seus companheiros. Apenas após muita insistência, Neve consegue o que deseja, mas as aulas se dão em segredo, na privacidade do lar.

Após o divórcio, estoura uma guerra que envolve todas as Fábulas orientais, que acabam se refugiando na cidade de Nova Iorque, criando um bairro só para eles. Neve assume uma posição de influência no governo de seu povo, e torna-se uma pessoa, muitas vezes, fria como seu nome; a brancura, que remete à pureza e à inocência, foi

perdida diante das atrocidades que viveu e presenciou. Os sonhos de príncipes e castelos acabaram transformando-se em um campo de refugiados, vivendo em um mundo estranho e pobre em magia.

Essa Neve independente, tão certa de sua personalidade, dona de raciocínio analítico, remete às observações de Virginia Woolf a respeito das formas como as personagens femininas aparecem, na literatura, tão discrepantes das mulheres submissas da vida real.

De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. (...) Na realidade, ela era trancafiada, surrada e atirada no quarto (WOOLF, s/d, p. 55-56).

Bill Willingham, expondo os preconceitos através das falas dos personagens, demonstra bem essa diferenciação: quando questionado a respeito da prática de assassinar suas noivas ao amanhecer, responde furioso: “Cuidado com as palavras, mulher! Lembre-se com quem está falando! Dificilmente pode ser considerado insanidade o reconhecimento da perfídia inesgotável das mulheres. Nem é monstruoso vingar-se disso” (WILLINGHAM, 2007, p. 11).

São contra essas visões arquetípicas que Neve se rebela: cansada de ser a mulher silenciosa e abnegada, capaz de anular-se pelo outro, o anjo da casa, assume o papel de mulher cruel e enganadora, movida por suas motivações e interesses próprios. Ela é, como bem sabemos, humana, caminhando no meio termo entre os dois extremos; ambivalente, boa e má ao mesmo tempo. Humana, enfim, capaz de errar e admitir, ou não, as consequências benéficas e maléficas que seus atos trouxeram-lhe.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esta pesquisa tendo em mente uma ideia aparentemente simples: a comparação da Branca de Neve apresentada pelo conto dos irmãos Grimm àquela construída por Bill Willingham nos quadrinhos. Com o passar do tempo, entretanto, acrescentou-se ao *corpus* inicial o filme dos estúdios Disney, o que ampliou o campo de comparações e diálogos a serem realizados.

Buscamos, visando a um melhor levantamento de dados, analisar a personagem conforme sua representação em cada obra envolvida na pesquisa: na literatura, no cinema e nas histórias em quadrinhos. Seguindo uma linha cronológica crescente, dedicamos o primeiro capítulo ao conto infantil, onde pudemos constatar que Branca de Neve é construída, principalmente, em conflito com a madrasta, sua rival. As duas personagens são representações opostas de dois arquétipos femininos: o da bruxa, maligna e manipuladora, e o de boa moça, afeita aos serviços domésticos, meiga e sempre solícita em ajudar o outro. Essa relação conflituosa, estruturalmente, foi construída com o uso de um regime de focalização que fornecia informações a respeito de todos os núcleos narrativos, a focalização onisciente. Situamos também as duas personagens na classificação de E.M. Forster (1986) como personagens planas, de poucas características retomadas com o decorrer da narrativa, em oposição às personagens esféricas, que são mais imprevisíveis ao leitor por possuírem mais detalhes em sua construção, sendo capazes de modificarem-se e evoluírem.

Relacionamos ainda diversos elementos do conto a diferentes mitos das culturas grega e celta, como a presença da maçã, causadora da morte de Branca de Neve, e, nas narrativas gregas, catalisadora da discórdia entre três deusas, Atena, Hera e Afrodite, o que acabou resultando na guerra de Troia. Além disso, relacionamos a composição tríplice de cores da nossa heroína à figura da deusa tríplice, cujas cores representam cada aspecto da deusa, e, conseqüentemente, do ideal feminino: a pureza, a fertilidade e a velhice acompanhada de sabedoria, representadas respectivamente pelas cores branca, vermelha e preta.

Seguindo o caminho planejado, chegamos ao cinema. Percebemos que a situação de conflito, presente no texto-fonte, foi traduzida para a animação com o uso de elementos específicos à linguagem, como efeitos sonoros (incluindo músicas, dublagem das personagens) e a composição de imagem. Branca de Neve é representada, ainda

como personagem plana, em contraste com a Rainha: aparecendo quase sempre em cenários iluminados ou amistosos, enquanto sua rival atua em paisagens obscurecidas, enevoadas ou cenários tempestuosos. As vestimentas e as cores também possuem forte apelo nessa oposição, mostrando Branca de Neve em tons vibrantes, alegres, enquanto sua antagonista veste-se sempre em tons escuros, variando entre o preto e o púrpura.

Analizamos também o regime de focalização adotado no filme, concluindo que houve uma transposição, para o cinema, do mesmo ponto de vista onisciente presente no conto: acompanhamos as ações das duas personagens conforme elas acontecem, o que atua fortemente na construção de Branca de Neve como ideal feminino, em contraste com o comportamento reprovável da madrasta.

Detectamos também diversas diferenças na adaptação cinematográfica, por motivos de economia narrativa (como a supressão das diferentes tentativas de assassinato da madrasta, resumindo-as a apenas uma), outras em diálogo com outros contos de fada, como os empréstimos realizados (o pedido diante do poço, os trabalhos forçados em sua própria casa), e ainda o acréscimo das personagens dos anões.

Passamos à história em quadrinhos, na qual vimos uma adaptação mais transgressora, que não se manteve exatamente fiel aos textos anteriores, também recorrendo a empréstimos de outros contos de fada (apesar de não ficar claro no texto *corpus*, sabemos que Neve é irmã de Rosa Vermelha, personagem que aparece em outro conto dos irmãos Grimm, chamado de *Rosa Branca e Rosa Vermelha*, em inglês *Snow-White and Red-Rose*). Construiu-se uma personagem mais próxima do conceito de personagem esférica de Forster (1969), capaz de surpreender o leitor e modificar-se.

Do ponto de vista estrutural, identificamos a omissão da informação: enquanto contadora de sua história, a personagem oculta informações propositadamente, para assim construir o sentido da narrativa. Apontamos ainda a presença do eu-narrador, que é o responsável diegético pela apresentação da história, e do eu-narrado, que é a personagem que está sendo contada. Essa diferenciação permite ao leitor uma comparação direta entre a jovem do passado, e a mulher madura, capaz de refletir sobre seus atos e arrepender-se deles.

Por fim, com as análises feitas, passamos à comparação propriamente dita. Primeiro, ressaltamos a importância de encarar não apenas a animação, mas também a história em quadrinhos, como adaptação de um texto prévio, pois, sem o conto primeiro, as duas outras obras não poderiam ter sido criadas. Destacamos também a importância

de se levar em consideração questões como as necessidades individuais de cada mídia, não esquecendo o contexto e outros fatores (público, adaptador etc). Nessa perspectiva, concluímos que mesmo a adaptação de Disney, fiel em vários níveis ao texto base, adequou-se às necessidades de contexto, como envelhecer a personagem, bem como no seu próprio *design*. Prega valores semelhantes ao texto-fonte, como o apego feminino ao lar, mas acrescenta também um ar maternal à personagem. Enquanto isso, nos quadrinhos, dispomos de uma personagem não apenas redonda, mas também mais humana. Não há, na HQ, um conflito claro entre duas forças opostas, como nas outras duas obras, mas sim personagens com motivos próprios e agindo de acordo com seus interesses, representadas de maneira bastante humana.

A seguir, relacionamos o fato das personagens, nas duas adaptações, contarem sua história, apontando as diferenças, com o papel das mulheres enquanto contadoras e disseminadoras dos contos de fada, antes de os contos serem publicados em papel por escritores como Charles Perrault e os irmãos Grimm. As histórias eram contadas no ambiente doméstico, durante o trabalho, como a fiação de tecidos, executado principalmente por mulheres. Enquanto elas narravam as histórias, inadvertidamente, ajudavam a alimentar os estereótipos de crueldade e bondade femininas, ao tempo que também aconselhavam os mais novos no tocante a padrões de comportamento.

Por fim, fizemos uso da figura do anjo da casa, de Virginia Woolf (1997), com a Neve dos quadrinhos. Se, para alcançar a independência plena, as mulheres vitorianas devem matar a figura fantasmagórica do anjo, que as mantém presas ao doméstico, impedindo-as de tecerem opiniões e pensamentos próprios, Neve, nos quadrinhos, resolve rebelar-se contra não apenas essa figura, mas contra a sociedade em que está inserida: desejando justiça contra as violências que sofreu, ela usa de meios reprováveis, como o assassinato e a mentira. No entanto, ela mesma se mostra arrependida do ato, pois, mesmo que tenha conseguido o que queria, seu casamento enfraqueceu e a vingança não trouxe nada além dela mesma. Tais apontamentos nos levam a pensar que, em uma obra recente e tão cheia de posicionamentos críticos e coerentes com a atualidade, Bill Willingham também reproduz o ideal de felicidade plena encontrado nos contos de fada, que condiciona a realização feminina à situação de matrimônio.

Pudemos notar que a construção da personagem Branca de Neve, no decorrer das adaptações, variou conforme as especificidades de cada mídia, mas também de acordo com as intenções dos autores em relação ao contexto em que estão inseridas. Os

contos de fada têm uma função claramente pedagógica, sendo utilizados para a transmissão de valores e de padrões comportamentais; assim, é natural que a heroína fosse silenciosa, que se mostrasse apta nos afazeres da casa, e que evitasse o conflito direto contra sua antagonista. A animação, lançada no final da década de 30, não prega valores muito diferentes, mas dá mais voz à heroína, embora o poder de dar movimento à narrativa continue nas mãos da madrasta. Os quadrinhos, por sua vez, apresentam uma Neve conflituosa por si mesma. Aproxima a personagem da figura da narradora fiadeira, que contava as histórias para as crianças no intuito de ensinar-lhes e de servir como lição. Mas dá voz à heroína, deixando que ela mesma relate e justifique seus atos. A HQ reproduz também alguns dos preconceitos encontrados pelas mulheres, como o fato de poucas ocuparem cargos públicos, além de serem tomadas como frágeis e indefesas.

Consideramos importante também destacar a influência que os contos de fada exercem no imaginário, seja quando pensamos em madrastas que tratam mal seus enteados, ou mesmo quando uma mulher sonha, aos suspiros, com o “príncipe encantado” idealizado. Por mais que, racionalmente, saibamos que não existam pessoas univalentes, absolutamente boas ou más, não nos incomodamos com esse maniqueísmo quando lidamos com contos dessa natureza; talvez cheguemos até a desejar que tudo fosse simples como são essas histórias. Alimentamos, inclusive, esse desejo, permitindo que nossas crianças se vistam com fantasias das princesas ou dos heróis em voga. Assim, por mais antigas que sejam, essas histórias têm grande importância.

Prova disso é a sua recriação na forma de quadrinhos, uma mídia que vem ganhando, aos poucos, reconhecimento junto ao mercado e ao público. Mesmo as linhas mais comerciais de revistas de super-heróis vêm sofrendo alterações, visando atender às exigências do público, que pede por histórias mais complexas, personagens mais próximos do humano. A criação de *Fábulas (Fables)* é um exemplo disso: repleta de referências a personagens do imaginário dos contos de fada e fábulas clássicas, podemos vê-los com motivações pessoais nem sempre louváveis, e que tentam seguir uma vida em meio a uma guerra contra o Adversário.

Esperamos que esta pesquisa tenha chamado a atenção acadêmica para a mídia dos quadrinhos e sua capacidade de produzir histórias de qualidade, com a criação de personagens complexos, bem como tenha ajudado a esclarecer alguns dos preconceitos existentes, seja sobre os contos de fada, a animação cinematográfica ou as HQs.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ARISTOTLE. *Politics*. New York: Cosmo, 2008.
- BECKERMAN, Howard. *Animation: the whole story*. New York: Allworth Press, 2003.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. McGraw-Hill, 5th edition, 1997.
- BURTON, Richard Francis. *The book of the thousand nights and a night*. 1885. Disponível em: <<http://manybooks.net/>>. Acesso em 08/01/2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980, 6ª edição.
- _____. [et al]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, 11ª edição.
- CAPONI, Sandra. *Sobre guerras e fantasmas: o feminino e a distinção entre público e privado*. In: MINELLA, Luzinete Simões; FUNCK, Susana Bórneo. *Saberes e fazeres de gênero: entre o local e o global*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006, p. 105-116.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Quíron, 1985, 3ª ed.
- _____. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Narrativas Gráficas*. Tradução de Leandro Luigi. São Paulo: Devir, 2008.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola (org). *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FOSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GUIMARÃES, Gilselene Garcia. *Revisitando as origens do termo juventude: a diversidade que caracteriza a identidade*. 2008. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT20-4136--Int.pdf>>. Acesso em: 08/01/2011.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

LUCENA JR., Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando Quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.

PERROT, Michele. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: MATOS, Izilda S. de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo, Editora UNESP, 2003, p. 13-27.

PRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, 5ª edição.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, 2ª edição.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Francisco Vaz da. *Red as blood, white as snow, black as crow: chromatic symbolism of womanhood in fairy tales*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

TATAR, Maria. *The annotated classic fairy tales*. New York: WW Norton & Company, 2002.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WHITE, Tony. *Animation: from pencils to pixels*. Burlington: Elsevier, 2006.

WILLINGHAM, Bill. *Fábulas: as 1001 noites*. Ilustrado por Charles Vess e John Bolton. Tradução de Marcelo Barbão. Rio de Janeiro: Pixel Media, 2007.

WOOLF, Virginia. *Kew Gardens: o status intelectual da mulher: um toque de feminino na ficção: profissões para mulheres*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *Professions for women*. 1931. Disponível em: <<http://s.spachman.tripod.com/Woolf/professions.htm>>. Acesso em Janeiro de 2011.

Filmografia:

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (Snow White and the Seven Dwarfs).
Direção: David Hand. Produção: Walt Disney Pictures, 1937. 1 DVD (83 minutos),
widescreen, color., animação baseada no conto dos Irmãos Grimm.

Sites Acessados:

The Annotated Snow White and the Seven Dwarfs. Disponível em:
<<http://www.surlalunefairytales.com/introduction/index.html>>. Acesso em Maio de 2010.

The Triple Goddess. Disponível em
<<http://www.witchesway.net/links/triplegoddess.html>>. Acesso em Junho de 2009.

SCHEINBERG, Gabriela. *Coração: o símbolo do amor*. Disponível em:
<<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT624468-2989-1,00.html>>. Acesso em 10/01/2011.