



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

Branca de Neve
Subversão Cinematográfica de um Conto Intemporal

Ana Melfe Mateus Santos

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

Covilhã, Outubro de 2016

Dedicatória

À minha avó materna, a melhor contadora de histórias que conheci.

Agradecimentos

Quero agradecer a todos aqueles que fizeram e fazem parte da minha vida, que sempre se alegraram nas minhas vitórias e me apoiaram nas derrotas: famílias de sangue e de coração.

Quero agradecer ao meu orientador o tempo, a disponibilidade, os bons conselhos e todo o apoio que deu ao longo deste percurso.

Quero ainda agradecer a todos os que me acompanharam e acreditaram ser possível concluir esta dissertação e que nunca deixaram de me incentivar a seguir o que comanda a vida: o sonho.

Quero por último agradecer a Walt Disney que disse um dia: “Se podes sonhar podes realizar /If you can dream it, you can do it”.

Resumo

O tema da minha dissertação consiste na análise das adaptações cinematográficas da obra literária “Branca de Neve”, dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, tendo em conta os vários graus da sua subversão narrativa.

Neste âmbito, pretendo definir e aprofundar, primeiramente, os conceitos de adaptação e subversão, bem como examinar os tipos de transposições intersemióticas da literatura para o cinema. Para tanto e após essa pesquisa, vou criar uma tipologia própria para melhor analisar os casos que irei abordar.

Como obras de referência, centro-me na narrativa literária “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, e no filme *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) da Disney, tendo em conta a tipologia criada e os parâmetros que dela advêm.

Seguidamente irei analisar cada filme tendo em conta os parâmetros utilizados nas obras de referência literária e fílmica, as especificidades inerentes ao meio cinematográfico (atendendo à forma como a literatura e o cinema tratam a mesma matéria), o tipo de adaptação feita e o modo como a narrativa é subvertida.

Centrar-me-ei numa análise mais aprofundada de quatro filmes específicos – *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger, *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro, *Mirror Mirror* (2012), de Tarsem Singh, e *Snow White and the Huntsman* (2012), de Rupert Sanders – de modo a confrontar adaptações produzidas no âmbito do cinema europeu e do cinema americano.

No final, tecerei conclusões alusivas ao tipo de adaptações e ao grau de subversão, esperando que, de modo geral, identifique os motivos pelos quais os filmes baseados no conto “Branca de Neve” se distanciam da adaptação mais literal e se aproximam da subversão.

Palavras-chave

Adaptação Cinematográfica, Branca de Neve, Conto Tradicional, Irmãos Grimm, Subversão Narrativa.

Abstract

The theme of my dissertation consists of the cinematic adaptation of the literary text “Snow White”, by brothers Jacob and Wilhelm Grimm, taking into account the several degrees of its narrative subversion.

In this context, I intent to define and explore, firstly, the concepts of adaptation and subversion as well as to examine the types of intersemiotic transpositions from literature to cinema. In order to do so and after that research, I will create my own typology to better analyse the cases that I will approach.

As reference texts, I will focus on the literary narrative “Snow White” by the Grimm Brothers, and on Disney’s movie “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937), taking into account the created typology and the parameters that it entails.

Subsequently, I will analyse each movie, taking into account the parameters used in literary and cinematic reference text and movie, the specific aspects of the cinematic media (taking into account the way literature and cinema deal with the same subject), the type of adaptation, and the way the narrative is subverted.

I will center myself in a deep analysis of specific movies – *Blancanieves* (2012), by Pablo Berger, *Branca de Neve* (2000), by João César Monteiro, *Mirror Mirror* (2012), by Tarsem Singh, and *Snow White and the Huntsman* (2012), by Rupert Sanders – in order to compare adaptations between European and the American cinema.

In the end, I will draw conclusions about the type of adaptations, the degree of subversion, expecting that, in a general way, there is a tendency for the movies based upon the story “Snow White” to be further away from the literal adaptation and closer to the subversion.

Keywords

Cinematic Adaptation, Grimm Brothers, Narrative Subversion, Snow White, Traditional Fairy Tale.

Índice

Introdução	1
1 Da literatura ao cinema: a adaptação	5
2 Uma tipologia para a subversão	10
3 A subversão nas adaptações de “Branca de Neve”	19
3.1 O conto	19
3.1.1 História	23
3.1.2 Personagem	29
3.1.3 Tempo e espaço	31
3.1.4 Estilo	32
3.1.5 Género	34
3.1.6 Tema	35
3.1.7 Mensagem	35
3.2 O filme referência	35
3.3 Cinema americano	57
3.3.1 Espelho meu, espelho meu	57
3.3.2 O duo: Branca de Neve e o Caçador	78
3.4 Cinema Europeu	94
3.4.1 Da tauromaquia à atração de circo	95
3.4.2 O amor pelos anões	109
Conclusão	120
Filmografia	122
Bibliografia	123

Lista de Figuras

Figuras 1.1 e 1.2 – Rainha/madrasta na curta-metragem de Betty Boop e no filme da Disney.

Figuras 1.3 e 1.4 – Branca de Neve na curta-metragem de Betty Boop e no filme da Disney.

Figura 1.5 – Reação dos anões à passagem da Branca de Neve no caixão, na curta-metragem de Betty Boop.

Figura 1.6 – Aproximação da rainha/madrasta em forma de dragão ao espectador.

Figura 1.7 – Os três Porquinhos no filme *Happily N'Ever After 2: Snow White*.

Figura 1.8 – Personagens de outros contos de fadas no filme *Happily N'Ever After 2: Snow White*.

Figuras 1.9 e 2.1 – Abertura do filme *Snow White and the Seven Dwarfs*: a capa do livro e a primeira página.

Figura 2.2 – Espelho Mágico.

Figura 2.3 – Primeiro encontro de Branca de Neve e do príncipe no início do filme.

Figura 2.4 – Pormenor da caixa para o coração de Branca de Neve.

Figura 2.5 – Branca de Neve a ser adorada pelos animais.

Figura 2.6 – Branca de Neve a divertir-se com os anões.

Figura 2.7 – A madrasta tenta a Branca de Neve com a maçã envenenada.

Figura 2.8 – Morte da madrasta.

Figura 2.9 – Branca de Neve deitada no caixão.

Figura 3.1 – Beijo entre o príncipe e Branca de Neve.

Figuras 3.2 e 3.3 – Final do filme, o final feliz e o fechar do livro.

Figuras 3.4 e 3.5 – Brancas de Neve que são apresentadas no filme da Disney.

Figuras 3.6 e 3.7 – Branca de Neve, em criança e em adulta respectivamente, no filme *Happily N'Ever After 2: Snow White*.

Figuras 3.8 e 3.9 – Madrasta no filme da Branca de Neve da Disney, normal e transformada em bruxa.

Figuras 4.1 – Príncipe no filme da Branca de Neve da Disney.

Figuras 4.2 e 4.3 – Caçador de Branca de Neve e Robin Hood, ambos filmes da Disney.

Figuras 4.4 e 4.5 – Anões nos filmes *Snow White and the Seven Dwarfs* e *Happily N'Ever After 2: Snow White*.

Figuras 4.6 – Título que aparece inicialmente no filme de Tarsem Sighn.

Figuras 4.7 e 4.8 – Rainha má/madrasta e o rei, na história narrada por ela mesma, e a sombra por detrás de Branca de Neve.

Figuras 4.9 e 5.1 – Castelos nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figuras 5.2 e 5.3 – Branca de Neve à janela nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figuras 5.4 e 5.5 – Rainha/madrasta no trono nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figura 5.6 – Casa dos anões.

Figura 5.7 – Refeição servida no palácio.

Figuras 5.8, 5.9 e 6.1 – Dois anões em forma de um só nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figuras 6.2 e 6.3 – Beijos nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figuras 6.4 e 6.5 – Rainha oferece a Branca de Neve a maçã envenenada nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figuras 6.6 e 6.7 – Os anões dançam com Branca de Neve nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figuras 6.8 e 6.9 – Branca de Neve em criança nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White a Tale of Terror*.

Figura 7.1 – Branca de Neve vestida por Napoleon, quando se junta aos rebeldes.

Figuras 7.2 e 7.3 – Rainha má nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White a Tale of Terror*.

Figura 7.4 – Rainha, velha, a oferecer a maçã envenenada a Branca de Neve.

Figura 7.5 – Pais de Branca de Neve durante a narração da rainha.

Figura 7.6 – Os sete anões.

Figura 7.7 – Habitantes do reino depois da governação da rainha.

Figura 7.8 – Título do filme de Rupert Sanders.

Figura 7.9 – Batalha entre o exército do rei e os cavaleiros negros.

Figura 8.1 – Espelho na sua forma original e humana.

Figura 8.2 – Branca de Neve que segura contra o peito dois bonecos de verga.

Figura 8.3 – Rainha suga a beleza da jovem para que ela própria rejuvenesça.

Figuras 8.4 e 8.5 – Florestas nos filmes *Snow White and the Huntsman* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figura 8.6 – Anões que emboscam a Branca de Neve e o caçador.

Figuras 8.7 e 8.8 – Branca de Neve dança com os anões nos filmes *Snow White and the Huntsman* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figura 8.9 – Funeral do anão Gus.

Figura 9.1 – Beijo entre Branca de Neve e o filho do duque.

Figura 9.2 – A maçã envenenada que Branca de Neve trinca.

Figura 9.3 – O beijo que o filho do duque dá à princesa.

Figuras 9.4 e 9.5 – Branca de Neve deitada no caixão nos filmes *Snow White and the Huntsman* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figura 9.6 – O caçador beija Branca de Neve.

Figura 9.7 – Batalha derradeira entre a princesa e a rainha.

Figuras 9.8 e 9.9 – Branca de Neve em criança e no caixão.

Figura 10.1 – Rainha má vestida de negro.

Figura 10.2 – O filho do duque.

Figura 10.3 – Caçador na neve.

Figura 10.4 – Mulheres na sua vila.

Figuras 10.5 e 10.6 – Criaturas míticas: fadas e veado branco.

Figura 10.7 – Título no filme de Pablo Berger.

Figura 10.8 – Pessoas que se dirigem para a praça de touros.

Figuras 10.9 e 11.1 – Enteadas que tiram água do poço nos filmes *Blancanieves* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Figura 11.2 – A pequena Carmén aprende a arte da lide manuseando o capote do pai.

Figura 11.3 – Seis anões que olham Carmén.

Figura 11.4 – Carmén viaja à janela na caravana dos anões.

Figura 11.5 – Blancanieves e Los Enanitos Toreros.

Figura 11.6 – Branca de Neve dança com os anões.

Figura 11.7 – Madrasta que dá a maçã envenenada à enteada.

Figura 11.8 – Branca de Neve adormecida no caixão de vidro, transformada como atração num circo de aberrações.

Figura 11.9 – Beijo de Rafito a Branca de Neve.

Figura 12.1 – Título que aparece inicialmente no filme de João César Monteiro.

Figura 12.2 – Segundo título que aparece no filme de João César Monteiro.

Figura 12.3 – Primeiro momento de pausa na narração.

Figura 12.4 – Segundo momento de pausa na narração.

Figura 12.5 – Quarto momento de pausa na narração.

Figura 12.6 – Escadas em ruínas.

Figura 12.7 – Realizador João César Monteiro.

Lista de Tabelas

Tabela 1.1 – Tabela de análise comparativa entre as obras fílmicas.

Introdução

É imprescindível falar de narrativa quando se trata do ser humano, pois a sua história é indissociável e este possui uma capacidade inultrapassável de a criar, moldar e reinventar de forma oral, escrita ou fílmica. Ao longo de milénios, a humanidade transmitiu narrativas através de gerações e gerações, desde a mais tenra idade à mais bela sapiência de alguém que já quase tudo presenciou.

Fascina-me tanto um conto de fadas para crianças na sua forma mais remodelada, como a versão original em “Contos da Infância e do Lar”, 1812/15, de Jacob e Wilhelm Grimm, e as transformações que essas narrativas folclóricas sofreram, quer pelos mesmos, quer por outros autores, nos mais diversos meios, dispositivos e suportes. É um facto que “os contos de fadas continuam a resistir ao tempo, prevalecendo, quiçá invadindo as nossas vidas, por todo o mundo”¹ (Zipes, 2012: ix).

É de ressaltar, e de sublinhar, a discrepância entre os originais e os atuais contos de fadas direcionados especialmente para o público infantil. Além das adaptações, como afirma Jack Zipes, “eles [os contos de fadas] são parte integrante de um processo de civilização que desenvolveu diferentes tipos de contos, alguns dos quais foram direcionados para crianças”². Ainda que produzam um efeito criativo e educacional sobre o público mais jovem, o autor acrescenta que os “contos de fadas não pertencem às crianças”³ (Zipes, 2012: x).

Os intitulados contos de fadas, provenientes da tradição oral, “continuam a ser contados de diversas formas inovadoras, sem recurso à literatura, pelos continentes europeu e americano”⁴ (Zipes, 2012: xii), sendo de forma geral disseminados por todo o mundo.

Desta forma, este tipo de contos sofreu um *boom* de adaptações que se verificou no final do século passado e no início do atual e que, de um modo ou de outro, se prendem em reinvenções narrativas, como podemos verificar, por exemplo, nas obras produzidas na área do cinema.

De todos os contos que conheço, “Branca de Neve” sempre me suscitou especial interesse, tanto ao nível da estória primeira e suas sucessivas, como em termos das inúmeras adaptações visuais.

¹ Fairy tales continue to prevade if not invade our lives throughout the world.

² They are part and parcel of a general civilization process that developed different tale types some of wich were directly composed for children.

³ Fairy tales do not belong to children.

⁴ (...) the oral fairy tales continued to be told in sorts of fresh unlettered ways throughout Europe and America (...).

Tendo em conta o referido, é sobre este período de recriação e sobre este conto em particular que incidirá o estudo que apresento.

Após uma pesquisa filmográfica inicial, verifiquei que, desde as primeiras adaptações de “Branca de Neve”, em algumas obras fílmicas, ocorre uma tendência para que estas se aproximem da subversão, como é o caso de *Betty Boop in Snow-White* (1933) de Dave Fleischer, que não só difere nas personagens, mas também na história e no género, como explicarei mais a fundo no capítulo 2, intitulado Uma Tipologia para a Subversão. Daqui advém o meu interesse pela subversão, não só como um tipo de adaptação, mas essencialmente como o seu oposto mais distanciado da obra original.

Como motor deste estudo, torna-se importante a criação de perguntas que sejam guias orientadores para a elaboração e expansão de todas as ideias. Assim, formulo uma pergunta de partida e quatro perguntas adjacentes, atendendo ao tema que se centra na adaptação cinematográfica da obra literária “Branca de Neve”, dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, tendo em conta os vários graus da sua subversão narrativa.

A pergunta decisiva desta dissertação é a seguinte: em que medida as diferentes adaptações do conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, se aproximam da subversão?

Para auxiliar a resposta a esta questão, complemento-a com as quatro perguntas seguintes:

1. Quais os tipos de adaptação da literatura para o cinema?
2. A partir de quando podemos falar de subversão?
3. Como é que a narrativa é adaptada em cada obra fílmica?
4. Qual é o grau de subversão em cada obra cinematográfica?

Responderei à primeira pergunta no primeiro capítulo, à segunda pergunta no segundo, e às restantes duas no último. Após estas análises e reflexões, poderei demonstrar em que medida a adaptação do conto tradicional em estudo se aproxima da subversão.

Tenho como objectivos bem definidos para este estudo, os que apresentarei de seguida:

Definir e clarificar os conceitos de adaptação e subversão, bem como os tipos de adaptações feitas da literatura para o cinema, que já foram estudadas por outros ensaístas e que vão ser abordados nesta dissertação.

Criar uma tipologia própria, bem fundamentada, com conceitos e parâmetros definidos, para o estudo em questão.

Analisar a obra literária adoptada como cânone – conto “Branca de Neve” dos irmãos Grimm –, tendo em conta a sua narrativa e os elementos diegéticos e extradiegéticos importantes

desta, que se centram na história, nas personagens, no tempo, no espaço, no estilo, no género, no tema e na mensagem.

Analisar o filme adoptado como referência – *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) da Disney – mediante os parâmetros de análise do conto, a ser utilizado como ponto de comparação para a restante filmografia, dada a sua importância no cinema.

Analisar os filmes realizados nos contextos do cinema americano e do europeu, tendo em conta a tipologia e os parâmetros utilizados nas obras literária e fílmica de referência, as especificidades inerentes ao meio cinematográfico (e daqui advém a necessidade da análise do filme adoptado como cânone e do padrão que implementou), o tipo de adaptação feita e de que modo a narrativa é subvertida.

Comparar o resultado obtido de todas as obras fílmicas analisadas para poder retirar ilações sobre o mesmo.

Em termos estruturais, dividi a minha dissertação em três capítulos – Da literatura ao cinema: a adaptação; Uma tipologia para a subversão; A subversão nas adaptações de “Branca de Neve” –, sendo que este último está subdividido de acordo com as obras em análise – O conto, O filme referência, Cinema americano e Cinema europeu.

No primeiro capítulo, dedico-me à questão da adaptação da literatura para o cinema, às tipologias elaboradas pelos autores Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Jacques Aumont e Michel Marie, Sérgio Sousa, Kamilla Elliot e Gérard Genette, e justifico a necessidade de expor uma tipologia própria dado que as existentes, como demonstrarei, bi- ou tripartidas, são deficitárias em termos da análise que pretendo, e as tipologias mais alargadas não se enquadram na mesma.

Dada esta necessidade, é no capítulo dois que exponho o conceito de subversão ilustrado pela curta-metragem de *Betty Boop* já referida, os parâmetros diegéticos e extradiegéticos sobre os quais me debruçarei para efetuar a análise quer do conto quer dos filmes, a tipologia que me ajudará a perceber melhor de que modo os filmes podem ser subvertidos e, a tabela de análise que me permitirá fazer uma comparação direta entre as diversas obras.

No capítulo três perei em prática a tipologia que criei e elaborarei uma análise aprofundada do conto “Branca de Neve” dos irmãos Grimm, e do filme *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), o clássico da Disney, obras fundamentais nesta dissertação, que carecem de uma explicitação mais detalhada relativa aos respetivos cânones.

Posteriormente centrar-me-ei em quatro obras, parte integrante do referido boom de adaptações no presente século, separando dois tipos de cinema distintos: o americano do europeu. No cinema americano, a minha escolha recaiu sobre *Mirror Mirror* (2012) de Tarsem

Singh, e *Snow White and the Huntsman* (2012) de Rupert Sanders. Já do lado do cinema europeu constam as obras *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro, e *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger.

Socorrer-me-ei ainda, ao longo da dissertação, dos filmes seguintes, os quais, de algum modo, se tornam pertinentes para complementar os filmes analisados: *Happily N'Ever After 2: Snow White* (2009) de Steven E. Gordon e Boyd Kirkland, *Snow White: A Deadly Summer* (2012) de David DeCoteau, e *Snow White: A Tale of Terror* (1997) de Michael Cohn.

É deste modo que pretendo criar uma articulação lógica entre as várias partes da dissertação, acrescentando previamente uma introdução e no final as conclusões deste estudo.

No que à metodologia diz respeito, fundamentarei as minhas ideias e procederei à elaboração do estudo com recurso à leitura de ensaístas, à análise do conto e dos filmes tomando em consideração os parâmetros bem definidos, à comparação entre a obra literária e as obras fílmicas já mencionados, ao cotejo entre todas as obras recorrendo a uma tabela e a extras dos DVDs sempre que necessário.

Embora o tema da adaptação tenha já sido abordado por numerosos ensaístas, acredito que o meu estudo seja importante e pertinente, pois apresenta uma perspetiva diferente, essencialmente focada na subversão, e uma visão e crítica que recai sobre o cinema atual, não descurando as dissemelhanças entre as produções cinematográficas americana e europeia.

Dado que este tema me interessa bastante, não pretendo que esta investigação seja um caso isolado no meu percurso académico e profissional, sendo que, futuramente, estou bastante interessada na continuação da investigação nesta área, focando-me no conceito de subversão e no modo como este poderá ser aplicado às adaptações da literatura para o cinema. Gostaria ainda de trabalhar com especial incidência nos contos tradicionais ou contos de fadas, quer ao nível de filmes, das séries ou dos desenhos animados.

1 Da literatura ao cinema: a adaptação

Desde o nascimento da sétima arte até aos dias de hoje verifica-se que a adaptação de livros, ou partes deles, para a tela de cinema se tornou um ato constante e presente. William H. Phillips, no seu livro *Film: An Introduction*, estima que mais de metade dos filmes comerciais norte-americanos teve origem em obras literárias, adaptadas a guião (Phillips, 2005: 209).

Posso até dizer que, apesar da vetusta idade da literatura, e apenas o pouco mais de um século de existência do cinema, ambos se acompanham desde então e se adaptam mutuamente através da transposição intersemiótica.

Numa primeira instância, recorrendo ao dicionário Priberam, este define o conceito de “adaptação” como o ato de adaptar, como a combinação conveniente de uma coisa para outra.⁵

Dada esta definição básica, torna-se agora pertinente, para a compreensão do conceito de adaptação aplicável ao caso em estudo, recorrer a duas acepções. Por um lado, Geoffrey Wagner, em 1975, descreve este conceito pela “transição de literatura para filme” (Wagner, 1975: 222,223,227). Por outro, Seymour Chatman, em 1992, diz-nos que adaptação consiste na “transitividade narrativa de um meio para outro” (Mast, Cohen e Brady, 1992: 404).

Após estas definições, considero então o conceito de adaptação como a transição narrativa de um meio para outro (respetivamente literário e cinematográfico, no caso em estudo), mais fiel ou mais subversiva relativamente à obra original.

Apresento aqui a análise da adaptação literária para cinema, mais precisamente a primeira versão publicada do conto “Branca de Neve” dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, através de várias obras cinematográficas contemporâneas.

Torna-se, agora, importante abordar e explicar tipologias que já foram estudadas por outros ensaístas, e que são pertinentes na análise deste tipo de adaptação.

Dividirei estas em dois grupos: as tipologias bi- ou tripartidas, e as tipologias mais alargadas. Considerarei as tipologias de Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Jaques Aumont e Michel Marie, Sérgio Sousa, Kamilla Elliot e Gérard Genette, sendo que os primeiros cinco autores pertencem ao primeiro grupo, e os dois últimos autores ao segundo.

⁵ “2. Fazer com que uma coisa se combine convenientemente com outra”, “adaptação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/adapta%C3%A7%C3%A3o> [consultado em 06-10-2015].

Dentro das tipologias bi- ou tripartidas enquadram-se:

1. Geoffrey Wagner, com os conceitos de transposição (“transposition”), comentário (“commentary”) e analogia (“analogy”).

O autor expõe e define, de forma tripartida, os tipos de “transição da ficção para o filme”⁶, sendo eles a transposição, “onde o romance é transposto diretamente para o ecrã, com uma interferência aparente mínima”⁷; o comentário, que reestrutura ou aplica ênfase à obra original, “onde o original é propositada ou inadvertidamente alterado em alguns aspetos”⁸; e a analogia, onde ocorre “um afastamento bastante considerável com o intuito de fazer outra obra de arte”⁹. Em suma, o autor define três parâmetros, um mais fiel, um intermédio e um mais afastado da obra literária de ficção inicial (Wagner, 1975: 222, 223, 227).

2. Dudley Andrew, com os conceitos de empréstimo (“borrowing”), interseção (“intersection”), e transformação (“transforming”).

O autor centra-se nos “casos em que o processo de adaptação está em primeiro plano, ou seja, onde o original é sustentado como uma fonte digna ou o objeto central”¹⁰. Assim define cada um dos conceitos da seguinte forma: empréstimo, onde “o artista emprega, de uma maneira mais ou menos extensiva, o material, a ideia, ou a forma de um texto anterior, geralmente bem sucedido”¹¹; interseção, onde “a singularidade do texto original é preservada, tal como a sua extensão é deliberadamente deixada de uma forma não assimilada na adaptação”¹²; e transformação, onde são “levantadas questões sobre estes dois sistemas de significação”¹³. De igual modo, surge, de novo, uma representação tripartida, onde impera o afastamento, a proximidade, ou a reflexão destes dois aspetos, relativamente à obra original. (Andrew, 1984: 98, 99, 101).

3. Jaques Aumont e Michel Marie, com os conceitos de “literalidade mais ou menos absoluta” e “‘equivalentes’ que transponham a obra”.

Definindo o conceito de adaptação como:

“Uma noção difusa, (...), cujo principal objetivo é avaliar ou (...) descrever e analisar os processos de transposição de um romance para

⁶ “...transition of fiction to film”.

⁷ “...in which a novel is given directly on the screen, with a minimum of apparent interference”.

⁸ “...in which an original is taken in either purposely or inadvertently altered in some respect”.

⁹ “...a fairly considerable departure for the sake of making another work of art”.

¹⁰ “... those cases where the adaptation process is foregrounded, that is, where the original is held up as a worthy source or goal”.

¹¹ “...the artist employs, more or less extensively, the material, idea, or form of an earlier, generally successful text”.

¹² “...the uniqueness of the original text is preserved to such an extent that it is deliberately left unassimilated in adaptation”.

¹³ “...raises questions about the specificity of these two signifying systems”.

um argumento e depois para um filme: transposição de personagens, dos locais, das estruturas temporais, da época em que se situa a ação, da sequência dos acontecimentos narrados [entre outros]” (Aumont e Marie, 2009:16-17).

Os autores definem cada um dos conceitos nas componentes enunciadas acima, com o fim de procurar “um meio fílmico de transmitir a própria escrita” (Aumont, Marie e 2009:17).

4. Sérgio Sousa, com os conceitos de “fidelidade” e “recriação”.

No seu estudo intitulado *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, e tendo em conta o elevado grau de afinidade transgénica inerente à arte, bem como o intercâmbio dinâmico entre os textos fílmico e literário, onde a natureza e o perfil semiótico diferem, e a forma e o conteúdo se assemelham numa interseção criativa, o autor reparte-se pelo estudo das transposições da literatura para o cinema, e do cinema para a literatura, dedicando-lhe igual importância (Sousa, 2001: 15-22).

Focando a transcodificação para a tela dos textos literários, o ensaísta aponta como principais propostas teóricas a fidelidade e a recriação. A primeira é definida por um texto subsequente que deve ser orientado pelo critério da fidelidade ao texto antecedente ou seja, um produto final mais fiel à obra original – seguindo a ideologia de André Bazin, Sousa afirma ir ao seu encontro quando profere que “um texto fílmico adaptado (...) se deve orientar pelo critério da fidelidade ao texto original” –, a segunda assenta num exercício de recriação face ao texto fonte, ou seja, mais distanciado da obra original. (Sousa, 2001: 16).

Dentro das tipologias mais alargadas enquadram-se:

1. Kamilla Elliot, com os conceitos psíquico (“psychic concept”), de ventríloquo (“ventriloquist concept”), genético (“genetic concept”), de de(re)composição (“de(re)composing concept”), de encarnação (“incarnational concept”) e de trunfo (“trumping concept”).

A autora toma cada um dos conceitos da seguinte forma: o psíquico é definido pelo espírito do texto que deve ser transportado da obra literária para a fílmica (Elliot, 2004: 22); o ventríloquo toma a adaptação como si mesmo, dando vida ao texto original (Elliot, 2004: 226); o genético assume-se como o ADN na passagem da literatura para o cinema, sendo apenas transmitido o núcleo da narrativa do texto para o filme (Elliot, 2004: 230); o de de(re)composição centra-se numa adaptação definida por uma (de)composição dos sinais textuais e fílmicos que, juntamente com as narrativas culturais, se fundem na consciência do espectador (Elliot, 2004: 233); o de encarnação assume a palavra como um elemento parcial que se materializa na adaptação (Elliot, 2004: 235); o de trunfo carece de uma preocupação

com os possíveis lapsos apresentados na obra original, bem como nos melhores forma e meio de a representar (Elliot, 2004: 237). Esta análise tipológica estende-se em excesso e torna-se demasiado meticulosa para a análise que pretendo.

2. Gérard Genette, com os conceitos de intertextualidade (“intertextuality”), paratextualidade (“paratextuality”), metatextualidade (“metatextuality”), hipertextualidade (“hypertextuality”) e architextualidade (“architextuality”).

Ainda num contexto mais alargado, no seu segundo volume sobre transtextualidade, o autor afirma que esta consiste em “tudo o que coloca um texto numa relação, óbvia ou oculta, com outros textos”¹⁴. Toma cada um dos conceitos da seguinte forma: a intertextualidade¹⁵ como “a presença real de um texto dentro de outro”; a paratextualidade centra-se na “totalidade do trabalho literário”: “um título, um subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, observações, introdução...; [notas] marginais, infrapaginais, de rodapé; epígrafes, ilustrações; propaganda, capas de livros, sobrecapas; e muitos outros tipos de sinais secundários, se alográficos ou autográficos”¹⁶; a metatextualidade foca-se na crítica de um texto em relação a outro, “sem necessidade de o citar (sem o convocar), na verdade, por vezes, sem sequer o nomear”¹⁷; a hipertextualidade é definida por “qualquer relação que une um texto B (hipertexto) com um texto A antecedente (hipotexto) sobre o qual é enxertada uma maneira que não é de comentário”¹⁸; a architextualidade distingue-se por ser um conceito “completamente silencioso”, “de natureza puramente taxionómica”¹⁹ (Genette, 1997: 1-5). Esta análise tipológica torna-se extensa e demasiado minuciosa para o estudo que pretendo.

Já para Casetti “adaptar (...) acarreta uma quantidade de coisas, mais significativamente, reprogramar a receção da história, o tema ou a personagem (...)” (Casetti, 2004: 85).

Atendendo aos parâmetros a que se podem aplicar os conceitos de adaptação e subversão — por um lado, diegéticos: história, personagens, tempo e espaço; por outro, extra-diegéticos: estilo, género, tema e mensagem — e às tipologias relativas à adaptação, descritas e explicadas acima, estabelecidas por Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Jacques Aumont e Michel Marie e Sérgio Sousa, que sublinham, como visto, de forma genérica, a importância de uma transposição bi- ou tripartida, da mais literal à mais subversiva, torna-se pertinente a aplicação, no caso em estudo, de uma tipologia mais abrangente. No entanto, também as tipologias mais alargadas, expostas anteriormente, como é o caso das enunciadas por Kamilla

¹⁴ “...all that sets a text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts”.

¹⁵ “...the actual presence of one text within another”.

¹⁶ “...the totality of the literary work”: “a title, a subtitle, intertitles, prefaces, postfaces, notices, forewords...; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs, illustrations; blurbs, book covers, dust jackets; and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic”.

¹⁷ “...without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes without even naming it”.

¹⁸ “...any relationship uniting a text B (wish I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall of course call it the *hypotext*) upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary”.

¹⁹ “...completely silent”, “of a purely taxonomic nature”.

Elliott e Gérard Genette, devido às suas especificidades, excessos e minúcias, não respondem aos objetivos.

Necessito assim, como farei no próximo capítulo, não só de uma tipologia diferente das descritas, criando a minha própria, assente em parâmetros diegéticos e extradiegéticos bem definidos, como também de uma definição sólida do conceito de subversão, imprescindível para este estudo.

2 Uma tipologia para a subversão

Tome-se subversão como um revolver ou uma revolução que ocorre na passagem da obra original, no caso em estudo literária, para a obra final, no caso em estudo cinematográfica, e onde esta última assume um distanciamento maior relativamente à primeira (Priberam, 2008-2013).

Para melhor esclarecer o conceito de subversão, mantendo sempre presente o conto tradicional “Branca de Neve” dos irmãos Grimm, destaco aqui, de entre as várias narrativas de fadas que os criadores de *Betty Boop* transportaram para o grande ecrã, a curta-metragem *Betty Boop: Snow White* (1933), de Dave Fleischer, que se insere nos Talkartoons que os Fleischer Studios produziram. Fazendo uma comparação com o conto e com o filme da Disney (as obras de referência que analisarei a fundo no capítulo seguinte), podemos denotar várias dissemelhanças que tornam esta curta-metragem muito distante de uma adaptação literal. Abordarei ainda alguns aspectos diegéticos e extradiegéticos que acho relevantes.

Quanto ao género, encontra-se aqui um ponto em comum com o filme da Disney, trata-se de um musical, o que confere, juntamente com o facto de ser uma curta-metragem de animação, um certo encantamento melodioso ao espectador. Esta obra inclui um tema *jazz* que acentua a cena em que se insere e tem um certo tom de crítica e sátira: na parte da caverna misteriosa, enquanto Branca de Neve, dentro do caixão, é carregada pelos anões, o *jazz* assume um papel preponderante, sublinhando o tom fúnebre da situação vivida pelas personagens; já na transformação fantasmagórica do palhaço, quando este se transfigura numa corrente, ocorre então uma sátira ao capitalismo. Assume ainda importância a sonata para piano n.º2 em si bemol, intitulada “Marche Funèbre”, de Frédéric Chopin, composta em 1837, que acentua o dramatismo da sentença de Branca de Neve, quando acompanhada pelos guardas, agora carrascos, cabisbaixa, se dirige para a morte.

Relativamente às personagens, foco aqui algumas figuras essenciais: a rainha/madrasta, a Branca de Neve, o caçador e os anões.

A rainha/madrasta é feia (Figura 1.1) e transforma-se numa figura monstruosa que se assemelha a um dragão, enquanto no conto é dito que “[é] uma mulher bela, mas orgulhosa e arrogante, e não [suporta] que alguém a [possa] ultrapassar em beleza” (Grimm, 2013: 273). Por contraste, no filme da Disney a rainha/madrasta é mostrada como uma mulher de relativa beleza (Figura 1.2). Quanto à sua transformação em bruxa, a mesma ocorre tanto na curta-metragem da *Betty Boop* como no filme da Disney. Já no conto, a rainha/madrasta primeiramente disfarça-se de velha bufarinheira, depois de idosa e finalmente de camponesa, nunca se mascarando ou transformando em bruxa.



Figuras 1.1 e 1.2 – Rainha/madrasta na curta-metragem de Betty Boop e no filme da Disney.

Na curta-metragem, a Branca de Neve não é a menina ingênua que é apresentada no conto dos irmãos Grimm, tida como “inocente”, “pobre criança” e bondosa (Grimm, 2013: 274-276); já no filme da Disney ela possui bom coração, é amada pelos animais e querida pelos anões. Portanto, na versão dos Fleischer a protagonista não se enquadra na imagem que mais tarde se tornou o padrão visual para a personagem (Figura 1.3). Betty Boop, no papel da singela menina branca como a neve, que o narrador apresenta como doce, é sedutora, arrojada e sensual. De batom, sapato de salto alto, vestido curto e liga à mostra, brincos e pulseiras, pavoneia-se de mão na anca (Figura 1.4).



Figuras 1.3 e 1.4 – Branca de Neve na curta-metragem de Betty Boop e no filme da Disney.

Quanto às restantes personagens, o caçador é substituído por soldados-carrascos que se transformam em palhaço e animal. O palhaço ainda se transfaz em fantasma sofrendo neste estado várias transfigurações. Ambos, ao longo da narrativa, acabam por ajudar a Branca de Neve, comemorando com ela a vitória sobre a rainha no final. Já os anões olham Branca de Neve de forma lasciva (Figura 1.5) quando a vê no caixão de gelo em pose sensual. Ao contrário do conto dos irmãos Grimm e do filme da Disney, onde cada anão possui personalidade própria ou se destaca de uma forma ou de outra, aqui são padronizados pelo desejo sexual que nutrem pela jovem inacessível devido ao gelo.

Ao contrário do que acontece tanto no conto como no filme de referência, os anões não ajudam a Branca de Neve: sentem, sim, concupiscência relativamente a ela, mostrando isso de forma bastante acentuada, e só mais tarde choram a “morte” dela.



Figura 1.5 – Reação dos anões à passagem da Branca de Neve no caixão, na curta-metragem de Betty Boop.

A narrativa, por sua vez, difere em bastantes pontos do que se tornaria o modelo. De forma breve, diga-se que no conto é narrada a história desde antes da concepção de Branca de Neve até ao seu casamento e conseqüente morte da madrasta e que no filme da Disney, é contada a convivência da menina com a madrasta até ao salvamento e feliz beijo pelo seu amado. Em Betty Boop é Branca de Neve que vai visitar a rainha, madrasta dela, enfiando-se assim na toca do lobo. A versão inocente que nos surge apresentada nas obras de referência é substituída, como já mencionei acima, pela sensualidade, mostrada quando esta é olhada lascivamente pelos guardas, que estendem roupas íntimas para ela pisar ao passar. Mas há outros aspetos a ter em conta na diferenciação da versão dos irmãos Fleischer e que descreverei seguidamente.

A bondade para com os animais da floresta, quer no conto quer no filme da Disney, é levemente sugerida quando Branca de Neve é cumprimentada por um ratinho.

A fuga da madrasta nas obras de referência contrasta aqui com o desafio e a provocação que Branca de Neve lhe faz, ao chegar ao pé dela, dizendo que ouviu falar do espelho mágico: irada, a rainha borrrifa-a, enquanto oleia o espelho, e questiona: “Espelho mágico na minha mão, quem é a mais bela do reino?”²⁰, e este aponta para Branca de Neve e diz: “És a mais bela do reino, és a mais bela do reino!”²¹, beijando-lhe a boca; enfurecida, ordena aos carrascos que matem Branca de Neve, cortando-lhe a cabeça. Betty Boop sai acompanhada pelos guardas, cabisbaixa, ao som de “Marche Funèbre” de Frédéric Chopin. Mais uma vez a fuga aqui não se verifica.

²⁰ “Magic mirror in my hand who’s de fairest in the land?”.

²¹ “You’re the fairest in the land, you’re the fairest in the land!”.

Também a neve que cai, enquanto os carrascos, cabisbaixos, afiam o machado e limpam o cepo para decapitar a donzela, acentuando a carga dramática, não existe nas obras de referência.

Branca de Neve, amarrada à árvore, lamenta estar sempre no caminho da madrasta, e suplica pela vida. No entanto, mostra mais uma vez o seu cariz sensual esfregando-se de forma voluptuosa na tentativa de se libertar.

Os carrascos lançam o afiador e o cepo pela cova e caem nela enquanto Branca de Neve é solta pela árvore onde está amarrada. Ao ser solta, a liga cai-lhe e a árvore coloca a liga sobre a cova como se de uma coroa de flores se tratasse. Aqui, ainda que de forma distinta, é mostrada a ajuda da natureza para com a jovem, que tenta encobrir a sua morte.

Na fuga, Branca de Neve tropeça num monte de neve e forma uma bola, que rola encosta abaixo, acabando por ser cortada em forma de caixão quando passa por uma cerca. A urna transforma-se em gelo e fica transparente após cair num lago. Os anões são passivos neste aspeto, bem como no cuidado para com ela, contactando com esta personagem apenas mais tarde. São a natureza e as condições climáticas que proporcionam esta cena.

O caixão segue viagem e passa pela casa dos anões que olham de forma lasciva para Branca de Neve. Estes transportam então a urna colina abaixo, colocando um vaso de flores em cima dela, e entram na caverna misteriosa que está decorada com motivos alusivos à morte, ao terror e ao fantástico. Esta parte difere diametralmente quer do conto quer do filme da Disney, onde o caixão é colocado em exposição, no meio da natureza, para exaltar a formosura da jovem.

Quando a rainha/madrasta, ao ver a suposta sepultura com a liga de Branca de Neve, pergunta ao espelho quem é a mais bela do reino, ele responde que debaixo da cova há algo escondido. Então a rainha transforma-se em bruxa através do espelho e voa nele, pisando os carrascos que se transformam em palhaço e animal, e que seguem, pesarosos, pela caverna com os anões e Branca de Neve, à medida que escutamos uma música *jazz* cantada pelo palhaço. Aqui, sem subtilezas de disfarce ou aproximação, a bruxa vai, de forma literal, no enalço da sua enteada. Alcança o palhaço e transforma-o em fantasma, que nessa condição assume várias fisionomias. Esta parte não consta em nenhuma das obras de referência.

Depois, a bruxa tenta alcançar a Branca de Neve, transformando-se novamente em rainha/madrasta e transfaz o fantasma e o animal em estátuas e, juntamente com o caixão onde está a jovem, eleva-os até ao céu. Trata-se de mais uma mudança radical que não surge nem no conto nem no filme da Disney.

Insatisfeita, a rainha/madrasta questiona uma última vez o espelho sobre quem é a mais bela, ao que ele responde de forma contrária ao habitual, transformando-a em dragão, o que desfaz os feitiços lançados sobre as personagens anteriores. Perante isto, o palhaço, o animal e Branca de Neve põem-se em fuga. Há dois pontos fulcrais, que mais uma vez diferem, a focar aqui: o espelho não se mostra completamente fiel à rainha, tomando o partido da Branca de Neve; e o feitiço é quebrado devido a essa revolta do espelho contra a sua dona, ao invés de ser rompido pelo amor.

No final, ao som de uma música cómica, o que confere um cariz hilariante à cena, a rainha persegue a Branca de Neve, o palhaço e o animal. O animal vira a rainha, agora dragão, do avesso, e ela foge. Celebram, em roda, já fora da gruta, a vitória. Díspar em relação às obras de referência, onde a rainha perece às mãos dos anões ou da própria enteada, exaltando um dramatismo extremo, aqui a cena é tornada num alívio para o espectador que depreende a derrota do mal de uma forma mais suave, alegre até, depois da passagem algo grotesca pela caverna.

Isso mostra que o mal deve ser sempre castigado, e o bem sair vitorioso sobre ele, recompensando as pessoas que praticam atos positivos. Neste caso, imbuída de inveja e ódio, a rainha/madrasta, transformada em dragão, é virada do avesso, expondo o esqueleto que simboliza a sua “morte”, e acaba por fugir. Betty Boop, Branca de Neve, juntamente com os seus anteriores carrascos, agora palhaço e animal festejam juntos, alegremente e em roda, como amigos, o triunfo sobre o dragão – a fortuna de terem escapado à morte e a subjugação do mal.

Em termos técnicos, trata-se de uma curta-metragem de animação a preto e branco. A ausência de uma tonalidade colorida, faz com que a adaptação do conto ao ecrã, no que toca às personagens, não seja fiel. Por consequência, a simbologia criada pelas cores, importante, por exemplo, na descrição de Branca de Neve, não se verifica: “E porque o vermelho na neve era tão bonito, pensou para consigo: ‘Quem me dera ter uma criança branca como a neve, tão vermelha como o sangue e tão negra como o ébano do caixilho” (Grimm, 2013: 273).

Os planos são maioritariamente de corpo inteiro (PI) ou aproximados de peito (PAP), contendo alguns planos conjunto (PC). Raramente é mostrada a expressão das personagens, e quando isso é feito, é a face da personagem que é aproximada ao espectador, ou seja, o rosto salta para a frente da câmara fitando quem assiste e quebrando assim a quarta parede (Figura 1.6).



Figura 1.6 – Aproximação da rainha/madrasta em forma de dragão ao espectador.

Como verifiquei acima, existem diversas discordâncias, em vários níveis e aspectos diegéticos e extradiegéticos, que fazem com que possa afirmar com clareza que a curta-metragem *Betty Boop: Snow White*, não só se afasta das convenções das obras de referência (ainda que *Snow White and Seven Dwarfs* seja posterior, naturalmente) como esse afastamento ocorre de tal forma que ilustra clara e precisamente o conceito de subversão, servindo para ele como um excelente exemplo.

Em *Betty Boop*, quanto às personagens, desde as dissemelhanças físicas e de carácter da rainha/madrasta e da Branca de Neve, às que se transformam e transfiguram, as personagens são claramente subvertidas.

Já a narrativa em si pouco se assemelha à do conto ou à do filme da Disney: Branca de Neve vai procurar a madrasta para uma visita, não sendo expulsa ou adoptando a fuga. É adorada por todos de forma carnal e ao contrário da menina inocente e de bom coração, gosta de provocar e de se pavonear.

Quanto à relação rainha/espelho, é íntima e de amor/ódio: amor por parte da rainha, ódio por parte do espelho, sendo que ele lhe mostra a língua e a transforma num dragão. Já nas obras de referência o espelho é como um vassalo.

Branca de Neve não é resgatada pelo príncipe encantado nem se engasga com a maçã, mas é sim enclausurada num caixão de gelo onde a sua beleza é visível e desejada por todos. É ainda libertada da maldição com a transformação da rainha em dragão e não com o beijo do príncipe ou pelo abanar da urna.

Ao invés da máxima “viveram felizes para sempre”, em *Betty Boop*, Branca de Neve festeja com os amigos, fazem uma roda, no final.

A mensagem de que o bem vence sobre o mal assemelha-se ao conto e ao filme da Disney, ainda que de uma forma menos dramática e mais cómica. Aqui ocorre a vingança sobre a

rainha quando o animal a vira do avesso e obriga o dragão esqueleto a fugir. Já no conto, a Branca de Neve, no dia do seu casamento com o príncipe, obriga a rainha a dançar em sapatos de ferro em brasa até perecer, enquanto no filme da Disney a rainha morre às mãos dos anões, caindo de um precipício.

Mesmo em termos mais técnicos, a ausência de cor e a música que confere certo tipo de emoções também se dissemelham das obras de referência.

Tendo em conta o descrito acima, criei uma tipologia simultaneamente quantitativa e qualitativa, dotada de universalidade e passível de aplicação nas diversas adaptações, tendo em conta o anteriormente descrito:

Subversão: 8 a 7 parâmetros.

Recriação: 6 a 5 parâmetros.

Transposição: 4 a 3 parâmetros.

Reiteração: 2 a 1 parâmetros.

Nesta tipologia é tido em conta o número de parâmetros que é subvertido, ou seja, tomando os extremos, na subversão, em que a adaptação mais se distancia da obra original, são subvertidos sete a oito parâmetros, enquanto na reiteração, com uma adaptação mais próxima da obra original, são subvertidos apenas dois a um parâmetros.

Assumo assim os conceitos:

Subversão – conceito mais afastado da adaptação literal: menos fiel à obra original, seja ela de cariz literário ou cinematográfico, onde praticamente tudo é mudado ou dissemelhante, mantendo-se apenas as linhas e matrizes que permitem a identificação da narrativa.

Recriação – conceito onde são alterados bastantes parâmetros: assume-se como a criação de algo novo, no entanto mantém as linhas identificativas da narrativa, e alguns aspectos mais relevantes.

Transposição – conceito que aceita a alteração de alguns parâmetros; no entanto, assume-se numa posição bastante próxima ao estatuto de cópia da obra original.

Reiteração – conceito onde poucos ou nenhuns parâmetros são alterados, tratando-se de uma adaptação literal; assume-se integralmente, ou muito perto disso, uma reprodução devota ao original.

Para poder contrastar cada obra com esta tipologia, proponho também a identificação de parâmetros diegéticos – história, personagens, tempo e espaço – e extradiegéticos – estilo, género, tema e mensagem.

Defino cada parâmetro do seguinte modo:

História – abrange o desenrolar dos acontecimentos, dos conflitos e das relações, sejam estas últimas de natureza interpessoal, com objetos personificados ou de outro tipo.

Personagens – abrange os intervenientes dos acontecimentos, personagens principais ou secundárias, definidas por características físicas ou psicológicas e transformações relevantes.

Tempo – caracteriza-se pelo intervalo em que decorrem os acontecimentos, podendo ser subdividido em tempo da narrativa, da história, do espectador ou do ecrã.

Espaço – definido pelo local ou locais onde se desenrola a ação e onde interagem as personagens.

Estilo – pode ser de cariz individual, isto é, do realizador do filme ou do autor do conto, e de época.

Género – foca os géneros literário e cinematográficos (terror, drama, comédia, entre outros), dependendo da obra analisada.

Tema – aquilo de que trata a obra, o que é focado e abordado.

Mensagem – definido pelo ensinamento que transmite a obra, podendo ser, a título de exemplo, uma lição de moral (por norma associada aos contos de fadas).

Existem três parâmetros aos quais deve ser dada maior relevância. São eles: a história, a personagem e a mensagem. A sua importância deve-se ao facto de estes serem o núcleo da narrativa, sendo a sua alteração fulcral para uma mudança radical no enredo.

Para este estudo, organizei então os fatores de análise expostos anteriormente numa tabela que me permite, obra a obra, discernir sobre se cada parâmetro é ou não subvertido e, em caso afirmativo, em que medida tal ocorre, tendo sempre em vista a comparação com a obra literária.

Posteriormente, e concluídas as anotações sobre os parâmetros, poderei então analisar as dissemelhanças que incidem sobre cada aspeto de um dado filme. Após uma análise quantitativa, farei corresponder a cada obra cinematográfica o respetivo conceito.

Por fim, terei acesso a uma forma de comparação direta entre as obras, onde todos os aspectos importantes estarão compilados.

		Parâmetros Passíveis de Subversão							Tipologia	
		Intradiegéticos				Extradiegéticos				
		História	Personagem	Tempo	Espaço	Estilo	Gênero	Tema		Mensagem
Filmes	Snow White and the Seven Dwarfs 1937 Disney	X	X	X	X	X	X	X	X	Subversão 8 a 7
		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Recriação 6 a 5
		Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Transposição 4 a 3
										Reiteração 2 a 1
	Blancanieves 2012 Pablo Berger	X	X	X	X	X	X	X	X	Subversão 8 a 7
		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Recriação 6 a 5
		Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Transposição 4 a 3
										Reiteração 2 a 1
	Branca de Neve 2000 João César Monteiro	X	X	X	X	X	X	X	X	Subversão 8 a 7
		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Recriação 6 a 5
		Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Transposição 4 a 3
										Reiteração 2 a 1
	Mirror Mirror 2012 Tarsem Singh	X	X	X	X	X	X	X	X	Subversão 8 a 7
		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Recriação 6 a 5
		Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Transposição 4 a 3
										Reiteração 2 a 1
	Snow White and the Huntsman 2012 Rupert Sanders	X	X	X	X	X	X	X	X	Subversão 8 a 7
		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Recriação 6 a 5
		Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Em que medida:	Transposição 4 a 3
										Reiteração 2 a 1

Tabela 1.1 – Tabela de análise comparativa entre as obras fílmicas.

Procederei, então, no capítulo seguinte, a uma análise aprofundada das obras literária e fílmicas e às comparações subsequentes, de modo a saber como a narrativa é adaptada em cada obra fílmica e qual o grau de subversão que lhe corresponde.

Constatarei ainda, num confronto entre cinema americano e europeu, as adaptações, verificando os graus de subversão presentes.

3 A subversão nas adaptações de “Branca de Neve”

Depois de definidos os termos da análise que irei efetuar, torna-se pertinente um estudo cuidadoso, que apresentarei de seguida, sobre o conto dos irmãos Grimm, tentando demonstrar a sua originalidade e relevância para o cânone. Igualmente numa abordagem prévia, procederei ao mesmo tipo de análise do filme clássico da Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), tendo por base os mesmos pressupostos.

Posteriormente, vou focar-me em dois tipos de cinema distintos, americano e europeu, recaindo o meu estudo sobre quatro filmes: *Mirror Mirror* (2012), de Tarsem Singh, *Snow White and the Huntsman* (2012), de Rupert Sanders, *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger, e *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro, diferenciando e confrontando os indícios ou modos de subversão em função das cinematografias referidas.

3.1 O conto

Surgido no início do século XIX, “Contos da Infância e do Lar” insere-se na corrente artística, literária e filosófica conhecida como romantismo, que se prolongou até ao final do referido século, atingindo o seu maior esplendor entre 1800 e 1850 (Barreiros, 1966: 268).

Etimologicamente, o termo “romantismo” provém do vocábulo medieval *roman* ou *romanice*, que evolui para a palavra *romance*, passando a identificar a poesia de carácter popular, a *novela* até ao século XIX, e qualquer obra ficcional em prosa depois dessa data. Tematicamente, o romantismo insurgia-se contra a estética clássica que era considerada demasiado artificial e livresca, e privilegiava temas populares e de origem medieval (Barreiros, 1966: 268). Por oposição à estética clássica, que se concentrava na razão, no romantismo são valorizadas as emoções e a espontaneidade. Sentimentos como o pessoalismo, a melancolia, a solidão ou o amor, entre outros, são tidos como fundamentais (Barreiros, 1966: 268). Como afirma Barreiros, o período romântico preferia “ambientes de nebulosidade nórdica, o entardecer, o escurecer, a noite, as florestas sombrias, as cavernas, os agouros, os sonhos” (Barreiros, 1966: 271). Muitos destes elementos constam nas narrativas dos irmãos Grimm, com particular destaque para o sono e os sonhos, a feitiçaria e as bruxas, as paisagens e os elementos simbólicos.

É também notório o culto da idade média, época em que se descobrem, adaptam e desenvolvem narrativas populares e folclóricas. Esta tendência enquadra-se no patriotismo,

que leva à redescoberta da história de cada país e à exaltação de tudo o que é popular (Barreiros, 1996: 271). Não é por acaso que muitos românticos focam episódios importantes da sua nação, como batalhas e revoluções, monarcas ou outras figuras históricas. Os Grimm inspiram-se em contos populares, que recolhem e adaptam e aos quais conferiram um cunho original como mostrarei adiante.

Ocorre também, nesta época, a descoberta da paisagem. Os românticos preferem as paisagens agrestes e exóticas, e o ser humano integra-se nestas. A natureza espelha os sentimentos: por exemplo, a tempestade pode surgir como eco da perturbação que a personagem sente; por oposição, uma paisagem harmoniosa pode demonstrar a sua calma. Como afirma Barreiros: “às vezes, num semipanteísmo, o romântico vê-se embebido na mesma paisagem, a fazer um todo com ela. Ela como que se transfigura e transforma em símbolos. O poeta romântico tem com ela uma espécie de contacto que o leva ao êxtase” (Barreiros, 1966: 270). Nos contos dos irmãos Grimm, as paisagens materializam-se em florestas, castelos e aldeias, entre outros.

“Espelho meu, espelho meu, há mulher mais bela do que eu?” (Grimm, 2013: 274) – talvez a citação mais conhecida do conto, remete o leitor, sem sombra de dúvida, para o universo onírico de “Branca de Neve”.

Quanto ao estilo, nota-se uma preferência pela linguagem popular, acessível, que apela aos sentidos. Dotado de musicalidade, recorre a comparações, frequentemente com a natureza, a hipérboles, a exclamações e ao belo horrível. Em termos de estratégias narrativas, recorre à intriga do enredo e à peripécia.

Mais do que a tradição oral, a disseminação do conto e a adesão à sua leitura durante gerações e gerações, a resistência ao tempo e a importância e prevalência que adquiriu ao longo de séculos, deve-se à versão dos irmãos Grimm, a qual se tornou o cânone e o modelo desta narrativa, mesmo tendo sido alvo de sucessivas adaptações, mais literais ou mais subversivas, quer ao nível literário quer ao nível cinematográfico.

Refira-se ainda que, na primordial publicação dos Grimm onde consta “Branca de Neve”, existe uma história muito semelhante, de seu título “Zimbro” que narra a vida de um menino que perdeu a mãe, cujo pai se casa novamente, e que é assassinado pela madrasta junto ao cesto das maçãs vermelhas, servindo-o de comida ao pai. O menino volta à “vida”, sob outras formas de existência terrenas, para confortar o pai e a irmã e se vingar da madrasta (Grimm, 2013: 246-254).

De igual modo, vale a pena referir que *Contos da Infância e do Lar* são sugeridas outras versões do conto (Grimm, 2013: 280-282). Existe uma versão em que a mãe de Branca de Neve deseja que a filha tenha cabelos negros como os corvos. Há outra versão onde a rainha

abandona a Branca de Neve quando a manda apanhar uma luva e sai de coche a toda a velocidade. Noutra versão ainda, a rainha leva Branca de Neve a apanhar rosas na floresta e deixa-a sozinha. Existe ainda outra versão onde os anões deveriam queimar a Branca de Neve, que é salva no último minuto pelo príncipe que a leva numa carruagem, cujos solavancos fazem com que a maçã se solte da garganta e ela acorde.

Recordo mais uma versão em que a Branca de Neve tem três meias irmãs da madrasta, é maltratada e abandonada numa gruta onde vivem sete anões que matam jovens raparigas, mas que lhe poupam a vida pela beleza, e onde o espelho é o cão de Branca de Neve que fala. É então que a rainha tenta matar de novo Branca de Neve, três vezes, da última com a maçã. Então, os anões fazem um caixão para ela e colocam-na à porta da gruta. Passa um príncipe que a leva e cuida dela. Um criado dá-lhe uma pancada nas costas que solta a maçã.

Há uma outra versão, que dizem ser vienense, em que a Branca de Neve é enviada pelo mundo, pelas irmãs que a odeiam, com um pão e um cântaro com água e chega a uma montanha de vidro onde estão os anões. No final, a madrasta é obrigada a dançar com umas chinelas de ferro em brasa, forjadas pelos anões.

Lembro uma última versão, desta vez nórdica, que conta a história de um homem que tinha uma mulher muito bela; esta morre, mas continua de faces rosadas, como se estivesse viva, e ele fica três anos sentado ao lado do cadáver.

Independentemente das várias versões paralelas, é o conto de 1812/1815, “Branca de Neve”, inserido em *Contos da Infância e do Lar* dos irmãos Grimm, que se torna o cânone de todas as versões subsequentes. Apesar da tradição oral, que é indissociável dos primórdios de “Branca de Neve”, o cunho original conferido pelos autores numa primeira publicação, bem com as diferenças que separam o manuscrito do conto recolhido, aquando da sua transcrição para o papel, tornam-no único e autêntico.

Jack Zipes, teórico especializado na subversão das narrativas de fadas, no seu livro intitulado *Fairy Tales and the Art of Subversion*, onde centra o estudo sobre os contos de fadas e a sua origem, remete a autoria do conto “Branca de Neve” para os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Atribui de forma clara o conceito de “original” à obra, tomando como exemplo a diferenciação de três contos, onde consta “Branca de Neve”, entre o manuscrito aquando da recolha da tradição oral popular e a publicação dos autores datada de 1812/15, afirmando que “podemos ver como cada um e todos os contos orais foram conscientemente e, por vezes, drasticamente modificados pelos [irmãos] Grimm”²² (Zipes, 2012: 61).

Refere então que, no manuscrito de 1810, consta o seguinte trecho:

²² “We can see how each and every oral tales was conscientiously and, at times, drastically changed by the Grimms”.

Quando Branca de Neve acordou na manhã seguinte, eles [os anões] perguntaram-lhe como é que conseguiu chegar até ali [à casa]. E ela contou-lhes tudo, como a sua mãe, a rainha, fora embora e a deixara sozinha na floresta. Os anões tiveram pena dela e persuadiram-na a ficar com eles e a cozinhar enquanto eles estivessem na mina. Contudo, ela tinha que ter cuidado com a rainha e não deixar ninguém entrar na casa²³ (Zipes, 2012: 65).

Por sua vez, no conto dos irmãos Grimm, o texto correspondente é:

Quando Branca de Neve acordou, [os anões] perguntaram-lhe como estava e como conseguiu chegar à casa. Ela contou-lhes como a mãe a queria morta, como o caçador lhe poupou a vida, e como correu o dia inteiro até finalmente encontrar a casa. Então os anões tiveram pena dela e disseram-lhe: ‘Se cuidares da casa para nós, e cozinhares, coseres, fizeres as camas, lavares e costurares, e tiveres tudo arrumadinho e limpo, podes ficar connosco e teres tudo o que desejares. Durante o dia iremos para as minas cavar à procura de ouro, portanto estarás sozinha. Tem cuidado com a rainha e não deixes ninguém entrar em casa’²⁴ (Zipes, 2012: 65).

Como se verifica, as dissemelhanças entre o manuscrito e o conto dos Grimm são notórias e marcantes. Desde os acontecimentos contados por Branca de Neve, às imposições dos anões para que esta permaneça com eles em segurança, as narrativas não coincidem. Posso então afirmar, tal como Zipes, que o conto é original.

Reforçando a ideia de cânone, todas as obras que constam da filmografia são adaptações do conto “Branca de Neve” dos irmãos Grimm, exceptuando a obra de João César Monteiro, que pode ser remetido para este, e o filme de apoio *Snow White: A Deadly Summer*, de David DeCoteau, que faz uma reinterpretação do conto, transportando-o para os tempos modernos, abordando a má relação entre a madrasta e a enteada. Assim, o meu estudo, quanto à obra literária, assume o conto “Branca de Neve” dos irmãos Grimm como o texto de referência.

²³ “When Snow White awoke the next morning, they asked her how she happened to get there. And she told them everything, how her mother the queen get her alone in the woods and went away. The dwarfs took pity on her and persuaded her to remain with them and do the cooking for them when they went to the mines. However, she was to be aware of the queen and not let anyone in the house”.

²⁴ “When Snow White awoke, they asked her who she was and how she happened to get in the house. Then she told them how her mother wanted to have her put to death, but that the hunter spared her life, and how she had run the entire day and finally arrived at their house. So the dwarfs took pity on her and said: ‘If you keep our house for us, and cook, sew, make de beds, wash and knit, and keep everything tidy and clean, you may stay with us, and you will have everything you want. In the evening, when we come home dinner must be ready. During the day we are in the mines and dig for gold, so you will be alone. Be aware of the queen and let no one in the house’ ”.

Quando ao conto, e tendo em conta os parâmetros de análise diegéticos e extradiegéticos, analisarei adiante, e respetivamente, a história, as personagens, o tempo, o espaço, o estilo, o género, o tema e a mensagem.

3.1.1 História

Narrativamente, a história começa com “era uma vez no coração do inverno, e os flocos de neve caíam do céu como penas” (Grimm, 2013: 273). “Era uma vez” remete imediatamente o leitor para o mundo onírico dos contos de fadas, enquanto que o resto da frase o coloca numa imagem gelada mas de tranquilidade.

De seguida, a rainha, sentada a costurar, pica o dedo e três gotas de sangue caem na neve. Surge então o desejo da “concepção” de Branca de Neve “Quem me dera ter uma criança tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue e tão negra como o ébano do caixilho” (Grimm, 2013: 273). Então, nasce uma criança com as características desejadas. No entanto, a rainha sucumbe no parto.

Um ano mais tarde, o rei casa-se de novo, mas agora com uma mulher “bela, mas orgulhosa e arrogante, [que] não [suporta] que alguém a [possa] ultrapassar em beleza” (Grimm, 2013: 273). Sugere-se então que irá gerar conflitos, mais tarde, com a protagonista. O conto diz ainda que a agora rainha possui um espelho que jamais falta à verdade, e ao qual pergunta numa maneira de satisfazer o ego: “Espelho meu, espelho meu, há mulher mais bela do que eu?” (Grimm, 2013: 274). Ao que ele responde: “Majestade, sois a mais bela do reino” (Grimm, 2013; 274). No entanto, a jovem princesa cresce e, aos sete anos, Branca de Neve é “tão bonita como um dia de sol e mais formosa que a própria rainha” (Grimm, 2013: 274). É então que, ao questionar o espelho, a rainha se enfurece e se enche de ódio e inveja pela jovem quando ouve: “Majestade, sois mais bela do que todas as que aqui estão, mas mais bela é Branca de Neve, mil vezes e um milhão” (Grimm, 2013: 274).

Inquieta, a madrasta pede ao caçador que a leve para a floresta, a mate e traga o pulmão e o fígado da jovem como prova. Obedecendo, na floresta, já de punhal em riste pronto para desferir um golpe certo no coração de Branca de Neve, esta suplica-lhe pela vida, ao que ele acede apiedando-se perante tamanha beleza, sentindo alívio por não ter de a matar e esperança de que os animais da floresta a devorassem. No mesmo instante, passa um javali ao qual extrai os órgãos e leva-os como prova. O cozinheiro é obrigado a saltar os órgãos que julga serem da inocente menina, para que a rainha cheia de maldade os coma.

Prossegue a narrativa com Branca de Neve sozinha, amedrontada e perdida na floresta. Então, corre sobre “pedras afiadas, e [corre] sobre espinhos” (Grimm, 2013: 274), tornando assim a jornada da pequena jovem mais dolorosa. Ao contrário do desejado pelo caçador, os

animais selvagens nada lhe fazem. Branca de Neve corre até ser quase noite, encontra uma casinha e entra nela com o intuito de descansar.

Os objetos da casa são todos descritos como sendo pequenos, reforçando a ideia com os respectivos diminutivos: “[há] uma mesinha com sete pratinhos e em cada pratinho [há] uma colherinha, e [há] sete faquinhas e sete garfinhos e sete copinhos. Junto à parede [estão] sete caminhas dispostas umas ao lado das outras, cobertas com lençóis brancos de neve” (Grimm, 2013: 275).

Branca de Neve come de cada pratinho e bebe de cada copinho, apenas uma quantidade pequena, para que nenhum se esvazie. Por fim, escolhe a cama mais adequada – a sétima –, faz as suas orações, e cai no sono.

Já noite, os anões que eram mineiros na montanha, e donos da casa, chegam. Ao acenderem sete velinhas notam que as coisas não estão como deveriam e que alguém tinha passado por ali. É aqui que cada um questiona a ausência de uma coisa, distinguindo-os e conferindo um certo toque de personalidade ou individualidade aos anões.

Ao chegar às camas, cada anão nota que a sua fora experimentada. É então que na sétima descobrem Branca de Neve adormecida. Atónitos e deslumbrados com a beleza da jovem, deixam-na dormir e o sétimo anão percorre de hora a hora as camas dos irmãos.

Ao amanhecer, Branca de Neve acorda e assusta-se com os anões. Eles, amigos, perguntam o seu nome e como descobriu a casa. A jovem narra-lhes o que se havia passado: a vontade da madrasta lhe pôr fim à vida, a bondade do caçador ao poupá-la, e como correra até ser quase noite e encontrar a casa.

Os anões compadecem-se, mas impõem-lhe condições para ela poder ficar com eles: “Se quiseres tomar conta da casa, cozinhar, fazer as camas, limpar, costurar, e tricotar, e tudo mantiveres limpo e asseado, podes ficar connosco que nada te faltará” (Grimm, 2013: 276). Branca de Neve anuiu, com todo o seu coração. Ao passarem o dia nas minas em busca de ouro e bronze, teriam que ter a comida pronta ao chegar a casa; contudo a jovem iria passar o dia sozinha, pelo que os anões a advertiram: “Tem cuidado com a tua madrasta. Mais tarde ou mais cedo, ela vai descobrir que estás aqui. Não deixes entrar ninguém” (Grimm, 2013: 276).

A rainha, ao ter-se deleitado com os supostos órgãos de Branca de Neve, julga-se a mais bela das mulheres. Questiona então novamente o espelho: “Espelho meu, espelho meu, há mulher mais bela do que eu?” (Grimm, 2013: 276).

O espelho, nunca mentindo, profere: “Majestade, sois a mais bela do que todas as que aqui estão, mas mais bela é Branca de Neve, mil vezes e um milhão. Pois se a vossa tamanha

beleza é já beleza tamanha, maior é a de Branca de Neve, a dos sete anões da montanha” (Grimm: 2013, 276).

Ao perceber a traição do caçador, e a falsa morte da enteada, a rainha assusta-se. Cogita bastante sobre a forma de a eliminar, pois a inveja não lhe traz paz. Ao elaborar um plano, “pintou a cara e disfarçou-se de velha bufarinheira e ficou completamente irreconhecível” (Grimm, 2013: 276). Percorre, então, as sete montanhas até à casa dos sete anões.

Bate à porta anunciando: “Olha a mercê boa e barata, barata e boa” (Grimm, 2013: 276). Branca de Neve, ingenuamente, julgando-a boa mulher assoma-se à janela e pergunta o que a senhora tem para venda. Ao ver um belo atacador de espartilho garrido deixa-a entrar. Comprando o atacador, deixa que a madrasta disfarçada lhe aperte o espartilho, que fica tão apertado que faz com que Branca de Neve caia, como morta, sem ar. A rainha abandona o local celeremente.

Pouco tempo depois, a chegada dos anões a casa acaba por salvar a sua querida Branca de Neve: primeiramente, assustaram-se ao vê-la jazida no chão, depois levantam-na e, notando o espartilho apertado, cortam os atacadores. A jovem começa a respirar e, aos poucos, retorna a si. Atentos à narração dos acontecimentos por parte de Branca de Neve, os anões chamam-na à razão dizendo que a velha bufarinheira era na verdade a madrasta, e advertiram-na de novo para não deixar ninguém entrar na sua ausência.

Já em casa, a rainha questiona o espelho uma vez mais, e de novo ele confere a maior beleza à Branca de Neve. Encheu-se de medo, e proferiu: “Agora então (...) hei de pensar em algo que te deixe mesmo com os pés para a cova” (Grimm, 2013: 227). A rainha percebe de artes de bruxaria e desta vez tenta por fim à vida da jovem com um pente envenenado. Novamente, disfarça-se de velha, mas com uma outra aparência, atravessa as sete montanhas para chegar à casa dos sete anões e, com o mesmo discurso, tenta ludibriar Branca de Neve para que esta lhe abra a porta.

Outra vez avisada pelos anões para não deixar entrar ninguém, a jovem espreita pela janela e manda a vendedora embora. A rainha insiste: “Mas com certeza podeis olhar” (Grimm, 2013: 227), tentando Branca de Neve com o pente envenenado. Esta cede e abre a porta. Branca de Neve compra o pente e deixa que a rainha a penteie e logo cai como morta no chão. A rainha, malvada, achando-se triunfante diz: “Desta vez, ó modelozinho de beleza (...) desta vez foste à vida” (Grimm, 2013: 277). E vai embora.

É quase noite, e os anões, ao regressarem a casa, encontram Branca de Neve jazida no chão; procuram a causa, removem o pente e ela vem a si. A jovem narra o sucedido, e os anões avisam-na de novo para ter cuidado e não abrir a porta a ninguém quando estiver sozinha.

A rainha volta a sentar-se em frente ao espelho e pergunta sobre ser a mulher mais bela, ao qual ele novamente responde que esse título pertence a Branca de Neve. Desta vez, ela estremece de ira e profere: “Branca de Neve vai morrer (...) nem que isso me custe a vida!” (Grimm, 2013: 278). Vai então até um quarto secreto onde faz uma maçã, branca e vermelha, apetitosa, mas mortal. Quando pronta, pinta a cara e disfarça-se de camponesa. Uma vez mais atravessa as sete montanhas e chegada à casa dos sete anões bate à porta.

Branca de Neve assoma-se à janela e diz que está proibida de deixar entrar pessoas em casa. Então a rainha, manhosa, afirma que só se quer livrar das maçãs. A jovem nega. Então, a madrasta divide a maçã e come a metade branca, não envenenada, dando a vermelha a Branca de Neve que, ao trincar o fruto, cai morta no chão. A rainha olha-a terrivelmente, gargalha, e diz: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não te vão conseguir acordar!” (Grimm, 2013: 228).

Ao chegar a casa corre para o espelho e questiona-o uma última vez. Desta feita ele responde: “Majestade, sois a mais bela deste reino” (Grimm, 2013: 278), e então a invejosa rainha tem paz.

À noite, os anões encontram Branca de Neve imóvel no chão, sem respirar, morta. Levantam-na e procuram o veneno, desapertam o espartilho, penteiam o cabelo, lavam-na com água e vinho, mas desta vez a jovem permanece imóvel e inanimada. Deitam-na então num ataúde e choram a sua morte durante três dias.

Os anões não a enterraram porque “ainda tinha um ar fresco como se estivesse viva, e as maçãs do rosto continuavam coradas” (Grimm, 2013: 279). Mandam fazer uma urna de vidro com inscrições a dourado com o nome Branca de Neve e o seu estatuto de princesa, colocam-na lá dentro e levam-na para o cimo da montanha, onde um anão, à vez, fica a velá-la. Os animais da floresta, uma coruja, um corvo e uma pomba, também vão prestar a sua homenagem.

Passa muito tempo e Branca de Neve permanece igual a si mesma, branca como a neve, vermelha como o sangue e com cabelos negros como o ébano, mas imóvel, no caixão.

Certo dia, um príncipe cavalga pela floresta e pernoita na casa dos anões. Ao ver na montanha o caixão, ao ler as inscrições e ao vislumbrar a bela Branca de Neve nele, oferece tudo o que os anões desejarem para ficar com o esquife. Pedido que os anões recusam: “Não ficaríamos sem ele, nem por todo o ouro deste mundo” (Grimm, 2013: 279). O príncipe retorque: “Oferecei-me então, pois eu não posso viver sem ver [a] Branca de Neve. Honrá-la-ei e respeitá-la-ei como minha amada” (Grimm, 2013: 279). Desta vez, apiedando-se dele, os anões acederam ao pedido.

Os criados transportam o caixão, mas tropeçam num arbusto. O solavanco faz com que o pedaço da maçã, preso na garganta de Branca de Neve, se solte, e ela abra os olhos. Levanta a tampa da urna e senta-se, questionando o seu paradeiro. O príncipe, imbuído de alegria, prontifica-se a explicar a situação, conta-lhe o que se passa, e explica-lhe que ela está com ele, que ama e que a quer desposar. Branca de Neve aceita, e ambos partem para o castelo a fim de casarem com grande pompa e esplendor.

A malvada madrasta foi convidada para a festa, e vestida a rigor, com um belo vestido, pergunta ao espelho: “Espelho meu, espelho meu, há mulher mais bela do que eu?” (Grimm, 2013: 280), e ele responde: “Majestade, sois mais bela do que todas as que aqui estão, mas mais bela é a jovem rainha, mil vezes e um milhão” (Grimm, 2013: 280). Invadida pelo medo, primeiro recusa-se a ir ao casamento, mas acaba por ceder à inveja, numa tentativa de alcançar paz, e decide ir ver a jovem rainha. Ao ver Branca de Neve paralisa.

Mesmo antes de a rainha poder entrar no palácio, foram colocadas em brasa umas chinelas de ferro, que levaram até ela, obrigando-a a dançar com elas até falecer.

Após esta narração dos acontecimentos da história, debruçamo-nos sobre conflitos que ocorrem entre as personagens, bem como as relações que detêm entre estas.

Começando por Branca de Neve, esta tem dois tipos de conflitos: pessoal e interpessoal. Quanto ao primeiro, é notado na indecisão de abrir ou não a porta à madrasta disfarçada, contrariando os anões, e pondo em causa a própria vida. Contudo, acaba sempre por o fazer e ser sujeita a situações de risco. Quando ao segundo tipo de conflito, ele ocorre com o caçador que a quer matar e ao qual pede clemência; de todas as vezes que é “morta” pela rainha, gerando uma guerra aberta entre a sua beleza e a inveja da madrasta; e quando se vinga dela no final, mostrando que a querida menina adorada por todos não é assim tão doce quanto parece.

No que toca às afinidades com outras personagens, Branca de Neve estabelece-as com sete dos intervenientes da narrativa. Quanto aos pais biológicos, a relação com eles é desconhecida, não nos é revelado nenhum traço da vida infantil com o pai, e a mãe nunca manteve nenhuma relação com ela além de a amar, a gerar, e a cuidar dentro de si durante a gestação.

Para com a madrasta, tem uma atitude de ingenuidade caindo sempre nas suas tramas; ainda que mostre uma posição de desconfiança perante as investidas ardilosas da rainha, acaba sempre por ceder e colocar-se na posição que a rainha deseja. Mais tarde, acaba por se vingar de todo o mal que lhe foi feito, matando a madrasta no dia do próprio casamento com o príncipe, mostrando uma outra face que não conhecíamos em Branca de Neve até então.

Já com os anões a relação complexifica-se. Ao início, Branca de Neve rouba os sete, quando esfomeada come e bebe um pouco de cada prato e copo, ainda que não os esvazie completamente, para que não falte comida nem bebida quando eles chegarem, mostrando aqui bondade. Ainda que por imposição/condição para a protegerem, torna-se dona de casa e cuida do lar para os anões, o que acaba por revelar um instinto protetor e maternal. Recebe da parte deles amizade e carinho.

Quanto ao príncipe, acaba por se tornar o “salvador” e o amado com quem aceita casar e viver.

Por seu lado, os criados do príncipe são quem a salva na realidade. Ao serem descuidados e tropeçarem no arbusto, ainda que por acidente, libertam Branca de Neve do pedaço de maçã envenenada que estava preso na garganta.

Quanto à personagem da madrasta, ela tem conflitos e relações muito peculiares com as restantes personagens, inclusivamente com um objeto, o espelho.

Tal como Branca de Neve, a rainha tem dois tipos de conflitos: pessoal e interpessoal. O primeiro é um problema que a consome, não lhe dá paz nem sossego, e relaciona-se com a inveja que sente pela beleza alheia, principalmente pela Branca de Neve, e o que essa inveja provoca no íntimo do seu ser. O segundo, com o caçador, por um lado, concretiza-se na confiança que é quebrada; com Branca de Neve, por outro, materializa-se na inveja e desejo da sua morte com o objetivo de alcançar o título de mais bela, através de tentativas e atos consumados, bem como, no reverso da medalha, quando é sentenciada e morta pela enteada, e pelo marido dela, num ato de vingança.

Com o pai de Branca de Neve, estabelece uma relação amorosa e conjugal, casando-se com ele um ano após a viuvez deste.

Quanto ao príncipe que desposa Branca de Neve, é, juntamente com a enteada, quem a manda matar.

Por fim, com o espelho mantém uma relação de confiança e crença, pois é ele quem lhe diz a verdade sobre a beleza, tornando-se um objecto de adoração por parte da rainha.

O caçador também possui dois tipos de conflitos, pessoal e interpessoal. O primeiro revela-se quando tem que matar Branca de Neve; quer cumprir a sua demanda mas, na realidade, não a quer matar, acabando por a abandonar e tirar os órgãos pedidos pela rainha a um javali. O segundo prende-se com a rainha, quando a trai e engana, e com Branca de Neve quando a tenta matar.

Com Branca de Neve, tenta matá-la mas tem uma clemência hipócrita para com ela: deixa-a viver e ir embora, na esperança que os animais selvagens a matem, e sente alívio por não ter que ser ele a pôr-lhe termo à vida.

Por sua vez, com a rainha, detém uma relação de confiança, que acaba por ser quebrada; fiel na sua demanda, mas traidor quando afirma que a cumpriu mas não o fez.

Os anões não indiciam nenhum tipo de conflito com nenhuma das personagens, no entanto possuem relações com duas delas, e entre eles são irmãos.

É a Branca de Neve que aconselham, cuidam, protegem e salvam da morte, apesar de quererem as lides de casa feitas em troca. São amigos dela e sentem a sua “morte” profundamente, nunca a abandonando enquanto a velam.

Ao nobre cavaleiro dão guarida. Primeiro, desconfiam dele quando ele quer comprar Branca de Neve, mas posteriormente acabam por deixá-la ir quando ele promete amá-la, honrá-la e respeitá-la.

Quanto ao príncipe, possui apenas um conflito interpessoal, com a madrasta da amada. Juntamente com Branca de Neve, é no dia do seu matrimónio, que sentenciam e matam a malvada rainha.

Branca de Neve, a amada, é quem ama, honra e respeita, quem desposa e com quem casa e futuramente vive.

Com a rainha malvada, estabelece uma relação de vingança, e mata-a, juntamente com Branca de Neve.

Já com os anões, é na casa deles que procura refúgio para pernoitar. É a eles que tenta comprar Branca de Neve, e depois lha pede como oferta prometendo que a amará, respeitará e honrará.

Os criados são quem o acompanha, e quem na verdade salva a sua amada, apesar de acidentalmente libertarem Branca de Neve da maçã presa na garganta, trazendo-a de volta à vida.

3.1.2 Personagens

Caracterizando, de seguida, as personagens física e psicologicamente, abordarei também as transformações que sofreram ao longo do enredo.

Branca de Neve é claramente a protagonista, sendo que a narrativa se desenrola em torno desta personagem. Ela nasce, cresce até aos sete anos, e na urna de vidro passa tempo indeterminado pelo que não sabemos a sua idade final. É filha de reis, pelo que possui como estatuto o de princesa.

Fisicamente, possui pele branca como a neve, rosto vermelho como o sangue e cabelos negros como o ébano. Usa espartilho, o que nos remete para uma determinada época temporal, reforçando o mundo onírico das príncipes e das princesas, e é a mulher mais bela de todas.

Psicologicamente é bondosa, ingênua, desconfiada, e vingativa.

A ingênua, querida por todos, e boa Branca de Neve, sofre uma transformação que ocorre com um gradual decréscimo da ingenuidade e aumento da desconfiança, mostrando-se relutante em abrir a porta a quem a procura (no caso, a madrasta disfarçada). No entanto sofre uma transformação drástica quando, no final do conto, se vinga da rainha má, obrigando-a, no dia do seu casamento com o príncipe, a dançar com chinelas em brasa até perecer.

Os pais biológicos de Branca de Neve são nitidamente figurantes. Da rainha, apenas se sabe que costura, e que morre quando a jovem nasce. Dá à luz a protagonista e é essa a sua importância na narrativa. Do rei, é apenas dito que se casa com a madrasta um ano após a morte da esposa, não sendo mais referido ao longo de toda a história.

A rainha má, madrasta de Branca de Neve, é a antagonista. Faz de tudo para complicar a vida à enteada, mandando matá-la e tentando ela mesma fazê-lo por diversas vezes. Possui um espelho mágico que nunca mente, o qual consulta sobre a sua beleza. É referido ainda que faz, às escondidas, bruxaria e uso da magia negra.

Fisicamente, é uma mulher bela, ainda que de beleza inferior à de Branca de Neve. No entanto, assume, através do uso de maquilhagem e disfarce, várias fisionomias ao longo do conto nas tentativas conseguidas de enganar a enteada: velha bufarinheira, idosa e camponesa.

Psicologicamente, esta personagem revela-se má, com sentimentos de ira, inveja, orgulho, arrogância, ódio e medo.

A sua maldade, bem como os sentimentos negativos, são crescentes e intensificados ao longo do enredo, mantendo sempre o seu estatuto de vilã, pelo que esta personagem não sofre nenhum tipo de transformação.

O caçador assume o papel de oponente da protagonista quando a tenta matar às ordens da rainha. No entanto acaba por se tornar, em certa parte, adjuvante quando lhe poupa a vida e a deixa fugir.

Fisicamente apenas é dito que possui uma faca do mato. Psicologicamente ocorre a dualidade fiel/traidor perante a rainha, e uma falsa clemência e bom coração para com Branca de Neve, quando a deixa fugir, aliviando a sua angústia, na esperança de que ela seja aniquilada pelos animais selvagens. Sofre uma transformação, ainda que de uma forma leve, quando vai de faca do mato em riste para matar Branca de Neve e se apieda dela, mas tem esperança que ela sucumba à mercê dos animais selvagens da floresta. Ainda assim, contraria a rainha, e ao poupar a vida da jovem, sente-se aliviado e de bem com a sua consciência.

O cozinheiro é apenas figurante, pois surge com o intuito de cozinhar os supostos órgãos de Branca de Neve para a rainha.

Os anões são claramente adjuvantes de Branca de Neve. Ajudam-na, protegem-na, aconselham-na, cuidam dela e salvam-na. São sete irmãos, arrumados, organizados, e são mineiros, escavando a montanha em busca de ouro e cobre. Fisicamente, são pessoas de estatura pequena. No plano psicológico, são um tanto ou quanto interesseiros, quando exigem a Branca de Neve que ela trate das lides domésticas para lhe dar guarida. No entanto são afáveis para com ela, protetores, bons, trabalhadores, amigos, conselheiros, preocupados e desconfiados para com o príncipe. Estas sete personagens são consistentes, não sofrem transformações, são pessoas boas e os zeladores de Branca de Neve.

O príncipe é, evidentemente, o amado de Branca de Neve, com quem casa. Fisicamente não é fornecida qualquer informação sobre esta personagem. Psicologicamente, é nobre, honrado, respeitador, amante, vingativo e impiedoso. Acaba por se revelar muito terno para com a amada, no entanto transforma-se no final, para com a madrasta de Branca de Neve, assumindo com esta uma atitude de vingança e impiedade.

Os criados, assumidamente figurantes, tornam-se, apesar de tudo, peças fulcrais da narrativa, pois são eles que, ainda que de forma desastrada e por acidente, trazem Branca de Neve à vida.

3.1.3 Tempo e espaço

Temporalmente, neste conto, sabemos que a narrativa se passa na época dos reis, das rainhas e das bruxas, mas não é referida uma data concreta. O tempo do mito e do conto folclórico é sempre um tempo passado, mas impreciso. Diegeticamente, sabemos que o início da narrativa, aquando da concepção de Branca de Neve, se passa no inverno.

Ocorrem várias elipses temporais ao longo do conto: do nascimento de Branca de Neve ao casamento do pai com a madrasta (um ano), dessa data aos sete anos de Branca de Neve quando a rainha manda o caçador matá-la (seis anos), e o tempo indeterminado que a jovem passa deitada e exposta no caixão de vidro no cimo da montanha.

Espacialmente a narrativa desenrola-se em vários locais. No castelo, um espaço típico do romantismo, habitam os pais biológicos de Branca de Neve, reis. Nele há uma sala onde a mãe costura e um quarto secreto onde a madrasta faz bruxaria.

Existe uma floresta, onde o caçador tenta matar Branca de Neve e onde está a casa dos sete anões, sendo que há sete montanhas que separam o castelo da madrasta da casa dos anões. É ainda na floresta, no alto da montanha, que o caixão de vidro é depositado.

A casa dos anões é o cenário de grande parte da narrativa, especialmente das investidas da madrasta contra a vida da enteada.

Por fim, o palácio do príncipe é novamente um espaço típico do romantismo, onde termina a ação, fechando assim o círculo onde começou, no estatuto de realeza.

3.1.4 Estilo

No conto em estudo, o estilo é dividido em duas componentes: individual e de época. O primeiro centra-se no cunho dos autores que conferem à obra uma atmosfera de maravilhoso, elementos, números e cores simbólicos, uma narrativa que conta mais do que mostra, diálogos que conferem vivacidade à história, musicalidade, repetição de elementos, ritmo encantatório, comparação com elementos positivos e negativos da natureza, intensificação do drama, e um crescendo de tensão. O segundo insere-se na época do romantismo, século XIX, onde sobressai tudo o que é folclórico. Ocorre então a valorização das emoções e da espontaneidade, o culto da Idade Média, a descoberta da paisagem, um estilo transfigurado numa linguagem popular ou acessível, que apela aos sentidos, dotada de musicalidade e comparações (essencialmente com a natureza), hipérbolas, exclamações e o belo horrível.

Segue-se então uma análise mais pormenorizada do estilo presente em “Branca de Neve”.

Como dissemos, a história conta mais do que mostra. Neste ponto, perfilho a opinião de João de Mancelos, quando tece a diferença entre contar e mostrar no seu *Manual de Escrita Criativa*:

Contar consiste, pois, em afirmar algo acerca de uma personagem, sem exemplificar ou pormenorizar. Pelo contrário, mostrar reside em pôr um indivíduo em ação, deixando que o leitor deduza determinadas

características da sua personalidade, emprego, ambições, manias, lado obscuro, etc (Mancelos, 2012: 29).

E acrescenta ainda:

A técnica de contar é mais adequada à narração de episódios longos, como o passado de um indivíduo, a genealogia de uma família ou a história de um país. (...) Por outro lado, a técnica de mostrar permite que o leitor visualize as peripécias da personagem, sobretudo se as descrever em pormenor (Mancelos, 2012: 29-30).

Esta estratégia narrativa de contar é típica dos contos de fadas, onde, por vezes, uma frase faz avançar o texto vários anos, como por exemplo: “E nascida a criança, morreu a rainha” (Grimm, 2013: 273), “Branca de Neve crescia e tornava-se cada dia mais bonita” (Grimm, 2013: 274) ou “Ela contou-lhes [aos anões] que a sua madrasta a quisera mandar matar, mas o caçador poupou-lhe a vida e ela correu o dia inteiro, até por fim dar com aquela casinha” (Grimm, 2013: 275). Contudo, os irmãos Grimm acrescentam elementos como diálogos que concedem mais vivacidade às suas versões das histórias tradicionais. Por exemplo, o diálogo entre Branca de Neve e os anões que surge na parte central do texto.

Ocorre um recurso a elementos simbólicos: neste passo, as três gotas de sangue derramado podem representar a fertilidade, pois gera Branca de Neve: “ E enquanto [a rainha] costurava e fitava a neve, picou-se no dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve” (Grimm, 2013: 273). É de sublinhar também o recurso a números simbólicos, como, por exemplo, as três gotas de sangue, os sete anões e as sete montanhas. Outros números não escritos podem ser contados, como as três vezes que a rainha tenta matar Branca de Neve pelas próprias mãos.

O recurso às cores simbólicas é utilizado quando, em Branca de Neve, o branco é associado à pureza e à bondade, enquanto o negro e o vermelho representam a sensualidade e a beleza erótica. Por seu turno, a rainha surge descrita como “amarela e verde de inveja” (Grimm, 2013: 274).

O uso de elementos simbólicos, comuns aos contos de fadas, também se verifica. O espelho representa, normalmente, a outra face, o oculto, o inconsciente. Neste caso, a madrasta contempla-se ao espelho e pergunta: “Espelho meu, espelho meu, há mulher mais bela do que eu?” (Grimm, 2013: 274). O espelho simboliza ainda, neste contexto, vaidade e narcisismo.

A musicalidade também está presente, e é dada através da rima, na frase transcrita acima, por exemplo, a qual, tanto no conto original como na tradução portuguesa, ajuda a

memorizar a história. A repetição de elementos surge nesta obra, um expediente típico dos contos folclóricos, como sejam as respostas semelhantes que o espelho dá à rainha, que concedem ritmo à narrativa. Podemos falar também da existência de um ritmo encantatório, onde cada anão profere uma fala com um paralelismo estrutural idêntico. Por exemplo: “Quem se sentou na minha cadeirinha?”; “Quem comeu do meu pratinho?”; “Quem trincou do meu pãozinho?” (Grimm, 2013: 275).

Há também um uso de comparações que auxiliam o leitor a visualizar as personagens: “Pouco depois, deu à luz uma menina que era tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue, e de cabelos tão negros como o ébano do caixilho, a quem deram então o nome de Branca de Neve” (Grimm, 2013: 273).

Ocorre a comparação de elementos positivos e negativos com a natureza, um expediente típico do período romântico. A primeira: “[Branca de Neve] aos sete anos já era tão bonita como um dia de sol e mais formosa do que a própria rainha” (Grimm, 2013: 274). A segunda: “E a inveja e arrogância medraram tanto no coração dela [a rainha malvada] como uma erva daninha, até que já não tinha mais sossego nem de noite nem de dia” (Grimm, 2013: 274).

O recurso a situações aterrorizantes também é usado, neste caso, para intensificar o drama e manter os leitores interessados: “O cozinheiro teve de os saltar e a mulher malvada comeu-os, julgando que comia o pulmão e o fígado de Branca de Neve” (Grimm, 2013: 274); e “[a rainha] foi obrigada a enfiar aqueles sapatos de vermelho ardente e a dançar até cair morta no chão” (Grimm, 2013: 280).

Ocorre ainda o uso do crescendo de tensão, alternando momentos de perigo com situações de alívio: primeiro, a Branca de Neve é condenada à morte, às mãos do caçador, mas este não a assassina; depois, é espartilhada pela madrasta disfarçada, até desmaiar, mas é salva pelos anões; em terceiro lugar, sucumbe a um pente envenenado, mas os anões salvam-na de novo; em quarto lugar, morde a maçã envenenada, o estratagema mais astuto e perigoso, que quase mata a jovem.

3.1.5 Género

O género desta obra literária insere-se no conto tradicional. É um texto oriundo da recordação oral, ficcional, curto, em prosa, narrado no passado, que conta uma narrativa folclórica, e que tem por base uma mensagem de cariz moral.

Contudo, e fazendo uma espécie de analogia com os géneros cinematográficos, e dado o cariz da obra, pode ser inserida no género literário drama, dado o conflito e o atrito madrasta/enteada sobre o qual a obra se centra.

3.1.6 Tema

O tema basilar desta narrativa é a inveja que a madrasta sente pela beleza da enteada. Outros temas como o amor, a beleza ou a vingança estão também presentes.

3.1.7 Mensagem

A mensagem é tipicamente moralizante: o bem triunfa sobre o mal e, independentemente das circunstâncias, prevalece. No conto, após todo o mal que a madrasta faz à enteada, ocorre a vingança sobre a rainha quando, a Branca de Neve, com o seu amado, no dia do casamento com o príncipe, obriga a rainha a dançar em chinelas de ferro em brasa até perecer. Sendo uma narrativa de cariz moral, direcionada para um público alvo abrangente, poderá ser eticamente controversa a ocorrência da vingança, passando assim uma mensagem errada, especialmente para as gerações mais novas.

3.2 O filme referência

Desde 1937, a versão de “Branca de Neve” da Disney tornou-se não só um marco histórico para o cinema, como também a adaptação de referência que perdura ao longo do tempo. A aceitação por parte do público e da crítica, a transversalidade geracional e a influência estética que o filme conheceu ao longo de décadas faz dele o modelo quer para a narrativa – a qual, ainda que distante do conto, serviu e serve de base para inúmeras revisitações mais literais ou subversivas –, quer pela imagem criada, em especial da Branca de Neve, que se tornou a figura que nos surge na mente quando é referida, quer pela história de conto de fadas que até aos dias de hoje predomina.

Apesar de existirem obras anteriores a *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), nomeadamente a primeira adaptação do conto dos irmãos Grimm, *Snow White* (1902), de Siegmund Lubin (prod.), a segunda adaptação *Snow White* (1916), de James Searle Dawley, e a curta-metragem de animação *Betty Boop in Snow White* (1933) já referida anteriormente, o filme da Disney é tido como o cânone, dada a sua importância no que toca às adaptações, como mostrarei nos filmes que serão analisados.

A importância é notada na medida em que *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) é também o filme estudado por autores como Jack Zipes nos seus livros *Fairy Tales: the Art of Subversion* e *The Enchanted Screen The Unknown History of Fairy-Tale Films*, e Kristian Moen que lhe dedica um capítulo inteiro – *Delimiting Fairy Tales: Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) – no seu livro *Film and Fairy Tales: The Birth of Modern Fantasy*. Zipes dedica o seu estudo a uma contextualização mais histórica da obra da Disney e à explicação da marca que Branca de Neve deixou no cinema. Por sua vez, Moen efetua uma análise mais

aprofundada da obra, chegando mesmo a tecer comparações com outras personagens de contos tradicionais, como a Cinderela ou a Bela Adormecida.

Afirma Zipes que entre “1933 [e] 1937 a Disney trabalhou, em estrita colaboração, com todos os técnicos e animadores designados para a produção de Branca de Neve”.²⁵ (Zipes, 2012: 201). No que toca aos contos de fadas, o que eleva a Disney com esta obra, e com as produções seguintes, não está diretamente relacionado com a originalidade, mas sim com a forma e o talento com que a Disney explora a animação e o uso que faz dos meios tecnológicos. Ao determinar como a técnica seria utilizada, a Disney coloca-a ao dispor da narrativa, sendo usada para a exaltar. As imagens são organizadas de forma cuidada pela mão do animador e pela câmara para que narrem para o espectador, oferecendo a este uma história simples, clara e emocionalmente envolvente. As imagens e as sequências devem proporcionar, quer dentro quer fora do ecrã, uma sensação de plenitude, harmonia e totalidade. Já as personagens, idealizadas com o propósito de propiciarem uma crença realista nas mesmas, continuam no campo da bidimensionalidade, e são desenhadas e caracterizadas com o intuito de cativar a imaginação do espectador, oferecendo-lhe ainda uma moral ou mensagem pedagógica e modelar. Esta domesticação implica que o retratado deve ser tomado com modelo e exemplo a seguir. Neste aspeto, a Disney pensa além fronteiras, e insere-se numa prática seguida pelas produtoras americanas, a qual procura um domínio mundial do imaginário. Todo o filme é pensado na técnica e no que a reforça: a limpeza, o controle e a indústria. A composição de cada imagem é elaborada de modo a que a atenção seja centralizada nos detalhes, o desenho é preciso. O enredo é cuidadosamente trabalhado e os acontecimentos meticulosamente arranjados para a salvação final pelo herói masculino. Contrariamente ao prazer privado que é dado ao leitor aquando da leitura de um conto, o filme da Branca de Neve funciona como uma visão agradável num tom impessoal, onde é dada ao espectador a possibilidade de um divertimento coletivo. A diversão é aproveitada de uma forma mais plena, pois os contos de fadas da Disney são criados com um intuito não reflexivo, onde tudo é mostrado de forma adorável, fácil e simples (Zipes, 2012: 205-206).

[Transversal, a opinião da crítica sobre] a primeira longa-metragem de animação da Disney, [*Snow White and the Seven Dwarfs*, prende-se] no culminar dos primeiros anos de trabalho com desenhos animados, orientados para aperfeiçoar a tecnologia, o som, a cor e a animação artística dos contos de fadas²⁶ (Zipes, 2011:121)

“Branca de Neve [é] a história que [Disney] retirou aos irmãos Grimm e que mudou completamente de acordo com os seus gostos e crenças. Ele lançou um feitiço sobre este

²⁵ “From 1933 to 1937 Disney worked closely with all animators and technicians assigned to the production of *Snow White*”.

²⁶ “As numerous critics have pointed out, Disney’s first feature-length animation of ‘Snow White’ was the culmination of his early cartoon work that was geared to perfect the technology, sound, color, and artistry of animated fairy tales”.

conto alemão e transformou-o em algo peculiarmente americano”²⁷ (Zipes, 2012: 201). Reforçando este argumento, e a par do pensamento de Zipes, Moen diz que este filme da Disney foi a primeira longa-metragem de animação produzida em Hollywood, e o filme de contos de fadas que teve maior sucesso financeiro no século XX (Moen, 2013: 175).

A permeabilidade da narrativa fílmica com outras obras da Disney é também tida em conta pela autora. A forma como a jovem Branca de Neve é apresentada – vestida com roupas rasgadas enquanto desempenha tarefas domésticas – faz com que se assemelhe a Cinderela. Por sua vez, o beijo do príncipe que desperta a donzela no final do filme remete o espectador para a personagem Bela Adormecida (Moen, 2013: 175). Também a intertextualidade com obras posteriores deve ser referida, como em *Happily N’Ever After 2: Snow White* (2009), de Steven E. Gordon e Boyd Kirkland. Este filme, centrado na Branca de Neve, sofre várias mutações e é invadido por outros contos de fadas. Desde a mistura de personagens dos contos de fadas como os três Porquinhos (Figura 1.7), a Caracóis Dourados ou a Capuchinho Vermelho (Figura 1.8), ao transporte do espectador para uma realidade de desenvolvimento tecnológico atual, esta longa-metragem de animação incorpora reinvenções profundas relativamente à obra original.



Figura 1.7 – Os três Porquinhos no filme *Happily N’Ever After 2: Snow White*.



Figura 1.8 – Personagens de outros contos de fadas no filme *Happily N’Ever After 2: Snow White*.

²⁷ “*Snow White* was his history that [Disney] had taken from the Brothers Grimm and changed completely to suit is tastes and beliefs. He cast a spell over this German tale and transformed it into something peculiarly American”.

Moen afirma ainda que a “Branca de Neve” retratada pela Disney invoca os valores culturais inerentes aos contos de fadas e simultaneamente incorpora formas contemporâneas (Moen, 2013: 179). Acrescenta também que, como pioneiro no entretenimento em longa-metragem de animação, Branca de Neve destaca-se como uma nova forma visual na cultura americana, mostrando uma relação com a fantasia diretamente ligada ao imaginário, servindo-lhe de base firme. (Moen, 2013: 196).

O filme da Disney é, como se contata, um clássico, uma referência visual, um marco no cinema de animação e um modelo na adaptação cinematográfica do conto “Branca de Neve”. Por esse motivo, à semelhança do que sucedeu com o conto original, e tendo em conta os parâmetros diegéticos e extradiegéticos, analisarei de seguida, a história, as personagens, o tempo, o espaço, o estilo, o género, o tema e a mensagem.

A primeira dissemelhança relativamente ao conto reside no título. Enquanto que a obra literária apenas se intitula “Branca de Neve”, a obra fílmica destaca logo à partida também os anões, transmitindo a ideia de que eles serão importantes quer na relação com a jovem quer no enredo. Ideia que se reforça mesmo narrativamente, pois, tal como no conto, o filme inicia-se com a imagem de um livro (Figura 1.9) trabalhado a talha dourada, com os rostos dos anões ao fundo na capa, o que, uma vez mais, sugere o destaque para estas personagens.

Em seguida, o livro abre e o espectador é transportado para o mundo onírico dos contos de fadas através da expressão, igualmente presente no conto, “Era uma vez” (Figura 2.1).



Figuras 1.9 e 2.1 – Abertura do filme *Snow White and the Seven Dwarfs*: a capa do livro e a primeira página.

A história começa por apresentar a princesa Branca de Neve e a madrasta má e vaidosa que teme a beleza dela e por isso a obriga a vestir roupas velhas e a ser criada no castelo. Ao contrário do conto, no qual é apresentada a concepção de Branca de Neve, a morte da rainha e o casamento do pai com a Madrasta, aqui a pequena jovem é órfã.

De seguida, conta-se a forma como a Madrasta se relaciona com o espelho, questionando: “Espelho meu, espelho meu, há alguém mais bela do que eu?”²⁸. Nesta sequência inicial, pode ler-se, por fim, que enquanto o espelho disser que a rainha é a mais bela, Branca de Neve estará a salvo da sua crueldade.

Através de um *fade out* seguido de *fade in* é mostrado o castelo, com sucessivos *zoom in* a levarem o espectador até à sala onde está a madrasta e o espelho. É uma sala escura, simétrica, onde o espelho trabalhado a dourado e decorado com pedras preciosas, está embutido na parede e, rodeado pelos símbolos dos signos do zodíaco. A madrasta invoca o espelho das trevas, e surge uma máscara teatral para a servir (Figura 2.2). É, então, questionado sobre a beleza da rainha, ao que ele responde que a mais bela é Branca de Neve, caracterizando-a, tal como no conto, com lábios encarnados da cor da rosa, cabelo negro como o ébano e pele branca como a neve.

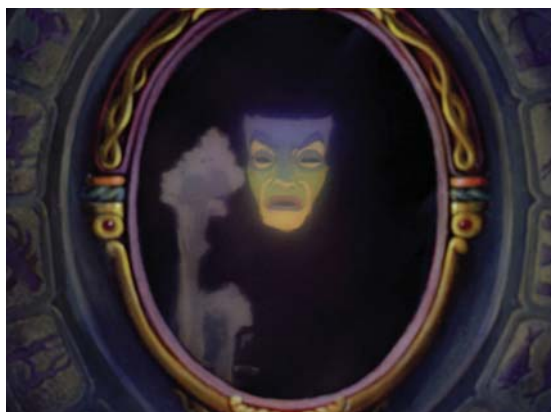


Figura 2.2 – Espelho Mágico.

Em seguida, surge Branca de Neve com vestes rasgadas e velhas, calçando tamancos, com um laço azul na cabeça. Esfrega as escadas do palácio com uma escova, e está rodeada por pombas brancas. Levanta-se e vai buscar água ao poço, fala com as pombas e canta para elas e para o poço dos desejos, na esperança de conhecer o seu amor.

É então que passa um príncipe, no seu cavalo branco, que ao ouvi-la cantar se aproxima para ver quem é e vai ter com ela. Aqui, a narrativa difere do conto, pois na obra literária, como já referi acima, a rainha chama de imediato o caçador para matar a jovem: no filme, ela conhece o amado logo na parte inicial (Figura 2.3), que fala e canta para ela enquanto esta foge e se refugia na torre, sempre acompanhada das pombas.

²⁸ “Magic mirror on the Wall, who is the fairest one of all?”.



Figura 2.3 – Primeiro encontro de Branca de Neve e do príncipe no início do filme.

As pombas brancas acompanhando a jovem, juntamente com o seu ar envergonhado, simbolizam a pureza de Branca de Neve. É também mostrado o desejo da donzela pelo príncipe, quando esta beija uma pomba no bico, e por sua vez esta última voa até ao príncipe, cora, e devolve-lhe o beijo na boca. Recolhe-se então Branca de Neve, fechando as cortinas vermelhas, e o príncipe vai embora.

A rainha, que, invejosa, assistira a esta cena do alto da sua janela, ordena ao caçador que leve Branca de Neve para a floresta, encontre uma clareira onde ela possa apanhar flores selvagens e a mate. O caçador mostra-se contrariado, mas perante a ameaça de punição por parte da rainha, acede. Para que ele não falhe, a rainha ordena-lhe que lhe traga o coração dela numa caixa decorada com o pormenor deste órgão trespassado por um punhal (Figura 2.4).



Figura 2.4 – Pormenor da caixa para o coração de Branca de Neve.

Aqui, o crescendo dramático é acentuado pela aproximação de planos, culminando num plano de pormenor da caixa. Por sua vez, o grau de inferioridade e serventia do caçador perante a rainha é sugerido quando ela é mostrada no alto do seu trono, e ele abaixo das escadas. Este momento do filme coincide com o conto dos irmãos Grimm na parte em que a rainha manda

matar Branca de Neve; no entanto, no conto, ao contrário do que é mostrado, a rainha pede o fígado e o pulmão da jovem e não o coração. O pedido do coração no filme da Disney acentua a crueldade da Madrasta.

Há ainda uma referência à versão do conto dos irmãos Grimm, aludida anteriormente, em que Branca de Neve é levada para a floresta para apanhar flores. A discrepância centra-se na pessoa que a leva (no conto é a madrasta, no filme é o caçador) e na sucessão dos acontecimentos (no conto ela é abandonada, e no filme sofre uma tentativa de homicídio).

Através de um *fade*, vê-se ao longe o caçador que admira a pequena Branca de Neve enquanto esta colhe um ramo de flores campestres e trauteia uma melodia. Branca de Neve encontra um passarinho perdido e conforta-o, mostrando a sua bondade. O caçador aproveita esse momento para a tentar matar. De costas voltadas, a jovem diz adeus ao passarinho e é nesse momento que, de olhos verdes enraivecidos, o caçador, de punhal em riste, a tenta assassinar, treme e não o consegue fazer, pedindo perdão de joelhos à menina.

O caçador confessa a vontade que a rainha tem de a querer ver morta, e manda-a fugir e esconder-se na floresta. Branca de Neve afasta-se amedrontada e corre entre o arvoredo. Aqui ocorre uma dissemelhança relativamente ao conto. Ao invés de um falso arrependimento e de uma esperança de que os animais selvagens a matem, no filme, o caçador nunca quis assassinar Branca de Neve, sendo incapaz de o fazer, pedindo-lhe perdão e aconselhando-a a fugir para longe.

A jovem corre floresta adentro e assusta-se, primeiro com uma coruja, depois com um bando de morcegos. À medida que se embrenha no arvoredo, tudo fica mais sombrio e se transfigura em formas fantasmagóricas, o que acentua quer a carga dramática quer o medo da Branca de Neve. Ela foge, prende-se nos galhos das árvores, cai num lago, vê figuras monstruosas que a sua imaginação cria, derivadas do medo, e deixa-se tombar no chão, a chorar compulsivamente.

Depois, tudo clareia, e à semelhança do conto, os animais da floresta não lhe fazem mal. Vão mais além e ajudam-na, confortando-a. Branca de Neve canta, então, com um passarinho. Todos os animais se juntam para ouvir a doce voz da jovem. Nesta parte do filme identificam-se vários pormenores que serão reproduzidos em obras cinematográficas posteriores. Quando a Branca de Neve pergunta o que fazer quando tudo corre mal e responde que se canta uma canção, recordamo-nos de *The Lion King* (1994), produzido pela Disney, onde o Timon e o Pumba ensinam ao Simba uma música para esquecer os problemas. É também aqui que é apresentada a família do pequeno Bambi, do filme *Bambi* (1942). Estes animais-personagem são padrões de caracterização e medidas de sucesso da Disney nos seus filmes posteriores. A simpatia que os animais têm por Branca de Neve e a bondade dela para com eles são motivo

recorrente da produtora. A jovem afaga os animais e estes aproximam-se e encostam-se a ela, trocando afetos mútuos (Figura 2.5).



Figura 2.5 – Branca de Neve a ser adorada pelos animais.

Ao contrário do conto, em que Branca de Neve encontra a casa dos anões, no filme são os animais que a guiam pela floresta até à casa no meio do bosque, ao pé de um riacho. A jovem bate à porta, mas ninguém responde. Decide entrar. Repara nas coisas pequenas e em quantidade de sete. Pensa que são sete irmãos, ainda crianças, órfãs. Diferentemente do que acontece no conto, a casa está toda desarrumada. Então, juntos, limpam, lavam e arrumam tudo e depois a jovem cozinha o jantar.

Ao contrário do conto, são mostrados os anões a minar pedras preciosas da montanha e a guardá-las num cofre, e não ouro e cobre. Cantam enquanto minam. Ao cair da noite vão para casa, de picareta ao ombro, enquanto cantam “Eu vou, eu vou, eu vou pra casa, eu vou”, música que fica no ouvido e que é facilmente lembrada pelo espectador. Numa melodia diferente, esta canção foi usada pela Disney, mais tarde, no filme *Finding Dory* (2016), de Andrew Stanton e Angus McLane, quando as raias migram e cantam a caminho de casa.

Branca de Neve, de vela na mão, sobe com os animais ao andar de cima onde estão as caminhas dos anões. Lê cada um dos nomes inscrito nelas e, com sono, deita-se a dormir sobre os leitos. Os pássaros apagam a vela e tapam-na com um lençol e os animais dormem junto a ela. Estes ouvem os anões a chegar e acordam, vêem-nos da janela, e fogem a esconder-se por entre as árvores. Ao aproximarem-se da casa, os anões notam que a porta está aberta, as luzes acesas e a chaminé a fumegar e tentam adivinhar quem estará dentro da casa: um fantasma, um duende, um demónio ou um dragão? Decidem apanhar o ocupante de surpresa.

Aproximam-se da casa sorrateiramente e entram. Pé ante pé, revistam primeiro o andar de baixo e notam que tudo foi limpo e arrumado, e o jantar está a ser feito. Ao contrário do conto, em que os anões notam que as suas coisas foram mexidas e a sua comida e bebida ingeridas. Trapalhonamente, e fazendo barulho constante, continuam a inspecionar a casa.

Três pássaros bicam a madeira na tentativa de assustar os anões. Depois, guincham e os anões escondem-se, mas enviam Dunga ao andar de cima para ver quem lá está. Ao ver os lençóis mexer, Dunga assusta-se e foge dali, caindo em cima dos outros anões no patamar das escadas. Escapam-se a correr para o exterior da habitação.

Dunga fica para trás e tenta abrir a porta sem sucesso. Vai contra as painéis e é confundido com o habitante desconhecido, sendo atacado pelos companheiros no exterior da casa. Ao perceberem quem é, tentam saber o que se passou no quarto e quem lá está. Concluem que é um monstro que dorme nas camas e planeiam atacá-lo durante o sono. Armados com paus e picaretas, vão pé ante pé enfrentar o desconhecido. Ao aproximarem-se e puxarem o lençol, deparam-se com Branca de Neve e espantam-se com tamanha beleza, comparando-a a um anjo, apesar de o Zangado estar desconfiado por ela ser mulher. A jovem acorda e eles escondem-se. Ela assusta-se com eles, estes aproximam-se a medo.

Aos pés das camas escutam Branca de Neve. Ela pergunta-lhes como estão e adivinha quem é quem. Todos riem e se divertem com aquele momento, menos o Zangado. Quando ela se apresenta, a pedido dos anões, eles reconhecem-na como a princesa. O Zangado quer mandá-la embora, mas ela pede-lhes para ficar, alegando que a Madrasta a quer matar. Ela diz que pode limpar, arrumar e cozinhar para eles se a deixarem ficar, uma proposta que é bem aceite.

Ao contrário do conto, a jovem é acordada nessa noite e não no dia seguinte. Difere ainda a parte em que Branca de Neve narra toda a história para os anões e eles se apiedam dela e a protegem na sua casa na condição de ela realizar as tarefas domésticas para eles: no filme, mantêm uma conversa animada para se conhecerem e é ela que se propõe a ser dona de casa para que possa ficar com eles.

Branca de Neve desce as escadas a correr e vai ver da sopa que tem ao lume, enquanto que os anões apressam-se para a mesa. A jovem, de uma forma maternal, manda-os lavarem-se antes da refeição para que possam usufruir desta. O Zangado, contrariado, bate com a porta de casa e senta-se em cima de um barril com uma espiga na boca. A este propósito, pode evocar-se a personagem Lucky Luke, da série televisiva de animação com o mesmo título, de 1984, baseado na banda desenhada de 1947. Lucky Luke foi criado, inicialmente, para tirinhas de jornal em 1946, uma data posterior ao filme da Branca de Neve da Disney, o que reforça a ideia de mais uma referência. Todos se lavam enquanto cantam e se divertem. Obrigam o Zangado a tomar banho e ainda brincam com ele, coroando-o com flores e pondo-lhe lacinhos azuis na barba, até que Branca de Neve chama para o jantar.

Depois, através de um *fade*, é mostrado o castelo, a janela e a rainha com uma caixa na mão, onde supostamente se encontra o coração de Branca de Neve. Está em frente ao espelho a quem pergunta quem é agora a mais bela de todas. O espelho responde: “Para lá das colinas

verdes, para lá da sétima catarata, na casinha dos sete anões, está a Branca de Neve, a mais bela de todas”. A rainha discute com o espelho, dizendo que a jovem jaz morta na floresta e que o caçador lhe trouxe a prova, mostrando-lhe o que julga ser o coração dela. O espelho diz-lhe que a Branca de Neve está viva e que será sempre a mais bela, e que o que a Madrasta tem na mão é um coração de porco. Ao contrário do conto, em que tem como certo que o espelho nunca mente, aqui duvida dele, mas depressa se convence que o caçador a traiu.

Ao sentir-se enganada, a rainha desce a escadaria do castelo enquanto é observada por ratazanas pretas e cinzentas de olhos amarelos. Entra na sala onde faz magia negra e engendra um plano para ela mesma pôr fim à vida de Branca de Neve. Enquanto isso, é observada por um corvo. Procura o livro de disfarces para poder transformar a sua beleza em feiura e ao vestir-se com vestes velhas fica irreconhecível. Segue então a receita do feitiço: “pó de múmia para envelhecer, roupas negras como o breu da noite, para envelhecer a voz riso de bruxa, para branquear o cabelo um grito de susto, uma rajada de vento para espalhar o meu ódio, um trovão e eis o disfarce”.

É mostrado ao espectador todo o processo de alquimia usado para a confecção da poção, bem como a transformação da rainha, que cai num redemoinho que se transforma em bolhas e voa com a trovoadas de fundo até ser visível a sua sombra de novo na sala e depois o resultado da transformação. É possível, também aqui, evocar outra obra pelas semelhanças evidenciadas: quem sabe se o vórtice poderá ter servido de inspiração para os que constam no filme *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock.

A Madrasta está agora tão feia que até o corvo se assusta e esconde dentro de uma caveira, espreitando pelos orifícios oculares. A rainha engendra agora uma maneira de pôr termo à vida de Branca de Neve. Procura no livro de feitiços o necessário para fazer uma maçã envenenada, que dará a Branca de Neve o sono da morte, em que ela fechará os olhos e dormirá para sempre. Trata-se de mais uma analogia com a Bela Adormecida, em que o feitiço é lançado sobre o objeto de modo a que a vítima caia no sono eterno. Diferentemente do conto, em que a madrasta tenta por três vezes matar a enteada, primeiro com um atacador de espartilho, depois com um pente envenenado e por último com uma maçã, aqui é apenas mostrada a última tentativa.

Entretanto, os anões e Branca de Neve tocam música, cantam, dançam, riem-se e divertem-se na casa da floresta (Figura 2.6). Os anões pedem à princesa que lhes conte uma história para eles, e esta narra a sua história de amor com o príncipe, cantando ao mesmo tempo. Todos se sentam à volta da jovem para a escutar e até os animais a ouvem da janela.



Figura 2.6 – Branca de Neve a divertir-se com os anões.

Entretanto, o relógio de cuco toca e Branca de Neve, como uma mãe, manda os anões dormir. Eles cedem o quarto à princesa e dormem todos no andar de baixo. Ao invés do conto, em que eles deixam a jovem dormir na sétima cama e um deles aduma uma hora no leito dos irmãos para passarem a noite, aqui tal não sucede. Branca de Neve, de joelhos, reza a Deus e pede para abençoar os anões que a acolheram e para que o Zangado, o único anão que se opõe à convivência da jovem com eles, goste dela. No andar inferior, são mostrados os anões, um por um, a dormir.

No castelo, a madrasta mergulha a maçã na poção venenosa e quando a retira e escorre o resto da poção, é visível uma caveira. Oferece uma dentada ao corvo, que se assusta e se encolhe aflito a um canto, enquanto esvoaça numa tentativa de fuga. A madrasta procura um antídoto para o feitiço que vai lançar à enteada, e encontra. O sortilégio só pode ser quebrado com o primeiro beijo de amor. Ao contrário do conto, onde não é revelado um antídoto para a morte de Branca de Neve, a única que os anões não conseguem vencer, aqui é dada a cura de forma romântica. Mais uma vez é feita a analogia com a Bela Adormecida, que só pode ser acordada do seu sono profundo pelo beijo do amado.

A madrasta pensa que não tem que se preocupar porque os anões ao pensarem que está morta a vão enterrar viva. O crescendo de tensão nesta parte do filme é acentuado quer pelos sons graves, quer pelo olhar direto que a rainha disfarçada de bruxa lança ao espectador. Distintamente do conto, no filme a maçã é vermelha na sua totalidade pois não há a necessidade de voltar a enganar Branca de Neve. Na narrativa literária a maçã tem duas faces, uma branca e uma vermelha, a primeira normal e a segunda envenenada. Por outro lado, enquanto no conto, a madrasta se apresenta de camponesa, no filme surge disfarçada de velha bruxa e com um cesto de maçãs; algo igualmente diferente prende-se com o facto de que não atravessa sete montanhas para chegar à casa dos sete anões, mas segue sim, de barco e depois a pé pela floresta, no meio do nevoeiro, pela calada da noite.

Ao saírem para a mina, o Mestre adverte Branca de Neve que a rainha é astuta e aconselha-a a ter cuidado com estranhos. Ela despede-se deles com um beijo na cabeça. Por último, e num gesto de empatia para com a princesa, o Zangado diz-lhe para não deixar ninguém entrar na casa.

A madrasta percorre a floresta e é seguida por abutres. Enquanto isso, Branca de Neve, rodeada pelos animais da floresta e com a ajuda deles, cozinha uma tarte para o Zangado. E a rainha disfarçada assoma à janela e indaga se ela está sozinha. Pergunta o que está a cozinhar, e diz que os homens adoram tartes de maçã, estendendo-lhe a maçã envenenada (Figura 2.7).



Figura 2.7 – Madrasta tenta a Branca de Neve com a maçã envenenada.

Os passarinhos atacam a velha bruxa na tentativa de salvar Branca de Neve. A jovem, na sua inocência, sai de casa e enxota os animais que agridem, segundo ela, “uma pobre velhinha”. Desculpa-se. A rainha faz-se de mal do coração, pede para entrar e descansar um pouco e um copo de água. Branca de Neve, amparando-a, ajuda-a a entrar e a sentar-se. Vai buscar-lhe água. Os animais correm para a janela para verem o que se passa no interior da casa. Ao sentirem o perigo, apressam-se ao encontro dos anões que estão a trabalhar na mina, puxando-os para que salvem a princesa.

Em casa, a rainha disfarçada de velha tenta aliciar Branca de Neve com a maçã dizendo-lhe que é uma maçã dos desejos, afirmando que uma só dentada faz com que todos os anseios se realizem. Ao invés do conto, onde, disfarçada de camponesa, diz que se quer livrar das maçãs porque estão pesadas, aqui, a rainha, de velha, é mais ardilosa e tenta aliciá-la a trincar a maçã.

Os anões, alheios aos acontecimentos, debatem-se com os animais ao pé da mina, enquanto estes continuam a tentar arrastá-los até casa. Quando pensam e se apercebem do que se passa, correm a toda a velocidade pela floresta, montados em veados, para tentar salvar Branca de Neve.

Enquanto isso, a velha rainha continua a tentar convencer a jovem princesa a trincar a maçã, apelando desta vez aos sentimentos que ela nutre pelo príncipe. Coloca-lhe a maçã nas mãos e incentiva-a a pedir o desejo e a trincar a fruta.

Os anões prosseguem a corrida para salvar a princesa. Esta dualidade de acontecimentos – a insistência da madrasta para que Branca de Neve morda a maçã e a correria dos anões numa tentativa de salvar a princesa –, mostrados à vez, em montagem alternada, faz crescer a tensão no espectador e cria o desejo de que tudo se resolva pelo melhor.

A jovem pede o desejo e mais uma vez a rainha incentiva-a a morder a maçã. Esta trinca e cai como morta no chão. A rainha gargalha de felicidade por ser a mais bela do reino. Neste momento, começa a trovejar e a chover torrencialmente, o que acentua a carga dramática da cena.

A rainha sai de casa, mas é interpela pelos anões que a perseguem. Ela foge pelo lado oposto. Os abutres seguem a perseguição. A floresta que ela percorre é sombria. Sobe um penhasco e os anões seguem-na de paus na mão. Ela chega ao topo e tenta fazer rebolar um pedregulho contra os anões. Os abutres observam-na de um galho. Um raio parte a ponta do penhasco e ela cai, sendo seguida pelo pedregulho (Figura 2.8). Os anões observam-na do alto e os abutres voam ao seu encontro.



Figura 2.8 – Morte da madrasta.

Contrariamente ao conto, no qual ela vai ao casamento da princesa e morre a dançar em chinelas de ferro em brasa, aqui a madrasta é morta em parte pelos anões e em parte pela natureza.

Já em casa, os anões velam a princesa que está deitada numa cama com duas velas e flores à cabeceira. Choram a sua morte, tal como no conto. No exterior da casa, sob a chuva, os animais também choram e velam a Branca de Neve.

De seguida, é narrado através de intertítulos, tal como no conto, a impossibilidade dos anões enterrarem Branca de Neve, por ela continuar bonita, e a elaboração de um caixão de vidro e ouro, com o nome Branca de Neve inscrito a dourado (Figura 2.9), para que ela pudesse repousar e eles ficarem de vigia eterna junto dela.



Figura 2.9 – Branca de Neve deitada no caixão.

Ao contrário do conto, em que o príncipe passa ali por acaso, no filme ele procura Branca de Neve por toda a parte e ao ver a donzela no caixão vai até ela.

A passagem do tempo é dada por um galho de árvore que primeiramente mostra as folhas a cair, simbolizando o outono, depois a neve, representando o inverno, e finalmente as flores, evocando a primavera. Os animais também prestam homenagem à jovem e depositam flores junto dela. Os anões imitam-lhes o gesto e colocam mais flores junto de Branca de Neve. Abrem a tampa do caixão e depõem um bouquet nas suas mãos. Branca de Neve está na floresta, no meio da natureza, num local elevado, tal como no conto. Todos se ajoelham e lhe prestam homenagem.

O príncipe, junto do seu cavalo branco, olha a cena. Retira o chapéu e aproxima-se. Os anões afastam-se para o deixar passar. Debruça-se sobre o caixão e beija Branca de Neve (Figura 3.1), ajoelhando-se e inclinando-se perante ela. Os anões e os animais imitam-lhe o gesto.



Figura 3.1 – Beijo entre o príncipe e Branca de Neve.

Ao contrário do conto, onde Branca de Neve é despertada pelo solavanco que os criados do príncipe dão ao tropeçar enquanto transportam o caixão, aqui é o beijo do amado que quebra o feitiço. A jovem princesa desperta, e os anões e os animais da floresta alegram-se e festejam. O príncipe recolhe-a nos seus braços, e pega-a ao colo, levando-a pela floresta até ao seu cavalo; depois, eleva os anões até ela para que ela se possa despedir com um beijo na testa de cada um.

Segurando o cavalo pela rédea, o príncipe e Branca de Neve partem em direção ao horizonte. No céu forma-se um castelo rodeado pelos raios de sol, dando a entender que o rumo que os príncipes seguem é a felicidade, cumprindo-se assim o desejo da jovem. O castelo é também o símbolo icónico da Disney, o qual lhe é intrinsecamente associado, e que ainda perdura nos dias de hoje, sendo reconhecido pelo público e apresentando-se como logótipo nas obras.

Tocam os sinos e regressamos ao final do livro, a última página, onde se diz: “...e viveram felizes para sempre”, o final associado aos contos de fadas. Os sinos fazem lembrar o casamento e o encerrar do livro, o final da história. O livro é fechado e assim acabam o filme, a história e o conto, encerrando a junção entre o cinema e a literatura que foi aberta com o plano inicial (Figuras 3.2 e 3.3).



Figuras 3.2 e 3.3 – Final do filme, o final feliz e o fechar do livro.

Esta abertura inicial do livro e o fecho do mesmo no final do filme é retomada mais tarde em 2009, no filme *Happily N'Ever After 2: Snow White*; contudo a cor da capa muda para verde, mantendo-se os motivos a dourado.

Após a narração dos acontecimentos, descrevemos agora os conflitos que ocorrem entre as personagens, bem como as relações que estabelecem entre si. Branca de Neve estabelece relações interpessoais quer com outros personagens quer com os animais da floresta. Vive um conflito interpessoal com a madrasta, que a quer morta, pois inveja a sua beleza, e envenena uma maçã, disfarçando-se de bruxa e ludibriando-a com uma história para que ela a trinquie. A jovem princesa é ainda subjugada à rainha, quando esta a obriga a fazer as tarefas domésticas e a vestir roupas rasgadas e velhas numa tentativa de esconder a sua beleza. Já o

príncipe é o amado de Branca de Neve, que se dirige a ela no início do filme para a tentar conhecer, galanteando-a, e que a salva no final, com o beijo de amor, levando-a consigo, no cavalo branco, para o castelo. O caçador, por seu lado, tenta, contrariado, matar Branca de Neve, e pede-lhe clemência e perdão. Ela, depois de ouvir quem a quer matar, acata as suas ordens e corre floresta fora. Com os anões mantém uma relação maternal, cuidando da casa e deles, zelando pelos seus bons hábitos de higiene e pelo seu bem estar. É com eles que se diverte e se preocupa. Refira-se ainda que Branca de Neve canta para os animais da floresta, afaga-os, e tem uma posição de carinho e bondade para com eles.

Quanto à madrasta, esta estabelece várias relações interpessoais com as personagens. Odeia Branca de Neve pela sua beleza, inveja-a, e quer a jovem morta para que possa ser a mais bela do reino, fazendo de tudo para o conseguir. Já com os anões, foge deles quando a perseguem para a tentar matar, e são eles os impulsionadores do seu trágico fim. Quanto ao caçador, é um súbdito a quem confia a morte da princesa; contudo é traída por ele porque este não cumpre a sua tarefa, enganando-a com o coração de um porco. Já o espelho funciona como um súbdito: invocado das trevas, é o seu fiel servo que lhe fala verdade sobre a beleza, e que lhe confessa a traição do caçador. Quanto aos pássaros, atacam-na, tentando evitar a morte de Branca de Neve.

O príncipe mantém uma relação de paixão e amor com Branca de Neve. Inicialmente, interessa-se por ela e vai ter com ela; no final do filme, beija-a e salva-a, libertando-a do feitiço e desposando-a.

O caçador é quem se recusa a matar Branca de Neve, mas ameaçado pela rainha acaba por ceder à vontade desta; no entanto, aquando da situação, não consegue desempenhar o ato e pede clemência e perdão à jovem. Detém, portanto, duas relações interpessoais com estas duas personagens, uma de serviçal e traição, e outra de tentativa de assassinato e súplica pelo perdão.

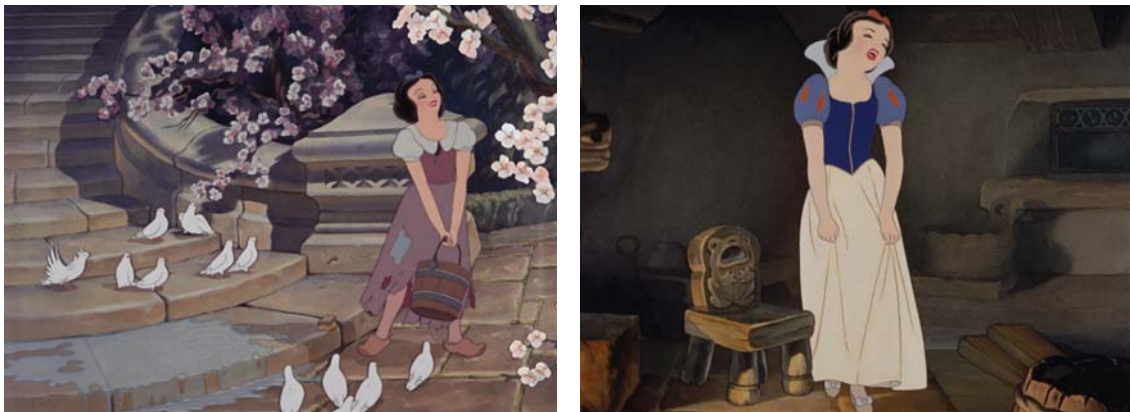
Os anões estabelecem relações interpessoais com várias personagens do filme e animais da floresta. São eles que acolhem, cuidam e protegem Branca de Neve. Quanto à madrasta, encurralam-na no penhasco, sendo um dos factores que proporcionam e impulsionam a morte da rainha. Relativamente ao príncipe, concedem que ele se aproxime de Branca de Neve no caixão de vidro. Debatem-se com os animais da floresta, na tentativa de se soltarem, mas cavalgam sobre eles depois para tentarem salvar a princesa.

Os animais da floresta – pombas, coelhos, esquilos, veados, passarinhos e tartaruga – ajudam Branca de Neve a encontrar a casa dos anões, guiando-a. Dão-lhe mimo e apoio, prestam-lhe ajuda nas tarefas domésticas, chamam os anões quando ela está em perigo. Choram a sua morte e velam-na, homenageando-a com flores, e alegram-se e festejam a sua ressurreição.

Por sua vez, as ratazanas pretas e cinzentas de olhos amarelos, o corvo negro e os abutres são sempre associados à rainha. Os primeiros acompanhando-a na elaboração da poção e do disfarce para matar Branca de Neve, e os últimos na execução do plano para acabar com a enteada e na sua própria morte.

Caracterizarei, em seguida, as personagens física e psicologicamente. Focarei também as transformações que sofreram ao longo do enredo.

A Branca de Neve, protagonista da história, aparece caracterizada de duas maneiras: enquanto criada da rainha (Figura 3.4) e na imagem que lhe é característica e conhecida pelo espectador (Figura 3.5).



Figuras 3.4 e 3.5 – Brancas de Neve que são apresentadas no filme da Disney.

Primeiramente, como forma de tentar reduzir a sua beleza, a jovem protagonista é apresentada em cores desmaiadas, roupas rotas com remendos e tamancos nos pés, carregando um balde no qual tem água para limpar o castelo. Mais tarde, quando sai do castelo e até ao final do filme, é apresentada com um vestido de ombros empolados em tons de azul com motivos a vermelho, colarinho subido branco, corpete azul escuro, saia comprida e amarela até aos pés, sapatos de salto beges com laços brancos, e um laço-fita vermelho na cabeça. Até chegar à casa dos anões possui uma capa vermelha.

Em ambas as imagens, pode ver-se Branca de Neve, bela, branca como a neve, com os lábios vermelhos e as bochechas rosadas como o sangue, e com o cabelo curto negro como o ébano, características que já advêm do conto. É esta imagem última de Branca de Neve que faz parte do imaginário de várias gerações. É também a imagem que serviu de base para caracterizar esta personagem em outros filmes, como é o caso de *Happily N'Ever After 2: Snow White*, onde os tons azul, vermelho e branco predominam nas vestimentas da princesa, bem como os ombros empolados, o cabelo curto negro e a fita vermelha no cabelo, quer em criança, quer em adulta (Figuras 3.6 e 3.7).



Figuras 3.6 e 3.7 – Branca de Neve, em criança e em adulta respectivamente, no filme *Happily N’Ever After 2: Snow White*.

Psicologicamente, no filme da Disney, Branca de Neve é pura e envergonhada quando conhece o príncipe no início da narrativa, escondendo-se dele e namorando-o da janela do castelo. É bondosa para com os animais da floresta, e para com as outras personagens, chegando mesmo a amparar e dar água à madrasta disfarçada que a quer matar, sendo aqui ingénua pois vai salvá-la dos pássaros que a atacam. Para com os anões adota uma posição maternal, cuidando deles, da casa e zelando pelo seu bem-estar. Branca de Neve não sofre qualquer transformação ao longo da narrativa, mantendo-se querida, ingénua e bondosa para com todos.

A madrasta é claramente a antagonista, tentando a todo o custo diminuir e eliminar a enteada, invejando a sua beleza. Fisicamente é apresentada ao espectador, tal como Branca de Neve, de duas formas distintas no filme: por um lado, a rainha dotada de beleza, caracterizada pela sua roupa voluptuosa (Figura 3.8), e, por outro, a bruxa má e velha que tenta ludibriar a jovem protagonista (Figura 3.9).



Figuras 3.8 e 3.9 – Madrasta no filme da Branca de Neve da Disney, normal e transformada em bruxa.

Inicialmente, a rainha é apresentada com uma gola alta branca, vestes roxas até aos pés onde sobressaem os seios, ornamentadas de bege, cinto vermelho preso na cintura que pende até

aos pés, cabeça recoberta a negro, com uma coroa dourada, e capa preta igualmente comprida. Já na sua transfiguração, é mostrada envelhecida, de cabelos brancos e pele enrugada, verruga no nariz e um dente, o que caracteriza as bruxas, vestes completamente negras até aos pés e tamancos castanhos. Psicologicamente, esta personagem é invejosa, má, e cruel quando ambiciona a beleza da jovem princesa e a manda matar querendo o coração dela como prova. Revela-se astuta quando engendra a forma de matar Branca de Neve e a tenta ludibriar com uma história de desejos e à volta da maçã para que ela a trinque.

Uma característica desta personagem é, na maioria das vezes, fitar a câmara de frente, criando não só a tensão para com as personagens com quem interage na narrativa, mas também no espectador que é fitado por ela. A madrasta não sofre qualquer tipo de transformação ao longo da narrativa, mantendo-se sempre malvada e cruel.

Um elemento importante para a rainha é o espelho (ver Figura 2.2), que reside no mundo das trevas e é invocado pela madrasta, ressurgindo de lá em forma de máscara triste, que aborda a beleza, como servo, consoante as perguntas da sua senhora.

O príncipe é claramente o amado de Branca de Neve, surgindo de forma onírica, e sendo talvez a personagem com mais características de contos de fadas, apresenta-se como cavaleiro no seu cavalo branco (Figura 4.1).



Figuras 4.1 – Príncipe no filme da Branca de Neve da Disney.

Em tons de azul, branco e vermelho, tal como a sua amada, apresenta uma botas beges, uma camisola branca com um colete azul por cima, ornamentado a dourado, uma capa vermelha e um chapéu azul com uma pena branca. O seu cavalo é branco, com as rédeas e o pano de cela vermelhos, e a cela dourada. É galã, respeitador e ama Branca de Neve, chorando a sua morte, e salvando-a com o beijo de amor. O príncipe mantém-se constante ao longo da narrativa, não sofrendo nenhuma transformação.

O caçador (Figura 4.2), à semelhança do conto, é duplamente oponente e adjuvante, tendo um bom coração. Tem ainda algumas semelhanças com Robin Hood (Figura 4.3), seja a figura

lendária seja a do filme homónimo de 1973, onde a Disney utilizou não só a cor verde nas roupas dos personagens, como o mesmo chapéu com pena de cor garrida.



Figuras 4.2 e 4.3 – Caçador de Branca de Neve e Robin Hood, ambos os filmes da Disney.

Vestido de tons verdes e castanhos, de punhal à cintura e pena no chapéu, o caçador é apresentado barrigudo, com cabelo e barbas pretas e olhos verdes, e possuidor de um cavalo castanho. Psicologicamente, é temeroso e, apesar de inicialmente fiel devido ao medo, trai a rainha levando-lhe um coração de porco. Tem também bom coração, pois não só se recusa a matar Branca de Neve, como reconhece a sua condição de realeza, se ajoelha perante a princesa, confessa quem a quer ver morta, lhe pede perdão e diz que fuja pela floresta para salvar a sua vida.

Neste filme, é dado aos anões (Figura 4.4) um extremo protagonismo, uma vez que dois terços desta obra mostram os anões, interagindo ou não com Branca de Neve, sendo eles que proporcionam e assistem à morte da madrasta. No entanto, eles são adjuvantes nesta narrativa.

Podemos aqui também estabelecer uma relação com os anões do filme *Happily N'Ever After 2: Snow White*, dadas as suas roupas coloridas (Figura 4.5). Fisicamente, vestem roupas e gorros coloridos, e usam barba branca. Isto verifica-se nos dois filmes. Psicologicamente, os anões da Disney apresentam personalidade e individualidade. O nome de cada um está de acordo com as características de cada anão: Mestre, Feliz, Atchim, Dunga, Zangado, Dengoso e Soneca. Os anões são também um fator cómico na narrativa, proporcionando momentos de divertimento e animação. Ao longo da narrativa são queridos; contudo, no final do filme, quando perseguem a madrasta, tornam-se violentos e vingativos.



Figuras 4.4 e 4.5 – Anões nos filmes *Snow White and the Seven Dwarfs* e *Happily N'Ever After 2: Snow White*.

É ainda importante referir a dualidade que é concedida aos animais neste filme: os animais queridos da floresta estão diretamente relacionados com a Branca de Neve, ao invés da rainha a quem estão associados o corvo, as ratazanas e os abutres.

Seguidamente, torna-se importante caracterizar o filme de forma temporal e espacial. O espectador assiste ao filme durante aproximadamente uma hora e trinta minutos, sendo transportado por diversos espaços e tempos.

A época em que se passa a narrativa é a medieval, o auge dos reis e das rainhas, das bruxas e do seu linchamento em praça pública. No filme, é mostrada a rainha, a princesa e o príncipe, bem como a morte da madrasta, impulsionada pelos anões e assistida por eles.

O castelo, local por excelência deste imaginário, é apresentado inicialmente e ao longo do filme, quer no seu interior – aposentos da Branca de Neve e da rainha, bem como a sala onde esta última faz poções – quer no seu exterior – escadaria e jardim adjacente – sendo a morada da madrasta e da sua enteada, e onde o príncipe conhece a sua amada.

Na maioria do enredo, a floresta, é um lugar de harmonia, onde os animais habitam e se encontram a casa dos sete anões e a mina onde estes trabalham, mas também de medo, quer na fuga de Branca de Neve quer na da madrasta.

A casa dos anões é um espaço acolhedor que hospeda Branca de Neve, que ela cuida e trata para os pequenos sete e onde tem momentos de diversão com eles. É também o local onde morre às mãos da madrasta.

O penhasco, sombrio e tenebroso, é onde se refugia a rainha, disfarçada de velha, tentando desvencilhar-se dos anões, e de onde cai, morrendo por fim e sendo vingado o fado da jovem princesa.

A mina é o local onde os anões trabalham. Está repleta de túneis, pedras preciosas e é reluzente. Possui um cofre onde o Dunga guarda as pedras que se aproveitam.

Em termos temporais, existe uma grande elipse, referente às estações do ano, cuja passagem é feita através de intertítulos com um ramo de árvore representado consoante a passagem do tempo (outono, inverno e primavera), num arco que transcorre entre a morte de Branca de Neve e o seu despertar pelo beijo do amado.

Quanto ao estilo, e como foi visto ao longo desta análise, Branca de Neve é uma referência e um marco dos filmes da Disney: é envolvido em todo um universo onírico dos contos de fadas

e da fantasia transmitida pela animação. O tipo de planos e a montagem são orquestrados de modo a criar tensão – por exemplo, os planos próximos fitados pela rainha – ou alívio e diversão – por exemplo, os planos mais afastados da dança dos anões com a princesa. Constatamos igualmente as marcas, motivos ou convenções que perduraram no tempo, como cantar para tudo ficar bem, ou as imagens que permaneceram na história da Disney como a caracterização intemporal de Branca de Neve, bem como a apresentação dos anões. Tudo isto são marcos que serviram de base e se enraizaram, quer para o futuro da Disney, quer do cinema de animação, o qual ainda hoje usa características deste filme como referência. A título de exemplo: a dança da Branca de Neve com os anões e as melodias tão típicas.

Quanto ao género, esta obra insere-se no cinema de animação e enquadra-se no género musical. Existem de forma predominante, neste filme, várias canções coreografadas para fazer com que o espectador se envolva quer na narrativa quer com as personagens. Destaque-se a canção dos amantes, iniciada por Branca de Neve ao pé do poço e que acompanha sempre estas personagens. Realce-se igualmente a música dos anões de regresso a casa, que é sugestiva e de fácil memorização por parte do espectador. Mas podia salientar-se qualquer outra tocada e cantada por eles e que concede harmonia e humor às cenas, como aquela em que a tartaruga cai das escadas e a batida da carapaça corresponde à melodia que os anões cantam. Refiram-se ainda as tensas músicas instrumentais que acompanham a jovem princesa na sua fuga ou a rainha malvada para a morte. Todo o filme é envolvido por música de modo a criar ou a aliviar a tensão.

Tematicamente, o centro desta narrativa fílmica é, então, o conflito existente entre a madrasta e Branca de Neve, baseado na inveja, no ciúme e na vaidade. Na tentativa de a madrasta alcançar o estatuto de mais bela, tenta fazer de tudo, primeiro para encobrir a beleza da enteada, depois para eliminar a princesa. É através desse atrito com a enteada e em torno da busca incessante pela beleza suprema, que são criados os obstáculos à protagonista e a partir dos quais é desenvolvida toda a narrativa.

Já quanto à mensagem, e partindo de um maniqueísmo que nos apresenta personagens assumidamente más ou assumidamente boas, esta narrativa ecoa a lição convencional instaurada pelos contos de fadas: o bem vence sobre o mal. Tal como no conto, após todo o mal que a madrasta inflige à enteada ela acaba por morrer, mas neste caso uma morte desencadeada pelos anões e pela natureza (um raio), e não pela enteada e pelo príncipe, através da queda de um penhasco e não por dançar em sapatos em brasa.

Após as análises das obras de referência, centrar-me-ei agora nos filmes do cinema americano e cinema europeu e nas dicotomias que parecem surgir.

3.3 Cinema americano

Para orientar a análise que incide sobre as obras em questão, entendemos cinema americano como aquele que é realizado nos Estados Unidos da América, diretamente relacionado com a indústria de Hollywood. Ciente de que um género cinematográfico se define, de um modo mais generalista, por um grupo de filmes com características comuns, assumimos cinema de género como aquele que obedece a específicos preceitos formais, com padrões e moldes reconhecíveis, associado a uma rede comercial de distribuição e produção massiva de filmes, num contexto industrial que visa essencialmente o entretenimento. Centrar-me-ei na análise comparativa dos filmes *Mirror Mirror* (2012), de Tarsem Singh, e *Snow White and the Huntsman* (2012), de Rupert Sanders, tendo em conta os parâmetros diegéticos e extradiegéticos abordados nas obras de referência: história, personagens, tempo e espaço, estilo, género, tema e mensagem.

3.3.1 Espelho meu, espelho meu

Ao contrário das obras de referência, Tarsem Singh intitula o seu filme de *Espelho Meu, Espelho Meu*. Ao invés da obra literária que apenas se intitula “Branca de Neve”, e da obra fílmica *Branca de Neve e os Sete Anões*, nesta longa-metragem é dado o destaque ao espelho e à recorrente procura pela beleza. Deste modo, o filme começa com letras douradas e trabalhadas, “Mirror Mirror”, em fundo preto (Figura 4.6), e uma melodia instrumental que transporta o espectador para o mundo do maravilhoso.



Figuras 4.6 – Título que aparece inicialmente no filme de Tarsem Sighn.

Narrativamente, o filme é iniciado com a rainha que destapa uma maquinaeta. Ao dar à manivela, fá-la girar e, num toque de fantasia, aparece uma flor vermelha que nasce e morre em *loop*. Ela começa a narrar a história com “era uma vez...” e aqui encontramos uma semelhança com as duas obras de referência.

Através de um *travelling* frontal à frente, o espectador é transportado para uma curta-metragem de animação, inserida no filme, que conta o nascimento da princesa, uma menina pura como a neve, com cabelos negros como a noite, a quem chamaram de Branca de Neve, algo semelhante também às obras de referência. Nesta sequência é narrado o nascimento de

Branca de Neve e a morte de sua mãe logo após este, ilustrado com imagens em tons negros. De seguida o ambiente muda para dourado e é então que vemos a pequena crescer e ser amada pelo pai, o rei. É narrado o afeto que o pai tem pela filha, e o quanto são queridos pelos habitantes do reino. É então que surge a rainha má/madrasta na vida deles, quando o rei percebe que não pode ensinar tudo à jovem princesa: esta nova personagem surge vestida de negro (Figura 4.7) e autointitula-se (na medida em que ela está a narrar a história) a mais bela de todas, afirmado ainda que a narrativa é sobre ela e não sobre Branca de Neve, surgindo como a sombra negra e malvada por detrás da jovem princesa (Figura 4.8).



Figuras 4.7 e 4.8 – Rainha má/madrasta e o rei, na história narrada por ela mesma, e a sombra por detrás de Branca de Neve.

Enfeitiçado pela beleza da nova pretendente, o rei casa-se com ela. Pouco tempo depois, deixa a Branca de Neve a adaga dele e a jovem aos cuidados da nova esposa, e parte em direção à floresta negra, desaparecendo misteriosamente. Branca de Neve procura-o, mas quando percebe que o seu pai desapareceu para sempre, fica devastada, e aos cuidados da autointitulada Rainha mais bonita.

Diferentemente do filme da Disney, onde é apresentada como criança criada da madrasta, e com algumas dissemelhanças com o conto na introdução breve da mãe de Branca de Neve, no desaparecimento do pai da menina pela floresta e nos elogios desmedidos que a madrasta, como narradora, faz a si mesma, é então apresentada esta narrativa ao espectador através de uma animação colocada no início do filme de modo a comprimir em apenas dois ou três minutos os anos anteriores da vida da jovem princesa.

Finda esta sequência, surge, então, o castelo, apresentado através do arvoredo, no alto e próximo de um lago, tal como no filme da Disney (Figuras 4.9 e 5.1), ainda que em escalas de planos diferentes.



Figuras 4.9 e 5.1 – Castelos nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Mais uma vez, tal como no filme da Disney, mas em momentos diferentes, é mostrado o lapso temporal através da neve que cai ao redor do castelo, sendo ainda narrado que se a rainha quiser ser a mais bela, a Branca de Neve terá que cair, fazendo aqui uma analogia com a neve que cai do céu. Um *travelling* transporta depois o espectador até ao castelo e até à janela da torre onde está Branca de Neve, tal como no filme da Disney, ainda que em momentos distintos (Figuras 5.2 e 5.3). Aqui, Branca de Neve está suspirante à janela, no seu quarto, sendo que já no filme da Disney suspira pelo príncipe enquanto se enamora por ele.



Figuras 5.2 e 5.3 – Branca de Neve à janela nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Amada pelos animais da floresta, como no conto e no filme da Disney, aqui Branca de Neve deixa entrar um passarinho azul, a quem dá um pedaço de maçã, cuidando assim dele, como na produção da Disney, na qual, na floresta, ajudou um passarinho azul a regressar ao ninho e a encontrar de novo os pais. A floresta aqui é representada no seu quarto, pintada na parede com fundo azul, onde estão árvores, pequena vegetação, veados e coelhos, e com objetos do seu quarto, como a estátua do veado dourado, à escala real, deitado no chão.

Ouve-se música, Branca de Neve diz que a festa começou, e então é mostrada a rainha no seu trono de ouro, tal como está a madrasta no seu trono de ouro no filme da Disney (Figuras 5.4 e 5.5). Aqui joga batalha naval, onde os barcos são os seus súbditos.



Figuras 5.4 e 5.5 – Rainha/madrasta no trono nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Durante o jogo é advertida dos rumores que estão a circular no reino e ela cria uma lei que pune com morte quem criar rumores, chacotear ou pensar em proferir algo contra o reino. O conselheiro diz ainda que seria de bom grado unir os dois reinos pelo matrimónio, algo que a rainha desaprova.

Depois, a rainha apanha Branca de Neve no salão e pede-lhe que se aproxime. A jovem senta-se aos pés dela e é questionada porque está fora do quarto. Branca de Neve argumenta que por ser o seu décimo oitavo aniversário pensava que poderia fazer parte da festa, e a rainha diz que a jovem nunca lhe fez nada mas que a irrita. Começa a arranjar motivos provocatórios, puxando-lhe o cabelo, e dizendo que nunca mais a quer a rondar as festas dela. Esta cena mostra o desprezo e a relação clara que a madrasta tem para com a enteada.

Posteriormente, num *travelling* do castelo até à floresta longínqua, onde os pássaros levantam voo e são mostrados no meio do arvoredo cheio de neve, o príncipe e o seu pajem montados em cavalos procuram uma aventura. Aqui, ao contrário do cavalo do príncipe no filme da Disney, este é preto e não branco. Subitamente, são surpreendidos pelos anões que os querem saquear. Estes movem-se sobre andas e com máscaras, como se fossem gigantes, estando armados com varas e paus. Aparecem inicialmente seis deles. Como se vê, em tudo são dissemelhantes dos anões das obras de referência.

O príncipe, ao desmascarar os anões, graceja sobre o facto e acha engraçado serem atacados por anões que se fazem passar por gigantes, o que os enfurece. É então que aparece o sétimo anão, que foi entretanto saquear as coisas dos cavalos. O príncipe revolta-se, chamando-lhes crianças, e é então que os anões os amarram de cabeça para baixo, em roupa interior.

De volta ao castelo, Branca de Neve percorre os corredores até à cozinha, onde os criados lhe prepararam um modesto bolo com uma vela e lhe dão os parabéns. Desejam que ela recupere

o reino do seu pai. Uma criada devolve-lhe a adaga que o pai lhe deu em pequena, e diz que ela tem que olhar o inverno em que o reino caiu. Nada disto é mostrado nas obras de referência.

Branca de Neve coloca uma capa dourada e vai ver de perto o que se passa no reino. Enquanto isso, a rainha vai até à sala do espelho, que é negra como breu e decorada com quadros de corvos, e entra dizendo “espelho meu, espelho meu”²⁹, sendo transportada para um mundo alternativo, sombrio e negro, onde é elevada das águas e se dirige a duas cabanas unidas por um passadiço, com um totem à entrada, no meio de água. Ao contrário do espelho falante das obras de referência, aqui, é um portal que une os dois mundos.

A cabana, cenário onde está a máquina de fantasia, esconde no lado oposto à entrada um espelho que mostra, não uma máscara como no filme da Disney, mas a própria imagem do busto da rainha, vestida de branco, com quem fala, havendo outro espelho onde aparece de corpo inteiro. O reflexo aconselha a rainha a desposar alguém rico rapidamente e denuncia a sua vaidade sobressaindo as rugas, advertindo ainda que, em breve, quando perguntar quem é a mais bela de todas, não gostará da resposta.

A caminho do reino, ao atravessar a floresta, Branca de Neve encontra o príncipe e o pajem, que não a reconhecem como princesa e a quem pedem que os liberte. Ela acede, depois de o príncipe pedir por favor, e preocupa-se se eles estão bem. Ao ajudá-los a desenharem-se das cordas que lhes prendem as mãos, bate contra o príncipe e trocam olhares enamorados. Ao contrário do conto, em que é ao ser salva pelo príncipe que o conhece, e no filme da Disney, em que se enamoram à janela do castelo, aqui, apaixonam-se por ele quando ela o salva de uma morte gelada na floresta. Ocorre uma troca de posições em que ele está frágil e não ela. Seguem então caminhos distintos, o príncipe e o pajem para norte e Branca de Neve para sul, lamentando essa separação.

Nos seus aposentos, a rainha escolhe sapatos com uma criada a seus pés, sendo interrompida pelo anúncio da visita do príncipe. Já no salão, este desculpa-se pelos trajes que enverga, dizendo ter sido roubado por ladrões, facto com que ela graceja. A pedido dele, e embaraçada pela sua nudez, ordena que lhe seja dada uma roupa simples para se cobrir. Deslumbra-se com os recursos e o ouro que o príncipe diz possuir. Aqui, ela cobiça o príncipe e deseja casar com ele para resolver a sua situação financeira. Já o interesse do príncipe, como nas obras de referência, prende-se com Branca de Neve. Dirigindo-se aos seus aposentos, pede um baile como o reino nunca viu para desposar o príncipe, e ao ser questionada sobre o dinheiro para pagar a festa, pede que sejam impostas mais taxas sobre os habitantes do reino já na penúria.

²⁹ “Mirror, mirror, on the wal.”.

Um *travelling* do castelo ao reino e o som do sino mostram Branca de Neve a entrar pelas ruas e a ver um povo sujo, vestido de roupas escuras, velhas, rasgadas, contrastantes com as dela, sendo abordada por uma criança que lhe pede educadamente algo para comer. Ela questiona a mãe da criança sobre o que aconteceu ao reino próspero do pai e aquela diz que essa época já passou. Chega um coche do reino e Branca de Neve esconde-se para que não a vejam, enquanto é afixado o anúncio de mais taxas sobre o povo. Indignados, os habitantes questionam sobre a razão das taxas, ao que é respondido que é para os protegerem da besta, e que voltarão amanhã para recolher o dinheiro.

No castelo da rainha, o príncipe dá ordem para que o pajem vá e traga soldados e riquezas; este último adverte-o que a rainha não é boa pessoa, implora-lhe para que volte com ele, mas o príncipe decide ficar no castelo. O pajem parte. Ao mesmo tempo, Branca de Neve regressa, vai à cozinha ter com os criados e desabafa sobre o que viu no reino, chorando nos braços da criada que lhe deu a adaga. Esta última informa-a que o príncipe está no castelo e que tem um exército, e a jovem pensa que talvez ele a possa ajudar a recuperar o reino.

Enquanto isso, nos seus aposentos, a rainha é submetida a um tratamento de beleza com uma máscara de fezes de pássaro, picadas e massagens de insectos, e um banho de leite.

Num salto temporal, é noite e é mostrado o exterior do castelo. No salão revestido de dourado e cristal, os convidados estão mascarados de animais, vestidos de branco com motivos dourados. No meio deles, Branca de Neve surge mascarada de cisne branco. A rainha aparece de pavão vermelho e o príncipe de coelho. Inicia-se o baile.

No baile, o príncipe vai dançar com Branca de Neve, e a rainha com outros pares. O jovem evita a troca e conversa com a princesa, pedindo-lhe esta ajuda e expondo o que a rainha fez com o reino.

Ao ser apanhada no salão, Branca de Neve foge e é confrontada pela rainha. A jovem enfrenta a madrasta, diz saber o que se passa no reino e ser a verdadeira herdeira. É então que a rainha a manda matar.

Nestes episódios, a narrativa distanciou-se das obras de referência, mas eis que a rainha ordena a um dos seus serviçais que leve Branca de Neve para a floresta e a mate, deixando-a entregue aos animais selvagens. É aqui que esta obra se aproxima das narrativas de referência.

A trovoada inicia-se e a queda de neve intensifica-se. Na floresta, Branca de Neve, de vestido branco, acentuando a analogia da queda da neve com a sua suposta queda, de mãos atadas pede ao serviçal da madrasta piedade pela vida, para que a deixe ir que nunca mais a verá, e fala do pai. Apiedando-se dela, e pela honra do rei que sempre o tratou bem, solta-a e

pede-lhe que fuja. A jovem corre pela floresta e acaba por bater com a cabeça num ramo à porta de um abrigo que tem um sinal de entrada proibida, caindo desmaiada no chão. No castelo, o serviçal leva à rainha órgãos como prova do seu feito, e é elogiado pela façanha, pedindo-lhe que anuncie a perda trágica da princesa.

Branca de Neve desperta no chão da casa dos anões. A casa destes, contrariamente à habitação extremamente arrumada do conto e à casa desorganizada e suja do filme da Disney, neste filme pode-se considerar um espaço organizado. É um local pequeno e acolhedor, em tons negros e dourados, com caminhas coloridas (Figura 5.6).



Figura 5.6 – Casa dos anões.

Ao verificarem quem é a jovem, os anões querem expulsá-la de casa com medo de serem mandados matar pela rainha. Ela implora uma noite de abrigo, e aqueles reúnem-se para decidir se ela fica ou parte. Um dos anões não está de acordo mas acaba por aceder. Ela agradece, pergunta-lhe os nomes e eles apresentam-se: Butcher, Will Grimm, Half-Pint, Napoleon, Grub, Chuckles e Wolf. Eles partem e deixam-na sozinha em casa.

Na cozinha do castelo é anunciada a morte da princesa na presença da rainha. As criadas ficam devastadas. No reino é feito o mesmo anúncio e são coletadas as taxas. A caminho do castelo, o coche é intersetado pelos anões que o saqueiam, tal estilo de Robin dos Bosques. Ao chegarem a casa, tal como nas obras de referência, Branca de Neve tem a mesa e a refeição pronta para eles. Ao servirem-se, a jovem questiona o facto de eles estarem na posse de uniformes da guarda do castelo, e eles confessam que roubaram a guarda. A jovem tenta chamá-los à razão e diz que o dinheiro é do povo e deve ser restituído, mas eles argumentam que os habitantes os rejeitam e que, quando a rainha mandou banir os indesejados, ninguém os apoiou. Os anões discutem entre si e apercebem-se de que Branca de Neve fugiu com o dinheiro saqueado. Vão então atrás dela. A jovem devolve o dinheiro ao seu povo. Os anões alcançam-na e ela dá os louros aos sete pelo regresso do dinheiro a quem é devido. São aclamados pelos habitantes.

No castelo, a rainha e o príncipe apreciam uma refeição em pequenas quantidades (Figura 5.7), o que denuncia a situação financeira da rainha.



Figura 5.7 – Refeição servida no palácio.

Ambos falam do baile da noite anterior e o interesse em Branca de Neve desagrada a rainha. Ela informa-o da morte da princesa, o que desola o príncipe, e vai pedi-lo em casamento quando são interrompidos pelo serviçal que fora roubado pelos anões. Ao perceber que foram os mesmos que o saquearam, ele sai na tentativa de repor a justiça.

Os anões aceitam Branca de Neve como uma deles, se ela se juntar à causa e roubar a rainha. Ela acede na condição de devolver o que é do povo aos devidos donos, e eles acordam, começando a treiná-la.

O príncipe, com os soldados da rainha, vai à floresta ao local onde foi emboscado da última vez, e Branca de Neve aparece com um cesto de maçãs, que deixa cair e apanha do chão. Aqui ocorre uma grande mudança relativamente ao conto e ao filme da Disney, pois o cesto das maçãs, com o fruto envenenado, está associado à rainha e não à princesa. Ao aperceber-se quem é, a jovem luta com o príncipe e os anões com os guardas. Mais uma vez, ele sai derrotado e saqueado.

O príncipe apresenta-se no castelo, mais uma vez em roupa interior, confessando à rainha que Branca de Neve está viva e que lidera um grupo de rebeldes que são anões gigantes. Ela enfurece-se e vai consultar o espelho de novo a fim de saber se a sua enteada está de facto viva. O espelho confirma, tal como nas obras de referência. A rainha ordena-lhe que puna o serviçal desobediente e que lhe dê a poção de amor com que enfeitiçou o pai da jovem para conquistar o príncipe, uma vez que ele está enamorado por Branca de Neve. O espelho adverte-a que a magia tem um preço caro, mas ela mesmo assim insiste. O servo é transformado em barata.

Nos aposentos, a rainha aguarda o príncipe, preparando a poção do amor. Ele chega e ela propõe uma bebida de paz. Conversam sobre Branca de Neve e a paixão que o príncipe tem por ela. Falam de amor, e apelando aos sentimentos dele, ela consegue que beba a poção do

amor. Depois de enfeitado, a rainha percebe que a poção usada era de amor de cachorro, e então o príncipe age como um.

Na floresta, Branca de Neve e os anões jantam, quando um dos sete chega e anuncia que a rainha se vai casar com o príncipe no dia seguinte. A jovem fica devastada, afasta-se e vai chorar para a floresta. Enquanto isso, o espelho usa magia negra, e com dois bonecos articulados de madeira e armados, manipulados como marionetas, atacam os anões. Alguns refugiam-se em casa mas um dos bonecos, como numa cena de exorcista, sobe de costas a casa e ataca-os lá dentro. Branca de Neve ouve e, de espada em punho, regressa para salvar os amigos, cortando as cordas das marionetas.

No dia seguinte, tudo é preparado para o casamento junto ao lago. O príncipe tem um comportamento inapropriado, cheirando e lambendo os convidados. Enquanto isso, nos aposentos, a rainha é preparada para a cerimónia e o serviçal recupera a sua forma humana.

Ao mesmo tempo, os anões são acordados por Napoleon e descobrem que Branca de Neve foi embora deixando um bilhete para eles, dizendo que não é forte o suficiente para ser líder como o pai, e que vai para onde a rainha não a possa encontrar. Butcher decide que têm que ir atrás dela e encontram-na à porta de casa. Apoiam-na, encorajam-na e decidem ir ao casamento. A maioria esconde-se nas saias das convidadas, mas, tal como em Branca de Neve da Disney, ainda que em situações diferentes, dois deles, um sobre o outro, disfarçam-se de convidado (Figuras 5.8, 5.9 e 6.1).



Figuras 5.8, 5.9 e 6.1 – Dois anões em forma de um só nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Os anões e Branca de Neve sabotam o casamento antes da chegada da rainha, que vem num coche, vestida de noiva, para o seu quinto matrimônio. Raptam o príncipe e deixam os convidados em roupa interior. À chegada da rainha, esta é informada que a ausência do seu noivo e o estado dos convidados se deve a Branca de Neve. Ela sai enfurecida.

Na floresta, à frente de casa dos anões, estes tentam quebrar o feitiço ao príncipe: batendo-lhe, fazendo-lhe cócegas com uma pena, soprando uma corneta ao ouvido dele, dançando à sua roda. Nada funciona. Até que Napoleon sugere, respondendo à pergunta de Branca de Neve sobre mais ideias, um beijo. O anão ajuda-a a pôr-se bonita, maquilhando-a e penteando-lhe o cabelo, para beijar o príncipe. É então que acontece o beijo e o feitiço é quebrado. Tal como no filme da Disney, a maldição é desfeita pelo beijo, mas mais uma vez os papéis são invertidos. É Branca de Neve que liberta o príncipe do feitiço da rainha e não o contrário (Figuras 6.2 e 6.3).



Figuras 6.2 e 6.3 – Beijos nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

A rainha cavalga pela floresta e eis que, na casa dos anões, se ouve um rugido, o que eles apelidam de “a besta”, dizendo que nunca vai para aqueles lados da floresta. Branca de Neve diz que é a batalha dela e fecha os sete e o príncipe dentro de casa, saindo para a luta entre o arvoredo. Enquanto ela percorre as árvores, o príncipe tenta abrir a porta em vão. Branca de Neve encontra a rainha e a besta que é comandada por ela. O espectador descobre então, tal como a princesa, que a besta é um dragão. A jovem foge e a rainha ordena que o dragão a mate.

O príncipe consegue escapar da casa, usando a chave, mas trancando os anões atrás de si. Eles usam a chave suplente para sair também. O príncipe encontra Branca de Neve e ambos fogem e lutam contra a besta. Os anões juntam-se a eles. Ao mesmo tempo, a rainha corre para dentro do espelho radiante e confiante, e através da máquina de fantasia, confortavelmente sentada, observa o que se passa na floresta, proferindo mais uma vez a frase desta narrativa: “A neve tem que fazer o que a neve faz melhor, a neve tem que cair”, referindo-se, claro, à queda de Branca de Neve, tornando-se assim a rainha a mais bela do reino.

Na floresta, Branca de Neve descobre que a besta é na verdade o pai e liberta-o do feitiço, cortando o colar de casamento que ele possui. O rei volta à sua forma humana e a rainha envelhece e recebe o preço a pagar pelo uso da magia: envelhecer. A jovem princesa abraça o pai, explicando-lhe que ele tem estado sob o feito da rainha, e apresenta o príncipe como o cavaleiro que a ajudou a salvar o reino e os anões como nobres guerreiros. O rei pergunta como os pode recompensar.

O rei casa os príncipes um com o outro, na presença dos habitantes do reino e dos anões. Todo o povo felicita a princesa. A rainha, agora velha e disfarçada, oferece uma maçã vermelha envenenada a Branca de Neve (Figuras 6.4 e 6.5) no dia do seu próprio casamento, mas ao ouvir que é para dar sorte à mais bela do reino, a princesa desconfia e corta um pedaço da maçã para a velha comer.



Figuras 6.4 e 6.5 – Rainha oferece a Branca de Neve a maçã envenenada nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Através de um *travelling* atrás, é mostrado ao espectador a jovem e a rainha na máquina de fantasia, e depois o mundo do espelho a desmoronar-se e a estilhaçar-se em mil pedaços, que se misturam com a neve que cai, sendo mais uma vez criada, tal como no filme da Disney, uma elipse temporal que mostra a passagem do inverno para a primavera e, com a imagem de fundo do castelo, passando da dor e do sofrimento para a alegria e a felicidade.

O manto da rainha cai por terra e desaparece, surpreendendo os convidados. O filme termina com Branca de Neve a dançar e a cantar ao som de uma música indiana. A pouco e pouco todos começam a dançar, seguindo a princesa. O sol abre-se entre as nuvens e ilumina o castelo. Tal como no filme da Disney, o sol nasce no horizonte.



Figuras 6.6 e 6.7 – Os anões dançam com Branca de Neve nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Globalmente a análise mostra uma narrativa, ainda que com algumas semelhanças, distante das obras de referência, centrando-se mais na rainha e menos na princesa, sublinhando a ganância da madrasta não apenas pela beleza da enteada, mas por tudo o que a rodeia, essencialmente a riqueza.

Analisando agora as relações entre personagens, comparando esta obra com as que considerámos de referência.

Branca de Neve estabelece relações interpessoais com as várias personagens desta narrativa. O conflito mais evidente é com a madrasta, sendo que esta última quer morta não só devido à beleza, mas para que não impeça a forma de reinar após o desaparecimento do seu pai. Assim, a jovem é mantida, até à maioridade, em cativeiro pela rainha, sob regras rígidas até ela se encher de coragem a as quebrar.

O príncipe é o amado da Branca de Neve e é ela que o salva, quer de ter sido preso com o pajem pelos anões no meio da floresta quer do feitiço da rainha. São aqui invertidos os papéis, e existe uma grande diferença relativamente ao conto e ao filme da Disney. É com ele, juntamente com os anões, que a princesa luta contra a besta e com quem casa.

Quanto aos anões, Branca de Neve incute-lhes consciência, quando lhes diz que roubar está errado, e tenta restituir alguma justiça, juntando-se a eles para tirar à rainha e devolver ao reino. Torna-se de, certa forma, maternal, ao cuidar deles e da casa, fazendo tarefas domésticas como no conto e no filme canónicos.

Já o servo da rainha tenta matar Branca de Neve, muito contra vontade, tal como o caçador no filme da Disney, acabando por aceder à clemência da jovem e a libertar e deixar fugir pela floresta, como sucede em ambas as obras de referência.

Com os pais, a princesa estabelece relações diferentes com cada um. Ama o pai, de quem se separa devido ao seu desaparecimento na floresta. É a ele que salva da magia negra da rainha, e o liberta de ser “a besta”, devolvendo-lhe não só a forma humana como o reino. Quanto à mãe, esta apenas a gera, falecendo aquando do nascimento de Branca de Neve.

Os criados e os habitantes do reino são quem ajuda a princesa a ver a verdade, e a quem ela estima, de quem cuida, no caso do povo devolvendo-lhes as taxas cobradas pela rainha, e com quem ela dança no final, na sua festa de casamento.

Com os bonecos de madeira articulados e com os soldados, a jovem estabelece uma relação conflituosa, debatendo-se com os primeiros que a querem matar, acabando por os derrotar, e com os segundos, preparando uma emboscada com os anões.

Segue-se a análise das relações da rainha, aqui a madrasta de Branca de Neve, que estabelece relações interpessoais com diversas personagens, incluindo o espelho. Prende a enteada até aos dezoito anos no quarto dela no castelo, proibindo-a de se ausentar da divisão, impondo-lhe regras rígidas. Humilha-a perante quem quer que seja, despreza-a e quer matá-la, seja por cauda da beleza, tomando assim o estatuto de mais bela do reino, seja pelo poder que a jovem lhe poderá retirar.

Com o rei, desposa este e transforma-o na besta, fazendo-o vagar pela floresta. É quem finge amar apenas por poder e riqueza, e quem enfeitiça para que se apaixone por ela com uma poção de amor fornecida pelo espelho.

O príncipe é para a rainha a fuga à sua situação financeira; mais do que a atração física que sente por ele, deseja as suas posses e enfeitiça-o também com uma poção de amor, mas, enganada pelo espelho, desta vez a poção é de amor canino, tornando-o assim não no amado mas no seu animal de estimação.

Os anões tornam-se para a rainha um maior problema quando acolhem Branca de Neve. São inicialmente quem lhe saqueia os coches do reino e depois os rebeldes que ajudam a enteada. Um perigo para o seu objetivo maior: riqueza.

O servo é, para esta personagem, o seu braço direito, a quem confia a morte da enteada, e a quem manda transformar em barata pela traição.

O espelho é para a rainha o mundo do ocultismo; sendo o seu reflexo, torna-se numa espécie de consciência, que a aconselha, ajuda e a chama à razão, acabando também por a punir pelo uso da magia negra.

Os bonecos de madeira articulados são, ao serviço do espelho, marionetas apenas para satisfazer as vontades da rainha: fazer Branca de Neve cair.

Todas as restantes personagens – os súbditos do castelo, os criados, os soldados, os habitantes do reino e os convidados das festas – são para a rainha apenas pessoas que servem os seus interesses, mantendo com eles relações de desprezo e humilhação.

Quanto ao príncipe, estabelece várias relações interpessoais. Ama Branca de Neve, mas também a rainha sob o efeito da poção. Contudo, é à jovem que entrega o coração, que ajuda na batalha pelo reino, e com quem se casa, pedindo a sua mão ao rei. Com os anões entra em conflito quando estes o saqueiam, mas acabam por o ajudar e ele torna-se rebelde como eles e Branca de Neve na derrota da rainha. Tem como seu fiel companheiro de aventuras o pajem, a quem confere a tarefa de regressar ao seu reino, ainda que este o advirta das maldades da rainha e o pressione para que o acompanhe.

Os anões estabelecem relações interpessoais com várias personagens. São quem acolhe a princesa e cuida dela, tornando-a numa rebelde e ensinando-lhe técnicas de luta e autodefesa. Ajudam-na ainda a combater a rainha e, juntamente com o príncipe, a recuperar o reino. Saqueiam os soldados e são tidos como heróis junto dos habitantes do reino, aclamados por Branca de Neve. Juntam-se então à causa de restituir a justiça com a princesa.

Quanto aos criados e aos habitantes do reino estabelecem relações com Branca de Neve. Apesar de figurantes, são eles que a ajudam a ver o real estado do seu povo e como a governação da madrasta o tem destruído.

De modo a compreender melhor as personagens desta narrativa, caracterizá-las-ei, em seguida, física e psicologicamente. Abordarei também as transformações que sofreram ao longo do enredo.

A Branca de Neve é umas das protagonistas da história, que divide com a madrasta. É branca como a neve, de cabelos negros e pinta os lábios de vermelho para dar o seu primeiro beijo com o príncipe. Inicialmente é mostrada ao espectador em bebé, de fralda branca nos braços da mãe e depois de vestido branco em criança, com borboletas ao seu redor (Figura 6.8). Esta criança, imbuída em inocência pelo branco, lembra-me a mesma menina, Branca de Neve, do filme *Snow White a Tale of Terror*, onde a princesa é retratada em criança do mesmo modo (Figura 6.9).



Figuras 6.8 e 6.9 – Branca de Neve em criança nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White a Tale of Terror*.

Em adulta, aparece vestida com o vestido cor-de-rosa e amarelo. Usa uma capa dourada quando vai até ao reino, e de cisne branco na festa de máscaras que a rainha dá. Já em rebelde, veste calças e colete castanhos, camisa azul (Figura 7.1) e usa uma capa castanha com capuz e um cesto com maçãs vermelhas para emboscar os soldados da rainha. No seu casamento enverga um vestido azul com laço cor de laranja nas costas e mangas da mesma cor, enfeitando o seu cabelo com uma tiara prateada.



Figura 7.1 – Branca de Neve vestida por Napoleon, quando se junta aos rebeldes.

Psicologicamente, é gentil para com as outras personagens e para com os animais, alimentando um pássaro que lhe aparece no quarto. Tem boas maneiras e, na floresta, exige do príncipe as palavras “por favor” para os libertar. É bondosa e preocupada, perguntando-lhes se estão bem quando eles caem, e ajudando-os. Demonstra ainda coragem ao salvar dois desconhecidos no meio da neve. Coloca-se no lugar do outro quando assiste à crueldade da rainha na recolha de mais taxas, na posição de habitante do reino, escondida e ao lado deles. Mais uma vez, mostra coragem quando quer, juntamente com o príncipe e o seu exército, ir contra a rainha e recuperar o reino.

Demonstra também bondade e justiça, quando restitui o dinheiro roubado ao seu povo e dá os louros aos anões que saquearam, com valentia, o coche real. Mostra-se ainda lutadora e persistente quando não só quer ir enfrentar a besta sozinha, mas se alia aos anões e ao príncipe contra a rainha.

Esta personagem sofre uma transformação forte ao longo do filme, passando de obediente à madrasta a rebelde, enfrentando-a e acabando até por a matar, oferecendo-lhe do próprio veneno: um pedaço da maçã vermelha. Apesar de nunca deixar de ser bondosa e justa para quem de direito, acaba por, tal como no conto, ser ela a vingar-se da rainha e de toda a maldade que fez a si e ao reino.

A rainha e madrasta de Branca de Neve é claramente a antagonista, mas não deixa de ser também personagem principal pois é à volta dela que a maior parte da narrativa se passa.

Assume ainda, em dados momentos da narrativa, o papel de narrador, afirmando que a história é sobre ela e não sobre a princesa.

Fisicamente, é bela e apresenta-se a maior parte do tempo vestida de dourado (Figura 7.2), lembrando a rainha do filme *Snow White a Tale of Terror* (Figura 7.3).



Figuras 7.2 e 7.3 – Rainha má nos filmes *Mirror Mirror* e *Snow White a Tale of Terror*.

Do vestido dourado, o robe branco, o pijama branco e o manto dourado até ao sumptuoso vestido de noiva branco com apontamentos prateados, a rainha só aparece vestida de modo diferente em quatro ocasiões: com um vestido de pavão vermelho no baile de gala que organiza destacando-se assim dos restantes convidados; com um vestido verde ao presenciar o anúncio da morte da princesa aos criados; com um manto azul na sua demanda pela floresta com o intuito de matar a princesa; com roupas de habitante do reino, disfarçada de velha, usando um vestido escuro e capa em tons de castanho para tentar ludibriar Branca de Neve (Figura 7.4).



Figura 7.4 – Rainha, velha, a oferecer a maçã envenenada a Branca de Neve.

Psicologicamente, a rainha é uma personagem má. Não gosta da Branca de Neve e isso é logo notado quando ela narra a história da princesa e depois de falar das características físicas da criança, dizendo que o nome Branca de Neve é pretensioso.

Despreza os outros e é cruel constantemente ao longo da narrativa, sendo visível ao início quando joga batalha naval e um dos súbditos troca a esquerda com a direita; ela escarnece dele. O mesmo se denota quando ela cria uma lei que manda matar quem criar rumores, gozar ou pensar sequer em dizer algo sobre o reino. Despreza também a enteada,

escarnecendo dela quando esta se senta a seus pés. A criada, na mesma posição, no quarto, mais uma vez mostra o desprezo da rainha por terceiros. Goza também com o príncipe em trajes menores, no salão, reforçando o desdém.

Mostra-se impiedosa ao impor taxas aos habitantes do reino, já esfomeados, para satisfazer os seus desejos. Ao proibir que as criadas riam dela durante o tratamento de beleza, mostra mais uma vez a sua personalidade. Recorre ainda a magia para o seu benefício, a qualquer preço, prejudicando e punindo os outros. Esta personagem mostra-se, pois, piamente má e assim permanece durante todo o enredo, não sofrendo qualquer tipo de transformação, apenas demonstrando cada vez mais a sua tirania.

A mãe de Branca de Neve é referida e aparece com um manto negro que se estende pelas águas revoltas, segurando-a nos braços (Figura 7.5), tornando-se apenas na figura que gera e traz a princesa ao mundo.



Figura 7.5 – Pais de Branca de Neve durante a narração da rainha.

Já o pai de Branca de Neve é uma personagem que aparece vestido com um manto de malha de cavaleiro escuro, com reflexos dourados, com coroa, um cinto e ombreiras douradas. É querido por todos no reino e ama a filha. É transformado na besta pela rainha e assume a forma de dragão que vaga pela floresta. Aqui torna-se em oponente de Branca de Neve, mas ao olhá-la nos olhos torna-se incapaz de lhe fazer mal. Aquando da sua transformação em humano, enverga roupa azul, um manto vermelho e uma coroa dourada com pedras vermelhas. No casamento da filha usa vestes vermelhas e douradas. É a figura paternal da história, o oposto da rainha má, e um símbolo de justiça e unidade. A única transformação sofrida é física e deve-se ao feitiço a que foi sujeito.

O príncipe é claramente o amado da princesa mas também da rainha, ainda que sob o efeito da poção mágica. Bonito, bem constituído, apresenta-se consoante o seu estatuto. Apresenta-se vestido de negro com camisa branca, de casaco comprido escuro e florete dourado, montado no seu cavalo preto e acompanhado pelo pajem que veste uma camisa branca, colete e capa castanhos e monta um cavalo castanho. É este último que parte à aventura com ele, que o cuida e aconselha, advertindo-o dos perigos que corre junto da rainha.

Aparece ainda vestido em roupa interior e depois com uma manta azul pelos ombros na presença da rainha; de fato preto e vermelho com uma cartola de coelho no baile de gala; de camisa branca e colete escuro quando está às refeições e anda pelo castelo; de camisa branca e colete branco quando vai aos aposentos da rainha; de fato dourado e camisa branca no seu casamento com a rainha; e finalmente de vestes vermelhas e douradas no seu casamento com Branca de Neve. Em tudo se distancia do príncipe do filme da Disney.

Psicologicamente, age consoante a sua condição nobre, contudo, mostra algumas atitudes peculiares quando graceja dos anões; mostra-se pretensioso na sua posição de realeza quando ordena a Branca de Neve, desconhecendo o seu título, que o liberte, ameaçando com as consequências caso não o faça, descuidando-se das suas maneiras; apresenta-se destemido, pois mesmo sendo advertido da maldade da rainha, não se deixa intimidar e decide ficar no castelo, enviando o pajem sozinho ao seu reino; enfeitiçado com o amor de cão, age como tal; completamente apaixonado por Branca de Neve, desconsidera a rainha perante a beleza da jovem; e, corajoso, enfrenta, juntamente com os anões e a princesa, a rainha, as suas tropas e a besta.

Ao ser salvo por Branca de Neve mais que uma vez ao longo da narrativa, assiste-se a uma inversão de papéis em que o príncipe se mostra a donzela em apuros, e a jovem princesa a salvadora.

Ao longo da narrativa, o jovem príncipe não sofre qualquer transformação relevante, mantendo-se cavalheiro, honrado, lutador, justo e apaixonado pela sua princesa.

Os anões (Figura 7.6), adjuvantes da princesa, apresentam-se tal como nas obras de referência em número de sete, a única semelhança que possuem além de ajudarem a jovem princesa.



Figura 7.6 – Os sete anões.

Neste filme, os anões não são mineiros, apresentando-se como ladrões que saqueiam os viajantes da floresta. Aparecem inicialmente vestidos de negro, com andas pneumáticas que os tornam gigantes, mascarados e armados com paus e varas. Tal como no filme da Disney, cada um possui nome e personalidade: Butcher, Will Grimm, Half-Pint, Napoleon, Grub,

Chuckles, e Wolf. Apesar de possuírem identidade própria, é de uma forma distinta, sendo que cada nome está associado à personalidade ou à maneira de vestir. Apoiam Branca de Neve e com ela tornam-se justiceiros, ajudando-a a lutar contra a rainha e os seus feitiços, boicotando o casamento e recuperando o reino.

São personagens que sofrem transformações ao longo da narrativa: passam de ladrões rejeitados por todos que roubam em próprio benefício, a justiceiros que restituem aos habitantes do reino o que é retirado pela rainha.

Há cinco tipos de figurantes, todos subjugados à vontade da rainha, mas que tentam ajudar a jovem princesa, ainda que de forma involuntária: os criados, os habitantes do reino, os súbditos, os convidados da gala e do casamento e os soldados.

Os criados são quem celebra o aniversário da princesa e lhe desejam que recupere o reino incentivando-a a ver por ela própria o verdadeiro estado do povo. Os habitantes do reino, esfomeados, sujos, vestidos com roupas velhas e escuras (Figura 7.7), são quem conta à princesa o que se passa, como estão e lhe pedem ajuda. Tornam-se um dos primeiros passos para que a jovem se transforme ao longo da história.



Figura 7.7 – Habitantes do reino depois da governação da rainha.

Os súbditos, vestidos de roupas sumptuosas e de época, mas não tão luxuosas quanto as da rainha, aparecem na festa com chapéus de barco permitindo à governante jogar batalha naval, e, sendo completamente rebaixados pela rainha, fazem-lhe vénias e exaltam-na. Já os convidados da gala e do casamento apresentam-se primeiramente com trajes alusivos a animais, de branco com ornamentos dourados, e na segunda festa vestidos de roupas e penteados extravagantes e coloridos, usando apenas roupa interior após o ataque dos anões e da princesa.

Já os soldados, vestidos de armadura negra e elmo dourado, guardam os portões do castelo e a festa; contudo, consentem que Branca de Neve saia do castelo sem lhe levantarem nenhuma objeção.

Todas estas personagens se mantêm constantes ao longo da narrativa, apresentando um ar pesaroso durante a governação da rainha, mas jubilante perante o regresso do rei.

É ainda importante referir o espelho, imponente e negro, que é o portal de dois mundos, e que no mundo alternativo se torna numa espécie de consciência da rainha, que lhe adverte para as situações em vez de a envaidecer, que a ajuda e a castiga com o preço da magia negra usada. Já os bonecos articulados de madeira, armados, são fruto da magia negra e comandados pelo espelho como marionetas, na tentativa de matar a princesa.

A troca de papel das personagens, no caso do príncipe e da Branca de Neve, a procura incessante pela riqueza por parte da rainha, bem como todas as personagens que ajudam a jovem e os anões rebeldes, são aspetos distantes das obras de referência.

Seguidamente, torna-se necessário tecer considerações de cariz temporal e espacial. O espectador é guiado durante aproximadamente uma hora e cinquenta minutos pelo mundo onírico deste conto de fadas. Temporalmente, esta narrativa situa-se na época dos reis e das rainhas, onde o castelo, os trajes de época e os estatutos sociais se tornam importantes na caracterização. É ainda importante referir que a magia negra, associada às bruxas e à feitiçaria, também ajudam a identificar esta época.

Ocorrem duas grandes elipses temporais: a passagem do desaparecimento do rei e da infância de Branca de Neve para a vida adulta, de um momento de felicidade para a repressão, a fome, e a desgraça, dada pela imagem do castelo de fundo onde tudo é Primavera e um Inverno impiadoso que se intensifica; e o ser reverso, o regresso do rei e da prosperidade ao reino, que é mostrada pela passagem do inverno para o sol que se abre no céu, e o regresso da primavera.

Espacialmente, há duas especificidades técnicas que dividem o filme: o *live action*, onde quase todo o filme é passado, e a animação CGI, que é mostrada no início da obra, caracterizando o nascimento e a infância de Branca de Neve, e o reino antes da chegada da rainha e do desaparecimento do rei.

O castelo da rainha, um elemento dos contos de fadas, é mostrado por fora como branco e dourado, assim como a maioria das divisões interiores – quarto de Branca de Neve, salão de festas, aposentos da rainha, corredores, sala de jantar – são apresentadas em tons brancos e pastel com motivos dourados. Já a cozinha, onde estão os criados, é um local de paredes bege com fraca iluminação, contrastando claramente com os aposentos da rainha, decorados a motivos dourados com vista para o céu azul e para o reino banhado na neve de inverno atrás do trono que possui nessa divisão. A sala do espelho é negra, em tons de cinza e com quadros de corvos na parede. O mundo irreal, característico do realizador Tarsem Singh, que existe ao

entrar no espelho revela uma cabana com sala de espelhos e a máquina de fantasia, onde a rainha constrói todos os seus planos maquiavélicos para seu benefício.

O estilo enquadra-se no mundo onírico dos contos de fadas, misturado com a fantasia. As ascendências indianas do realizador estão presentes no filme: pelo estilo das torres do castelo, os planos inundados de cores pastel contrastantes com as roupas dos personagens douradas, azuis, vermelhas, verdes, escuras ou coloridas; e, especialmente, a música indiana no final que é cantada pela Branca de Neve, bem como a dança que se inicia com ela, reforçam a ligação às origens. Numa estratégia narrativa e dramática semelhante ao filme da Disney, a música é usada quando tudo fica bem.

A colocação de várias personagens aos pés da rainha é também uma marca deste filme, bem como o seu engrandecimento através dos tronos nas várias divisões, ou da sua posição em lugares de destaque em comparação com as outras personagens, como no meio das criadas no tratamento de beleza, ou em locais mais altos, ou ainda à frente destas. A ideia de plano picado ou contrapicado e a sua criação nestas posições enaltece, ao longo do filme, a rainha e torna-se uma recorrência, invertida apenas na cena final dela quando tenta fazer com que Branca de Neve trinque a maçã.

Este filme insere-se nos géneros cinematográficos de aventura, comédia e drama, contendo ainda uma sequência animação, incluída no início da narrativa. A aventura que o príncipe procura com o pajem e todas as lutas que existem reforçam o género. Os momentos de comédia que os anões geram com piadas, ou as graças irónicas que levam os espectadores mais apreciadores de humor negro ao riso, também são notados. Por último, todo o drama vivido pelas protagonistas, seja pela procura de riqueza ou pela reconquista do trono e do amor adequam-se também.

Nas obras de referência, o tema centra-se no conflito principal entre a madrasta e Branca de Neve. Contudo, neste filme, o destaque é dado à rainha e à sua ganância e falta de escrúpulos, sendo este o motor da narrativa. Ainda que o estatuto de mais bela seja importante e isso esteja bem presente no filme, surgindo também como um tema, é a ambição por mais posses e riquezas que leva a rainha a querer satisfazer os seus desejos, a todo o custo.

Análogo às obras de referência, nesta narrativa, a rainha morre, mas às mãos da enteada, indo de encontro ao conto, apesar de morrer com o próprio veneno da maçã e não a dançar em sapatos em brasa. A lição moral retirada é que o bem e a justiça prevalecem sobre o mal, pois com esforço, dedicação e perseverança as batalhas terminam sempre por ser vencidas e a felicidade e harmonia repostas.

Tendo em conta a análise realizada da obra e a tipologia adoptada, posso afirmar que ocorrem alterações significativas ao nível da história, personagens, espaço, estilo e tema. Assim sendo, com cinco parâmetros subvertidos, classifico este filme inserido na recriação, ou seja, uma obra que se assume como a criação de algo novo, no entanto mantém as linhas identificativas da narrativa e os aspetos mais relevantes.

3.3.2 O duo: Branca de Neve e Caçador

Afastando-se das obras de referência, Rupert Sanders intitula o seu filme de *A Branca de Neve e o Caçador*. Ao invés da obra literária, que apenas se intitula “Branca de Neve”, e da obra fílmica, *Branca de Neve e os Sete Anões*, aqui é direcionada a atenção para a jovem princesa e o seu já conhecido potencial assassino, o caçador. O filme começa com o título sobre um fundo com neve que cai (Figura 7.8) e uma melodia instrumental que transporta o espectador para o plano seguinte: um labirinto cheio de neve.



Figura 7.8 – Título de filme de Rupert Sanders.

Narrativamente, a história inicia-se com a mãe de Branca de Neve no labirinto, num rigoroso Inverno, que vai em direção a uma rosa vermelha e pica o dedo, tal como a Bela Adormecida pica o dedo na roca. Um plano aproximado da neve mostra as pingas de sangue e o narrador conta ao espectador o desejo de a rainha ter uma filha branca como a neve, de lábios vermelhos como o sangue e cabelos negros como as asas de um corvo, e com a força da rosa, de forma análoga ao que ocorre nas obras de referência.

O narrador prossegue com o nascimento da princesa, a quem chamam de Branca de Neve, sendo mostrados ao espectador os aposentos da rainha, onde estão os reis com a princesa e duas criadas que os ajudam. Os pais seguram a recém-nascida nos braços. Depois, através de uma elipse temporal, o espectador é transportado para a imagem de Branca de Neve em criança, acompanhada por um rapaz, que está numa seara onde os trabalhadores ceifam. Juntos, atravessam o reino que está inundado de habitantes e vida. Ela segura um pássaro nas mãos. Vão até ao castelo cinzento, e entram nos aposentos da rainha. Compadecida pelo pássaro magoado, a jovem princesa leva-o até à mãe, que está a ser observada por um médico, para que ela a possa ajudar.

No jardim, as crianças sobem a uma árvore para colher uma maçã vermelha. O rapaz apanha uma, trinca-a e deixa-a cair. Ele desce e corre, seguido de Branca de Neve.

Uma vez mais, o inverno é associado à desgraça e é nele que morre a rainha. O rei fica inconsolável, e Branca de Neve órfã de mãe. Ambos observam a neve cair e o jardim do palácio coberto nela. Os olhos da princesa são mostrados em muito grande plano, e o espectador pode vê-los tristes e quase penetrar-lhe a alma.

Após estes acontecimentos, inicia-se a primeira batalha épica (Figura 7.9), no meio da floresta, entre o rei e os seus cavaleiros e um exército negro desconhecido, em que o monarca ordena que sejam todos mandados de volta para o inferno e não se façam prisioneiros. A montagem campo/contra campo, enquanto o exército do rei se aproxima, acrescida da banda sonora de batalha, acentuam a carga dramática.



Figura 7.9 – Batalha entre o exército do rei e os cavaleiros negros.

Derrubando e derrotando os cavaleiros negros, estes estilhaçam-se como que por magia, caindo no chão em pedaços. Após a batalha, o rei encontra uma carroça onde está uma jovem mulher, bela mas suja, acorrentada. O rei, encantado com tamanha beleza, leva-a para o castelo e desposa-a no dia seguinte.

Ao ser preparada pelas criadas, a futura rainha é elogiada no que toca à beleza por Branca de Neve, e esta confessa-lhe que também perdera a mãe e sabe o que a pequena criança sente. Ladeada por soldados, a jovem mulher sobe ao altar, observada pelos habitantes do reino, pelos militares, e pelo clero e pelo noivo que a espera. Ouve-se uma música religiosa. Branca de Neve e quatro cavaleiros acompanham-na.

Depois, no quarto, em roupas de dormir, o rei cumpre os seus deveres matrimoniais, e eis que a agora rainha confessa que, um dia, um outro monarca a arruinou. Após envenenar o pai de Branca de Neve, mata-o com um punhal no seu próprio leito. Depois disso, abre os portões do castelo e deixa entrar o seu irmão comandando um exército fantasma, que toma de assalto o castelo. Branca de Neve acorda, vê o pai morto, tenta fugir, mas não consegue. É travada uma nova batalha.

O espelho, redondo e dourado, é colocado numa sala circular, onde a rainha fica a sós com ele e pergunta quem é a mais bela de todas. O espelho transfigura-se num vulto humano e dourado (Figura 8.1) e responde que é ela a mais bela, questionando-a sobre se não há fim para o seu poder e beleza uma vez que mais um reino caiu para sua glória.



Figura 8.1 – Espelho na sua forma original e humana.

De seguida, a rainha desce à parte exterior do castelo e manda matar os habitantes, menos a jovem princesa, a qual manda prender na torre norte. Pode-se, aqui, estabelecer uma ligação a outro conto de fadas, o de Rapunzel, onde a princesa também é aprisionada numa torre.

Depois, a natureza morre e com ela a esperança. Dá-se mais uma elipse temporal que transporta o espectador do exterior do castelo para o interior da torre, quando Branca de Neve é já adulta e tenta fazer fogo para se aquecer. Agarrada a dois bonecos de verga que simbolizam os pais (Figura 8.2), reza o pai-nosso. Uma nova prisioneira chega e Branca de Neve questiona-a sobre o que se passa no exterior, sem obter novidades.



Figura 8.2 – Branca de Neve que segura contra o peito dois bonecos de verga.

Na sala de banhos, a rainha come entranhas de aves. Observa do alto, num plano picado, os habitantes que tentam apanhar o leite que escorre para a rua. Aborda o irmão, que está junto dela, sobre a sua generosidade. Desnuda-se e mergulha na banheira de leite.

Posteriormente, na sala do trono, são apresentados dois prisioneiros, pai e filho, ajoelhados perante a rainha. Uma vez mais, ela é colocada no alto do trono, reforçando a sua condição social. Aproxima-se deles, e o jovem tenta apunhalá-la. Ela mata-o usando magia negra contra o coração dele e deixa o pai fugir para que ele proclame a generosidade da rainha. O mar revolto fustiga as paredes do castelo agora negro.

Na sala do espelho, a rainha e o irmão admiram as rugas que esta possui. Ao contrário do conto e do filme da Disney, onde a rainha usa magia negra apenas para tentar matar a enteada, envenenando a maçã, nesta obra a rainha usa constantemente magia negra, quer

para conseguir derrotar os outros reinos, quer para conseguir satisfazer a sua beleza e manter-se jovem, sugando as raparigas formosas (Figura 8.3) até se tornarem velhas.



Figura 8.3 – Rainha suga a beleza da jovem para que ela própria rejuvenesça.

Ao questionar novamente o espelho sobre a sua beleza, é advertida de que a mais bela é Branca de Neve e que a sua inocência e pureza a podem destruir, mas também lhe podem dar imortalidade se ela possuir o seu coração. Pede então ao irmão que traga à sua presença a princesa. Aqui, em claro contraste com as obras de referência, a madrasta não manda matar a enteada, mas quer matá-la com as próprias mãos.

Na torre, um pássaro visita Branca de Neve. Ela vai à janela e retira um prego solto como arma. Depois, encontra-se deitada, quando o irmão da rainha má entra e se senta à sua beira. Ele toca-lhe e conta-lhe as intenções da rainha. Ela ataca-o, tranca-o na cela e foge do castelo pelo sistema de esgoto, atirando-se ao mar. É guiada por pássaros que lhe indicam um cavalo branco e ela foge em direção à floresta, perseguida pelos soldados da madrasta. O cavalo afunda-se na lama e ela foge arvoredo negro adentro. Tal como em *Branca de Neve* da Disney, assusta-se e imagina ser atacada por figuras fantasmagóricas e cai no chão (Figuras 8.4 e 8.5). No castelo, a rainha enfurecida bate no irmão.



Figuras 8.4 e 8.5 - Florestas nos filmes *Snow White and the Huntsman* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

No reino, o caçador bêbado luta por dívidas, antes de ser levado pelos guardas à presença da rainha. Ela pede-lhe que procure uma prisioneira e ameaça-o de que nunca mais verá a família se não o fizer. Parte, então, com o irmão da rainha e um grupo de soldados para a floresta negra.

Na floresta, Branca de Neve acorda e foge. O caçador separa-se do grupo e procura a princesa, acabando por a apanhar. Ela, tal como nas obras de referência, implora pela vida. Então, o grupo de soldados surge e o caçador luta contra eles derrotando-os. A princesa foge e o caçador persegue-a para saber porque é que ela é tão valiosa para a rainha. A jovem implora-lhe por ajuda para chegar ao castelo do duque, e ele acede. No castelo do duque, chega a notícia de que a princesa está viva e de que a rainha é invencível.

O filho do duque, o jovem que acompanhou Branca de Neve na infância, saqueia um coche de mercadorias da rainha para o seu povo. Ao regressar e receber a notícia parte atrás da jovem para a floresta negra. Nela, Branca de Neve e o caçador tentam encontrar uma saída. Ao mesmo tempo, o irmão da rainha prepara homens para irem à caça da princesa na floresta negra, e são interpelados pelo filho do duque que se junta a eles. Estas cenas, que se passam simultaneamente, são mostradas em montagem alternada.

A rainha colhe uma flor branca, e com a sua magia transforma-a em cinzas. Na orla da floresta negra, a princesa e o caçador são emboscados por um troll. O troll é outro elemento dos contos de fadas, que surge nesta narrativa, sem pertencer originalmente a ela. Lutam contra ele. Chegam ao rio onde são resgatados e ajudados por mulheres, um novo elemento que não consta das obras de referência, levando-os de barco para a sua vila à beira rio. É lá que o caçador descobre que a jovem que salvou é Branca de Neve. A jovem descobre ainda que as mulheres infligiram cicatrizes a elas mesmas para que não sejam sacrificadas pela rainha.

O caçador tenta desertar, mas regressa para salvar Branca de Neve ao ver a vila em chamas, atacada pelos soldados da rainha. Nos seus aposentos, a rainha recorda a mãe e o feitiço que ela lhe lançou antes de morrer. Nua, chora. Na floresta, o caçador pede desculpa por as ter abandonado. A princesa chora desolada a morte daquelas mulheres. São emboscados pelos oito anões (Figura 8.6), que, mascarados e sendo rebeldes, os saqueiam e penduram numa árvore. Mais uma vez, os anões não correspondem às personagens análogas nas obras de referência.



Figura 8.6 – Anões que emboscam a Branca de Neve e o caçador.

Estes já conhecem o caçador e não só escarnecem deles como lhes batem, até Muir confirmar aos outros anões que ela é a princesa, Branca de Neve. Os guardas da rainha aproximam-se, os anões soltam os prisioneiros e fogem todos por uma caverna, saindo noutro ponto da

floresta onde a vida animal é rica e está em harmonia – a casa das fadas, o Santuário –, sendo que os anões têm um acampamento e não uma casa, contrariamente às obras de referência. Lá, descansam e passam a noite, e é então que um dos anões confessa à princesa que foram mineiros.

Mais uma vez, uma música alegre é tocada para se animarem. E Branca de Neve dança com os anões, como no filme da Disney (Figuras 8.7 e 8.8).



Figuras 8.7 e 8.8 – Branca de Neve dança com os anões nos filmes *Snow White and the Huntsman* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Ao amanhecer, Branca de Neve é acordada por fadas que a levam consigo até ao veado branco. Um dos anões desperta, acorda os outros e seguem-nos. Ela aproxima-se dele e afaga-o. Ele faz-lhe uma vénia, abençoando-a. Muir diz ao caçador que ela curará a terra. O veado branco é atacado com uma flecha e desfaz-se em borboletas. Os soldados da rainha chegaram e eles fogem. Alguns anões escondem-se e combatem-nos. O filho do duque ajuda a princesa. O caçador mata o irmão da rainha, num tronco de uma árvore. Em planos alternados, vê-se a rainha contraída em dores. A rainha envelhece, mas não consegue salvar o irmão e ajudá-lo como pedido.

Na floresta, os soldados da rainha matam um dos anões, Gus, que é vingado pelo filho do duque. Branca de Neve chora a perda. Fazem o funeral ao anão (Figura 8.9) e entregam à princesa a espada dele, jurando-lhe apoio na demanda contra a rainha.



Figura 8.9 – Funeral do anão Gus.

Pela manhã recomeçam a caminhada. O filho do duque pede desculpa a Branca de Neve por a ter abandonado. Percorrem as montanhas. A rainha no castelo, rodeada de corvos, aguarda-os. Param durante a noite para descansar. Entretanto, Branca de Neve e o filho do duque

passeiam pela floresta. Beijam-se, consumando assim o amor entre eles (Figura 9.1). O amado é aqui o filho do duque e não um príncipe como nas obras de referência.



Figura 9.1 – Beijo entre Branca de Neve e o filho do duque.

Contudo, a rainha apodera-se da forma dele e oferece uma maçã envenenada a Branca de Neve (Figura 9.2). Mais uma vez, a rainha utiliza a sua magia negra para prejudicar a princesa, usando uma das pessoas em quem a jovem confia.



Figura 9.2 – A maçã envenenada que Branca de Neve trinca.

O caçador desperta e acorda o verdadeiro filho do duque. A rainha, junto a Branca de Neve, transfigura-se de novo nela e tenta matar Branca de Neve, mas é impedida pelo caçador e pelo filho do duque que a afugentam. Ela desfaz-se em corvos e voa dali.

A princesa cai ao chão, inanimada, e é beijada pelo filho do duque (Figura 9.3). Aqui, o beijo é idêntico ao dado pelo príncipe a Branca de Neve no filme da Disney.



Figura 9.3 – O beijo que o filho do duque dá à princesa.

Ela não desperta e é levada para o castelo do Duque, onde é deitada num caixão (Figura 9.4), sendo vigiada pelo caçador. Mais uma vez faz lembrar Branca de Neve no caixão, no filme da Disney (Figura 9.5).



Figuras 9.4 e 9.5 – Branca de Neve deitada no caixão nos filmes *Snow White and the Huntsman* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

O caçador fala com o corpo de Branca de Neve sobre a morte da sua esposa e declara-lhe o seu amor, beijando-a (Figura 9.6). Ela desperta com o beijo do verdadeiro amor, tal como no filme da Disney.



Figura 9.6 – O caçador beija Branca de Neve.

Entretanto, o filho do duque pede ao pai que lutem pela princesa contra a rainha, ao que o pai não acede. Pouco depois, Branca de Neve vai ter com eles e pede-lhe que se juntem e lutem para que ela recupere o reino. Seguidamente, pede ao povo que se junte a ela, o qual acedem. Mais uma vez as imagens são montadas alternadamente: no castelo, na sala do espelho, a rainha rejuvenesceu; no chão, estão mulheres sem vida; o exército parte com Branca de Neve para a batalha final; a rainha prepara-se para a chegada dos cavaleiros.

Os anões vão pelos esgotos para abrirem os portões do lado de dentro do castelo. Enquanto isso, o exército do duque, comandado por Branca de Neve avança. O exército da rainha também se prepara para a batalha derradeira. Começam os ataques. Os anões conseguem abrir os portões e o castelo é invadido (Figura 9.7).



Figura 9.7 – Batalha derradeira entre a princesa e a rainha.

Enquanto a batalha decorre, Branca de Neve avista a rainha na torre e tenta alcançá-la, passando pelos soldados e subindo a escadaria. O caçador vê a jovem, chama o filho do duque e vão atrás dela. Na torre, a princesa procura a madrasta, encontrando-a na sala do espelho. Dirige-se a ela. O caçador e o filho do duque chegam com alguns soldados para ajudar Branca de Neve e a rainha faz cair sobre eles estilhaços pretos, que se unem e formam soldados do exército negro.

A batalha entre Branca de Neve e a rainha começa, corpo a corpo. A rainha desarma-a e tenta matá-la com uma adaga. Branca de Neve usa um punhal para a matar, conseguindo. Os soldados negros desfazem-se e a rainha morre junto ao espelho, sob o olhar dos presentes. Branca de Neve chora, levanta-se e olha-se ao espelho. Tal como no conto, a madrasta morre às mãos da enteada.

A neve desaparece do reino e tudo floresce, os feitiços são quebrados e a juventude é restituída às mulheres. Uma vez mais, a primavera surge como símbolo de felicidade. Branca de Neve é coroada rainha e procura, entre a multidão, o caçador, até que o encontra. Apesar de ficar sozinha no final da história, foi o beijo dele que a despertou da maldição. As portas do castelo fecham-se e assim termina a história.

No conjunto, nota-se uma narrativa, ainda que com algumas semelhanças, algo distante das obras de referência, centrando-se mais na rainha e na destruição que ela causa. A beleza da princesa importa a partir do momento em que ela é a única que a pode destruir. Sem ser esse facto, tudo converge na sede de poder da madrasta e na tentativa de recuperar o reino da princesa.

Outra discrepância narrativa centra-se no facto de Branca de Neve, apesar de necessitar do beijo do verdadeiro amor para se libertar do feitiço, acabar sozinha, sem nenhum dos amados – o caçador e o filho do duque – que são apresentados no filme, coroada rainha por si só e não por desposar um príncipe.

Depois da narração dos acontecimentos, comparando-os com as obras de referência, é importante referir os conflitos que ocorrem entre as personagens, bem como as relações que estabelecem entre si.

Branca de Neve estabelece várias relações interpessoais com as personagens e com as criaturas míticas. É amada e ama os pais que vê falecer na infância. Teme a madrasta e é perseguida por esta. Apesar de querer recuperar o reino e lutar contra ela, chora a sua morte. Teme também o irmão da rainha má, que lhe toca e a persegue.

Pede ajuda ao caçador para que destronem a rainha, e acaba por ser salva por ele com um beijo de amor verdadeiro. Apesar de não ficarem juntos, é ele quem ela procura na coroação. Quanto ao filho do duque, beija-o e é beijada mas o amor não é o necessário para quebrar o feitiço.

Aos anões pede ajuda para combater contra a rainha. Com eles dança, passa momentos de aflição e alegria. Chora a morte de Gus, compadecendo-se dele e reconhecendo tudo o que eles fazem para a salvar.

Ajuda e agradece às mulheres que a salvam, brincando com uma criança e fazendo-lhe uma boneca. Compadece-se delas quando são atacadas por sua causa e arrepende-se de lhes ter pedido auxílio.

No que toca à rainha, esta estabelece várias relações interpessoais, mantendo um conflito constante com Branca de Neve. Mais do que alcançar a beleza, a rainha deseja arruinar o mundo e a sua beleza, e só toma a princesa como ameaça quando sabe que esta a pode destruir. É então que a persegue e tenta matar, primeiro com a maçã envenenada que disfarçada de filho do duque, lhe oferece e, depois, com uma adaga, no final do filme. Já os habitantes do reino do rei são mandados matar por ela, sem dó nem piedade, mostrando assim a sua crueldade. Quanto ao irmão, é a quem protege e toma como seu leal súbdito, apesar de o deixar morrer em seu benefício. O espelho, por seu lado, é o seu conselheiro mais fiel. Finalmente, no que respeita ao caçador, ameaça matar a família dele para que cumpra as suas ordens, desprezando assim a vida e acabando por cumprir a promessa.

O caçador estabelece uma relação interpessoal de amor para com Branca de Neve. Após perder a esposa, é a jovem que desperta o amor verdadeiro nele, e é ele que a salva da maldição da maçã. Salva-a do irmão da rainha, matando-o, e é quem a ajuda a recuperar o reino e quem ela procura no final, apesar de não a desposar.

Por sua vez, o filho do duque ama a princesa e mantém com ela uma relação interpessoal muito próxima desde a infância, e apesar de a beijar o seu amor não é suficiente para quebrar o feitiço que a rainha lhe lançou.

Os anões estabelecem relações interpessoais interessantes. Conhecem o caçador antes de ele ser encontrado com a princesa e nutrem um especial desagrado por ele, contudo, ajudam-no e à Branca de Neve, a quem chamam de única esperança para o reino, a combater a rainha.

As mulheres, apesar de aparecerem num momento do filme muito circunstancial, são fulcrais para que a princesa seja salva e escondida da rainha. São elas que a acolhem juntamente com o caçador, chamam este à razão, e obrigam-na a fugir para que as salve mais tarde.

O irmão da rainha equipara-se a ela em maldade e interesse, tratando mal habitantes e obrigando os soldados a ir com ele em busca de Branca de Neve. Com esta, estabelece uma relação de desejo, tocando-a na cela até ser ferido por ela. Acaba por morrer às mãos do caçador.

De modo a compreender melhor as personagens desta narrativa, farei de seguida uma caracterização física e psicológica e enunciarei também das transformações que sofreram ao longo do enredo.

Branca de Neve é claramente a protagonista desta história, podendo ser comparada a Joana d’Arc na medida em que é apresentada como a mulher guerreira que se junta à batalha épica final para combater. Branca como a neve, de lábios vermelhos como o sangue e cabelos negros como as asas de um corvo, a jovem é bela, tem a força da rosa como a mãe desejou, e é um espírito livre.

Em criança, é mostrada: de vestido branco com colete rosa e mangas azuis quando percorre o reino; de vestido azul enramado e colar de pérolas no casamento do pai; e de branco com robe azul bebé (Figura 9.8) quando descobre o pai morto. Ao aparecer vestida de branco em criança, esta cor é, de novo, associada à inocência da princesa. Esta inocência é também mostrada quando ela está no caixão (Figura 9.9).



Figuras 9.8 e 9.9 – Branca de Neve em criança e no caixão.

A maior parte do tempo, em adulta, usa um vestido escuro sujo e rasgado, o mesmo que veste na torre. Quando combate a rainha, é apresentada com armadura de cavaleira, com a espada de Gus, e um escudo. Tudo em tons prateados. No final do filme enverga um vestido vermelho na cerimónia da sua coroação como rainha. Esta cor pode simbolizar, pela procura do caçador durante a cerimónia, o seu real amor.

Psicologicamente, apresenta-se como bondosa e de bom coração para com as personagens e os animais, e isso é notado desde criança quando leva um pássaro com a asa ferida à mãe para que esta a ajude a curá-lo. Já em adulta, chora a morte das mulheres e o ataque que sofreram por sua causa. Chora também o falecimento do anão. Ainda num último momento, quando mata a rainha – como no conto, lembre-se, apesar de serem circunstâncias diferentes –, chora a sua morte, independentemente de tudo o que ela lhe fez.

Branca de Neve evolui ao longo da narrativa, passando de submissa e ingénuo a guerreira, recuperando o seu reino e o seu trono. Apesar desta transformação, preserva o seu bom coração e a sua compaixão pelo próximo.

A mãe de Branca de Neve assume um papel de personagem secundária, surgindo apenas para educar a filha a ter um bom coração, na infância, ao contrário do que acontece no conto, em que ela falece com o nascimento da princesa. Bonita, é branca e de cabelos negros longos. Aparece vestida de cinza e preto quando passeia no labirinto, e com brincos e anel quando faz os votos para a filha. Usa roupa interior branca, quando cuida da recém-nascida, e roupa pérola e azul, quando fala com a princesa em criança. É símbolo de bondade e amor e um exemplo para esta. Após a sua morte, aparece representada por um boneco que a princesa criou para estar junto dos pais durante a prisão na torre norte.

O pai de Branca de Neve assume também o papel de personagem secundária. É o rei amado pelo povo que admira e ama a filha e a esposa. De barba, usa cabelo pelos ombros, é jovem e bonito. Aparece vestido com um manto castanho com motivos dourados no nascimento da princesa, em tons escuros com um manto de pelos após a morte da esposa, de armadura em combate, de vermelho no casamento e em roupa de dormir branca no leito onde morre às mãos da nova esposa. Após a sua morte, surge mais tarde representado por um boneco que a princesa construiu para estar junto dos pais quando estava presa na torre norte.

Os pais de Branca de Neve mantêm-se personagens constantes ao longo da história, não sofrendo qualquer tipo de transformação.

A rainha má é claramente a antagonista da narrativa, mas também uma protagonista, pois é em torno da sua ganância e sede de arruinar reinos que a narrativa avança. Surge inicialmente como bela e suja, encontrada numa carroça vestida com um manto com capuz em tons castanhos, amarrada com correntes. Mais tarde é vestida de noiva, em tons brancos com motivos dourados e tiara dourada, e, durante a cerimónia, ostenta joias e coroa quando sobe ao altar. O branco simboliza a inocência e a ingenuidade, não por parte dela, mas por parte de quem a julgou indefesa. Mais tarde, na noite de núpcias, aparece de roupa de dormir branca com motivos dourados, e é assim que, no leito, assassina o rei.

Nos restantes momentos narrativos, aparece envergando vestidos cinza ou prateados com coroa igual. Aparece apenas de dourado no momento da morte do irmão, sofrendo uma transação para o negro após esta. É na batalha final que se revela e se mostra de negro (Figura 10.1).



Figura 10.1 – Rainha má vestida de negro.

Psicologicamente, é uma personagem sinistra, cruel, que usa das artes das trevas para atingir os seus fins, mata sem dó nem piedade e sem escrúpulos, apenas pela destruição, a qual se manifesta claramente quando toma o castelo de assalto – após apunhalar o seu marido – e manda matar todos sem dó nem piedade. Outro episódio revelador é quando, na sala do trono, usa magia negra para retirar a beleza ao jovem que a tentou matar.

A sua maldade não tem limites: quando descobre que a princesa é a única pessoa que a pode matar, transfigura-se no filho do duque para a enganar, oferecendo-lhe uma maçã envenenada. Ao ver-se atacada, engendra uma forma de fugir, desfazendo-se em corvos e abandonando a jovem à morte.

Para ela, o espelho, dourado e redondo, é seu servo e conselheiro, a quem confia a sua beleza e a quem questiona sobre a mesma de modo a agir posteriormente.

A rainha não sofre transformações ao longo do enredo. A sua sede assassina e o desejo de beleza eterna são constantes ao longo da narrativa. Mostrando-se indefesa, quando conhece o rei, essa situação não faz com que ela se transforme depois, mas sim com que se revele mais tarde. A ingenuidade que aparenta é apenas um plano para conseguir atingir os seus objetivos.

O irmão da rainha má é o adjuvante desta e o oponente claro de Branca de Neve. Aparece ao longo da narrativa vestido de negro, e demonstra uma obediência cega à rainha, ajudando-a e suplicando-lhe ajuda até à sua morte. É uma personagem que não consta nas obras de referência, mas que é importante na busca pela princesa, pois os poderes da rainha não funcionam na floresta negra.

O filho do duque é um amado de Branca de Neve e seu companheiro desde a infância. A jovem vive deslumbrada por ele, beijando-o sendo beijada por ele para tentar quebrar o feitiço da maçã. Contudo não é o amor verdadeiro. Apresenta-se, em criança, vestido de

branco e de colete azul. Em adulto, vestido de azul escuro e castanho, sujo, com roupas de cavaleiro, cavalgando um cavalo castanho (Figura 10.2).



Figura 10.2 – O filho do duque.

É destemido, corajoso e bom. Arqueiro, enfrenta e junta-se aos soldados da rainha para procurar Branca de Neve. Luta ao lado dela. Dada a confiança que a princesa tem nele, a sua imagem é usada pela rainha, através da magia negra, para a prejudicar. Apesar deste facto, ao longo do filme é uma personagem boa, não sofrendo nenhuma transformação.

O caçador começa por ser oponente de Branca de Neve, mas rapidamente se torna no seu adjuvante e, por fim, no verdadeiro amor, libertando-a do feitiço. Bêbedo, surge vestido de escuro com colete castanho de cabedal, envergando um casaco de peles, e assim permanece ao longo da narrativa (Figura 10.3).



Figura 10.3 – Caçador na neve.

É ele que ensina a jovem a lutar com um punhal corpo a corpo e combate ao lado dela contra a rainha. Possui consciência e acaba por ser uma personagem justa e boa, regressando à vila das mulheres para salvar a princesa do ataque e pedindo desculpa por as ter abandonado. A sua personalidade mantém-se constante ao longo do enredo.

As mulheres, apesar de aparecerem apenas em dois momentos no filme – para ajudar Branca de Neve e na sua coroação – são claramente adjuvantes, levando o caçador e a princesa para a sua vila à beira rio (Figura 10.4) e cuidando deles.



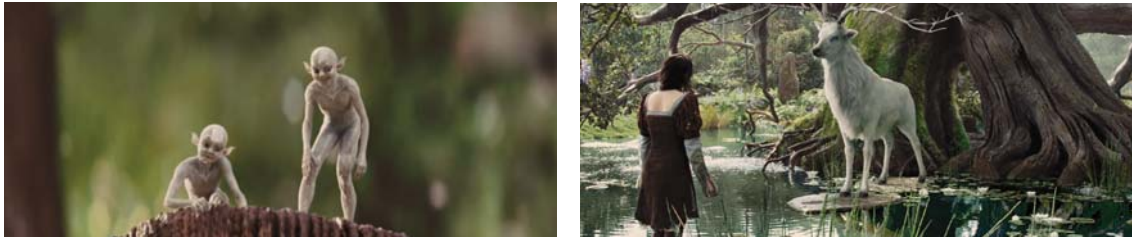
Figura 10.4 – Mulheres na sua vila.

De vestes longas coloridas e rosto coberto, possuem cicatrizes para que não sejam sacrificadas pela rainha. São bondosas e acolhem a princesa ajudando-a e curando a ferida do caçador. Corajosas, protegem a jovem até mesmo quando estão em perigo. São personagens boas que não se modificam ao longo da narrativa.

Os anões, ao contrário das obras de referência, são oito. Ex-mineiros, após o falecimento do rei tornaram-se rebeldes e ladrões, que saqueiam os viajantes na floresta. Ainda em contraste com o conto e o filme da Disney, não vivem numa casa mas sim num acampamento no Santuário, a floresta das fadas. Usam roupas castanhas ou escuras e máscaras. E tal como no filme de referência possuem personalidades distintas e nomes: Beith, Gus, Quert, Muir, Coll, Duir, Gort e Nion. Apesar de aprisionarem Branca de Neve, ao descobrirem quem ela é acabam por ajudá-la e lutam com ela contra os soldados e contra a rainha ajudando-a a recuperar o reino. Psicologicamente, apesar de revoltados, acabam por ter bom coração e por ajudar a princesa, mantendo-se assim ao longo da narrativa.

Existem neste filme seis tipos de figurantes: o médico, as criadas, os ceifeiros e os habitantes do reino, os cavaleiros, os bispos e os soldados. O médico surge apenas para tratar da rainha que está doente. Já as criadas ajudam os reis no quarto, vestidas com roupas de serviçal: no segundo casamento do rei, surgem vestidas de dourado enquanto ajudam a futura rainha a preparar-se para a cerimónia. Quanto aos ceifeiros e habitantes do reino, surgem de roupas campestres e, depois, coloridas no casamento do rei com a nova rainha e na cerimónia de coroação de Branca de Neve. Os bispos apenas presidem o casamento e a coroação da princesa, sendo a representação do clero característico da época histórica. Já os cavaleiros combatem na batalha contra o exército negro, vestidos de armadura e roupas azuis e vermelhas, com escudos e montados em cavalos. Os mesmos aparecem na batalha final com o duque, na recuperação do reino. O outro exército de cavaleiros negros pertence à rainha má e ao seu irmão. Existem dois tipos de soldados: aqueles que, de armadura prateada, ladeiam a passagem da noiva no casamento, e os soldados negros comandados pela rainha. Todas estas personagens se mantêm constantes ao longo da narrativa.

São ainda relevantes duas criaturas míticas que surgem nesta narrativa: as fadas que habitam o Santuário, pequeninas e cinzentas (Figura 10.5), que guiam Branca de Neve até ao veado branco (Figura 10.6), a outra criatura que só aparece para ela e a abençoa.



Figuras 10.5 e 10.6 – Criaturas míticas: fadas e veado branco.

Seguidamente, torna-se importante tecer considerações relativas ao tempo e ao espaço. O espectador é guiado ao longo de aproximadamente duas horas e dez minutos, por um mundo onírico e fantástico de magia negra e criaturas míticas.

Temporalmente a narrativa decorre na época dos reis e das rainhas, da feitiçaria e das artes das trevas, das batalhas épicas e das tomadas dos reinos, remontando historicamente à idade média. Como já se verificou em obras anteriormente analisadas, uma vez mais as elipses temporais ocorrem com a passagem das estações do ano, assim como de momentos de felicidade ou infortúnio para as personagens.

A ação acontece em vários espaços, contudo há locais que se destacam. O castelo da rainha e o castelo do duque são os pontos fulcrais e onde a narrativa conhece grandes mudanças: é no castelo do duque que se reúnem para combater a rainha e é no castelo de Branca de Neve que ocorre a batalha derradeira e épica que leva à recuperação do trono e consequente coroação da princesa. É no campo de batalha que os cavaleiros negros são derrotados e a nova rainha encontrada, assim como a desgraça do rei, acabando por ser assassinado no seu leito. Quanto à torre norte, torna-se a clausura de Branca de Neve, e é na sala do espelho que a rainha não só põe em prática a sua magia negra, como acaba por morrer aos pés do espelho e de Branca de Neve.

Existem ainda três florestas nesta narrativa: a floresta negra, mágica, onde a rainha perde os poderes; a floresta contígua àquela, onde habita o troll e os anões fazem emboscadas aos viajantes; e o Santuário, a floresta escondida onde fauna e flora são ricas e diversificadas e onde tudo é harmonioso, sendo a casa das criaturas míticas e onde os anões têm o seu acampamento.

O estilo, uma vez mais, está enquadrado nos mundos oníricos dos contos de fadas e do fantástico das criaturas míticas. Duas especificidades técnicas são importantes: as recorrentes montagens alternadas que permitem avançar as batalhas épicas e o desenrolar

dos acontecimentos em locais diferentes, e a colocação da rainha má em pontos mais altos, o que fornece uma carga dramática maior e confere superioridade à personagem.

Toda a ação e aventura que o filme proporciona faz com que se enquadre nestes géneros cinematográficos. Quanto à carga dramática que recai sobre Branca de Neve, ela transporta esta obra também para o género drama. Contudo, o que sobressai ao longo da narrativa são as inúmeras batalhas, culminando na derradeira, aspeto fundamental dos grandes épicos.

O tema central desta narrativa é a pulsão destruidora da rainha, acompanhada pelo seu desejo de beleza, ainda que, mais do que almejar a beleza de Branca de Neve, a rainha quer matá-la, pois ela é a única que a pode destruir. Assim, o conflito gera-se em torno destas duas personagens, mas por motivos distintos das obras de referência.

Quanto à mensagem transmitida, esta diz-nos que, por mais que a tirania e a maldade dominem o mundo, a justiça é sempre reposta e o bem prevalece sobre o mal. Ao conseguir unir os habitantes e os soldados para a batalha, Branca de Neve consegue, desse modo, destruir a rainha e repor não só a sua felicidade, mas a do reino, com dedicação, luta e esforço.

Tendo em conta a análise realizada da obra e a tipologia adoptada, posso afirmar que ocorrem alterações significativas ao nível da história, personagens, espaço, estilo e género. Assim sendo, com cinco parâmetros subvertidos insiro este filme na recriação, ou seja, uma obra que se assume como a criação de algo novo, mantendo, no entanto, as linhas identificativas da narrativa e alguns dos aspetos mais relevantes.

Em jeito de conclusão sobre esta parte da nossa reflexão, podemos afirmar que, as narrativas americanas apresentadas possuem o mesmo número de parâmetros subvertidos, apenas variando entre si no que respeita ao género e ao tema. Importa também referir que, apesar de se manter o parâmetro extradiegético mensagem, a alteração dos aspetos diegéticos narrativa e personagens são suficientemente relevantes para que estas obras se distanciem das de referência, e por isso possam ser consideradas, em alguma medida, subversivas.

3.4 Cinema europeu

Nesta parte da análise, que incidirá sobre as obras *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger, e *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro, entendemos como cinema europeu aquele que é realizado na Europa, com incidência, nos casos em apreço, na Península Ibérica (os objetos de estudo são um filme espanhol e um filme português), de cariz autoral, o qual tendencialmente não obedece a um determinado género, possui uma grande liberdade criativa e prima pelo rompimento de convenções e expectativas, em certa medida assumindo

a doutrina estética da arte pela arte, sendo um cinema com uma vasta tradição e desapego ao circuito comercial.

Centrar-me-ei de seguida na análise dos filmes *Blancanieves* e *Branca de Neve*, comparando-os com os parâmetros diegéticos e extradiegéticos estabelecidos nas obras de referência ao nível da história, personagens, tempo e espaço, estilo, género, tema e mensagem.

3.4.1 Da tauromaquia à atração de circo

Semelhante à obra literária, Pablo Berger intitula o seu filme de *Branca de Neve*, conduzindo a atenção do espectador para a jovem princesa. Ao contrário das outras obras fílmicas, o realizador opta por transportar a narrativa para uma época específica, 1920, num gesto semelhante ao de David DeCoteau, em *Snow White a Deadly Summer*, em que a história é completamente transportada para os tempos atuais.

Narrativamente, o filme é iniciado com uma cortina vermelha que abre, como no teatro, com o som de um projetor de película, e o filme começa a ser projetado. Surge o título: “Blancanieves” (Figura 10.7).



Figura 10.7 – Título no filme de Pablo Berger.

Através de *fade in* é visível a cidade de Sevilha, primeiro em planos mais afastados, depois mais aproximados, até uma rua completamente vazia. Surge o intertítulo que questiona onde está toda a gente.

Em planos sobrepostos, vêem-se pernas de pessoas a andar (Figura 10.8), depois uma carroça, um plano pormenor de um cartaz de tourada seguido de um bilhete, e indivíduos que se dirigem para a praça de touros.



Figura 10.8 – Pessoas que se dirigem para a praça de touros.

Em plano pormenor, é mostrado ao espectador um toureiro que é trajado para o espetáculo, e que num plano mais afastado e contrapicado olha a imagem de Santa Macarena, padroeira dos toureiros. Ajoelha-se aos pés dela e reza, segurando uma medalha com uma fotografia que beija, entregando a medalha à Santa para que a proteja.

Um *fade* transporta o espectador da fotografia no pendente para a personagem na plateia. Tudo está a postos para o início do espetáculo. A banda começa a tocar uma melodia de tourada e o toureiro e os forcados entram na praça, cumprimentando o público que os aplaude, cumprindo assim as cortesias.

Soa a música de início de tourada e um cartaz com as características do touro é exibido, mostrando a ganadaria a que pertence, o número, o nome e o peso. Em planos alternados, é mostrado o toureiro de joelhos no chão, que aguarda o touro, a mulher da fotografia, sua esposa, na bancada, e a porta a ser aberta deixando o touro entrar na arena. Começa então o toureio e a lide. O público diz “Olé” em surdina e aplaude. Vão passando as placas com as informações dos dois touros, criando assim elipses temporais e fazendo avançar a narrativa, prosseguindo o espetáculo com o mesmo toureiro na lide.

O toureiro para para beber água e agarrar a espada encurvada com que irá matar o animal, dedicando o que irá fazer à esposa e ao filho que esperam. Ela lança-lhe um beijo e ele retribui atirando a *montera* para ela, que bate nas cordas e cai para o chão como um prelúdio de desgraça.

Um momento de tensão é criado na espera pelo avanço do toureiro, mostrando o rosto das personagens alternadamente. Uma música dramática começa quando o toureiro é atingido

pelo touro na arena. A mulher fica em pranto. Os forcados levam o toureiro em braços para fora da praça.

É mostrado ao espectador o olho do touro e posteriormente o olho do toureiro, que está a ser anestesiado por uma enfermeira, na qual vê a esposa. Em planos alternados, novamente, é mostrada a esposa, acompanhada pela mãe, a ser levada para ter a criança, e o toureiro a ser suturado. A criança é arrancada a ferros e a mãe morre esvaída em sangue. A notícia chega à sala onde está o toureiro. A avó da criança chora, desolada, no corredor.

Ao acordar, o toureiro tetraplégico pergunta pela esposa. A avó e as enfermeiras entram no quarto e mostram a bebé ao pai, que ele recusa ver. A enfermeira que esteve no ato da suturação, e que se encantou pelo toureiro, trata dele, fazendo-lhe a barba e dando-lhe comida. Ainda em convalescença, e sob o olhar dos jornalistas, a enfermeira responde por ele, levando-o para um sítio mais recatado. Rapidamente se unem como casal.

É a avó que cuida da recém-nascida, que possui o nome da mãe, Carmén e, em criança, lhe costura o vestido para a primeira comunhão, enquanto a menina dança uma música sevilhana. Juntas, cozinham e, ao desenhar a cara do pai na farinha, pergunta à avó se acha que ele estará presente na cerimónia. Ao pentear a pequena, esta folheia um álbum de fotografias da mãe, do pai, e da madrasta com o pai no dia do casamento.

A noite passa, e a menina faz a sua primeira comunhão no dia seguinte, pedindo a Jesus para ver o seu pai. A avó assiste orgulhosa no banco da igreja junto dos outros fiéis. Carmén sai da igreja e procura o pai. A avó abraça-a e vão festejar ao som de uma música festiva espanhola. É-lhe oferecido um gramofone pelo pai. Ela olha para o exterior da casa e corre para o carro, mas ele afasta-se deixando-a para trás.

Regressa à festa e esconde-se debaixo da mesa. A avó chama-a para lhe ensinar as danças sevilhanas, e juntas divertem-se no meio dos convidados. O ritmo da música aumenta e o da dança também, até que a avó cai no chão morta com um ataque cardíaco. Recordo-me aqui da cena final de *The Godfather* (1974), de Francis Ford Coppola, em que o avô brinca com o neto e morre de enfarte.

O vestido da pequena Carmén é tingido de negro, e ela é levada por um motorista até à propriedade do pai. O carro atravessa os portões altos. À entrada da mansão, uma fila de criadas dispõe-se nas escadas ladeando o caminho para a criança. O motorista manda-a sair do carro e a criança é recebida pela enfermeira. Leva-a pela casa e proíbe-a de ir ao piso superior. O galo escapa da mala que a pequena leva e a madrasta ordena a uma criada que seja posto no galinheiro.

O pai observa-as da janela no piso superior da casa, enquanto a madrasta a manda para a cave da casa onde se guardam coisas. Depois a madrasta corta o cabelo à rapazinho a Carmén e encarrega-a dos trabalhos mais pesados na herdade: apanhar objetos para cestos, tirar água do poço (Figura 10.9), lavar roupas, recolher ovos. A cena de tirar água do poço faz lembrar a mesma cena em *Branca de Neve* da Disney (Figura 11.1). Em ambos os filmes as enteadas são obrigadas a trabalhos forçados.



Figuras 10.9 e 11.1 – Enteadas que tiram água do poço nos filmes *Blancanieves* e *Snow White and the Seven Dwarfs*.

A pequena regressa a casa e o galo segue-a, adentrando pelas divisões. Carmén vai atrás dele. Vê-o subir as escadas e, desobedecendo às regras, vai ao piso superior à sua procura. Espreitando pela fresta de uma porta aberta, vê a madrasta a experimentar chapéus em frente ao espelho. Ao percorrer o caminho de volta encontra uma pena do galo que guarda.

Observa os cartazes das touradas do pai e encontra o galo em cima de um touro embalsamado, debaixo de um pano, que lhe foge de novo. Entra na divisão onde está o pai e aproxima-se. Este está de robe e a dormir na cadeira de rodas. Observa-o, e quando se aproxima para lhe tocar o galo mete-se no meio deles. O toureiro, atordoado, toca o sino e olha a filha. Ela esconde-se com o galo debaixo da cama e a madrasta chega. O toureiro pede água, ela serve-lhe e atira-lha à cara e vai embora. A pequena Carmén observa tudo.

Um intertítulo mostra a passagem para o dia seguinte. Através do buraco da fechadura, a pequena Carmén observa a madrasta vestida de corpete e chicote na mão, em posições eróticas com o motorista. Corre para junto do pai. Ao vê-la recorda-se da primeira esposa e chora de alegria. A criança corre de novo e lança-se a ele abraçando-o.

Surge uma outra elipse temporal dada pelas folhas do calendário que passam. Num outro dia Carmén está ao pé do pai enquanto este lhe lê a história do Capuchinho Vermelho e a teatraliza. Ocorre aqui uma referência a um conto de fadas distinto. Ambos riem e brincam.

A criança observa a madrasta a ser retratada com um *grand a noir*, ao mesmo tempo que se insinua de forma lasciva ao motorista. Depois vai brincar com um Zootrópio que mostra a arte da lide e pratica com o capote do pai ao pé deste, que a corrige e ensina (Figura 11.2). O pai alegre-se ao ver como ela progride.



Figura 11.2 – A pequena Carmén aprende a arte da lide manuseando o capote do pai.

A madrasta continua a ser pintada, mas desta vez com o motorista a fazer de cão. O pai ensina agora a Carmén a manusear a espada encurvada e a encarar o touro.

A madrasta vai à caça com o motorista e caçadores, apanhar coelhos com os cães. Carmén vai mais uma vez ver o pai, levando-lhe uma surpresa: coloca uma música a tocar no gramofone e vestida de sevilhana dança como a mãe para ele. Ele sorri ao vê-la dançar e ela roda a cadeira dele. Em planos alternados, ao mesmo tempo, chega a enfermeira a casa com os cães de caça e ao ver o sino da cadeira reluzir na janela sobe a escadaria. Lá dentro o pai e a filha divertem-se. As imagens passam rapidamente e quando a madrasta entra no quarto, o toureiro finge dormir, o gramofone sem vinil continua a rodar e os cães descobrem o galo Pépe.

Pela primeira vez nessa noite, a madrasta convida a pequena a jantar com ela. A mesa está recheada e elas ocupam, frente a frente, os topos da mesa. A enfermeira toca o sino e uma criada chega com uma bandeja tapada. A música dramática intensifica-se e a criada destapa a bandeja. Ao ver o seu galo na travessa, a criança tenta fugir, mas é apanhada pelo motorista. A madrasta levanta-se, agarra numa perna cozinhada do galo, ameaça Carmén que se voltar a desobedecer será a próxima e trinca a carne cuspidando-a de seguida.

Carmén vai até ao monte e reza pelo galo junto da sua campá. A madrasta tranca o pai no quarto dele. A criança chora ao olhar a fotografia do seu progenitor, e continua a desempenhar as tarefas domésticas. Ao estender a roupa e praticar a lide com uma das peças, outra elipse temporal acontece: Carmén vai para trás de um lençol e quando volta a aparecer já é adulta, continuando a estender a roupa.

É chamada por uma criada e corre ao seu encontro. Abraçam-se. O pai fora lançado das escadas abaixo e estava morto. A madrasta, chorosa, tira fotografias com o falecido marido vestido de toureiro. Várias outras pessoas tiram fotos com ele. Carmén vai, por último, tirar uma foto com o pai.

No dia seguinte, a madrasta manda Carmén apanhar flores para a sepultura do pai. O motorista vai com ela e tenta matá-la asfixiando-a, mas beija-a e ela consegue desvencilhar-se e escapar. Aqui pode ser feita a analogia entre a rainha que manda o caçador matar a princesa e a madrasta que encomenda a morte da enteada.

Acompanhada de uma música dramática, é mostrada, em planos alternados, a perseguição da Carmén por parte do motorista, cada vez mais rápida, até este a alcançar e a tentar afogar num lago. Ela fica a boiar à superfície e o motorista, julgando-a morta, regressa.

Ao anoitecer, um anão encontra-a, retira-a da água e aplica-lhe os primeiros socorros conseguindo reanimá-la. Leva-a para a sua caravana. Carmén desperta e vê-se nua numa cama, olhada por seis anões (Figura 11.3).



Figura 11.3 – Seis anões que olham Carmén.

Estes perguntam-lhe como se chama e o que se passou para ter marcas no pescoço. Um deles diz que a jovem lhes vai trazer problemas, mas o que a salvou diz que não a podem deixar assim, pois é só uma rapariga. Carmén pergunta-lhes quem são e eles apresentam-se: Manolín, Juanín, Victorino, Josefa, Jesusín e Rafito. Tal como nas obras de referência, os anões acolhem a jovem e cuidam dela. Eles viagem no assento da caravana e Carmén dentro desta, à janela (Figura 11.4).



Figura 11.4 – Carmén viaja à janela na caravana dos anões.

Os anões vão a uma praça de touros tourear bezeros. Os habitantes observam o espetáculo, assim como Carmén. Na lide final, com a espada encurvada, uma das assistentes lança uma rosa ao anão que vai fazer o espetáculo e ele é atacado pelo bezerro. Em choque, Carmén pergunta se os outros anões não vão fazer nada e um deles responde que isso entretém o público; então salta para a arena e ela mesma, com o capote, afasta o bezerro do anão magoado e faz a lide, a sua primeira. Todos aplaudem ferverosamente. Carmén sorri, feliz. Os sinos tocam.

A caravana segue viagem. Os anões perguntam-lhe onde aprendeu a tourear, mas ela diz não saber. Perguntam-lhe novamente o nome, mas, na ausência de resposta, apelidam-na de Branca de Neve como a princesa do conto.

Numa nova elipse temporal, vemos os anões a tourear em várias arenas, assim como Branca de Neve, que agora já possui um traje adequado. Sobre o mapa da Península Ibérica é mostrada a jovem a exhibir a sua lide, e depois vários cartazes de anúncios de espetáculos. Todos juntos tiram uma fotografia (Figura 11.5).



Figura 11.5 – Blancanieves e Los Enanitos Toreros.

A caravana agora possui o nome dela, deles e de todos os elementos retratados. Contentes, são abordados por um caçador de fortunas que se diz organizador de espetáculos e os alicia com uma tourada na praça de touros de Sevilha. Engana Branca de Neve, que não sabe ler, para que ela, ao assinar um documento, lhe passe todos os bens. Felizes com a ida a Sevilha, sem saber que foram enganados, festejam.

Passado um ano sobre a morte do toureiro, a enfermeira posa para uma revista e dá uma entrevista na sua casa nova. Enquanto isso, na caravana, os anões e a Branca de Neve tomam uma refeição, alegres. Quando Rafito coloca a codorniz no prado da jovem, ela lembra-se do galo e fica nauseada. Juntos bailam, como baila a princesa no filme da Disney com os anões. Vai convidar Rafito para ser o seu par e depois de uma troca de olhares, dançam juntos. (Figura 11.6).



Figura 11.6 – Branca de Neve dança com os anões.

O fogo de artifício começa e todos olham. Rafito leva Branca de Neve até à caravana. Vêm o espetáculo da janela. Rafito olha-a enamorado. Outro anão atira uma navalha contra a caravana espetando-a na imagem de Branca de Neve.

Em casa, a madrasta, ao ler o destaque dado à enteada na revista como toureira, e o desprezo que sofreu a sua entrevista, enfurece-se, vai até ao jardim e mata o amante que não cumpriu a sua tarefa, afogando-o, de seguida, na piscina.

Todos se dirigem à praça de touros para ver Branca de Neve tourear. Como o pai, reza a Santa Macarena. Começa a recordar-se ao ver a medalha com a fotografia da mãe que o pai deixou à Santa. Um dos anões troca as placas dos touros para que o maior seja para Branca de Neve. Junto dos outros, a jovem agradece tudo o que fizeram por ela, dizendo que são família. Ao olhar Rafito, vai para o beijar mas é interrompida por outro anão.

Entra na arena a madrasta de Branca de Neve. Um dos amigos do pai de Carmén aproxima-se da jovem e diz-lhe que o pai estaria muito orgulhoso dela. Começam as cortesias e a jovem

lembra-se do pai e de quem é. A madrasta observa-a na bancada. O público aplaude. Começa a lide.

Branca de Neve, com as lembranças de quem é fica parada na arena. O touro avança sobre ela mas para à sua frente. As imagens das memórias são passadas em *flash*. A jovem chora. Vira as costas ao touro para sair da arena, este avança sobre ela e ela lembra-se do que o pai disse: “Nunca vires as costas ao touro”. Então, vira-se e começa a lide. O público aplaude.

Os anões advertem-na para que deixe a lide, mas ela afirma ter que continuar o legado do pai, e continua. O público comenta o facto de ela ser filha do toureiro. Branca de Neve prepara-se para matar o touro com a espada encurvada e assim terminar o espetáculo. O público abana lenços brancos pedindo que o touro seja poupado, e este regressa de onde veio. Todos aplaudem.

Branca de Neve e os anões rodeiam a arena e agradecem. O público lança flores. A madrasta sai do seu lugar e leva uma maçã que fora previamente envenenada, deixando-a cair na frente de um dos anões. Apanha-a e oferece-a à toureira (Figura 11.7). Tal como nas obras de referência, a madrasta oferece a maçã envenenada à enteada com o intuito de lhe pôr fim à vida.



Figura 11.7 – Madrasta que dá a maçã envenenada à enteada.

Quando ela vai trincar a maçã, da plateia, oferecem-lhe a *montera* do pai, que ela usa orgulhosamente. A música acentua-se de forma dramática. Branca de Neve come a maçã na arena sob o olhar atento da madrasta. Acaba por cair nos braços de Rafito inanimada.

Ao ver a maçã, os anões identificam a assassina e correm atrás dela. Rafito fica com a sua amada nos braços, chorando a sua morte no meio da praça. O público entristece. Os anões fazem uma emboscada à madrasta, deixando entrar o touro no local onde ela está escondida, acabando assim com a sua vida. Tal como no filme da Disney, são os anões que vingam Branca de Neve. Na praça de touros, a jovem é levada em braços pela população. Rafito chora desolado a morte da amada.

De seguida, o público é transportado para uma feira onde a atração principal é Branca de Neve, adormecida no caixão (Figura 11.8).



Figura 11.8 – Branca de Neve adormecida no caixão de vidro, transformada como atração num circo de aberrações.

Rafito leva até ao palco o caixão e assiste aos homens e mulheres que pagam e beijam a toureira na tentativa de a despertarem. Um homem beija-a, ela abre os olhos e é elevada.

No final, Rafito penteia-a, retoca-lhe o batom, perfuma-a, fecha-lhe os olhos, desce a alavanca que a elevou deitando-a novamente no caixão, apaga as luzes do circo, deita-se ao seu lado e beija-a (Figura 11.9). Branca de Neve deixa escorrer uma lágrima, terminando assim o filme e a narrativa.



Figura 11.9 – Beijo de Rafito a Branca de Neve.

Apesar das linhas que se equiparam e que permitem reconhecer nesta narrativa analogias com as obras de referência, muito difere das mesmas, sendo dado mais privilégio à infância da jovem, à sua relação com o pai e à tauromaquia. O amado é um dos anões, ao contrário das

obras onde essa personagem é um príncipe. Ainda diferente do que acontece nas obras canônicas, o final não é feliz e a princesa não se casa com o príncipe, mas é sim transformada numa aberração de circo. Apesar de o amado nunca a abandonar, ele sofre vendo o corpo dela ser usado como atração.

Feita a narração dos acontecimentos, e comparados com as obras de referência, torna-se vantajoso referir os conflitos que ocorrem entre as personagens, bem como as suas relações.

Branca de Neve, a pequena Carmén, estabelece várias relações interpessoais com as personagens e com os animais. No que toca a estes últimos, tem um galo de estimação a quem chama de Pépe. Por outro lado, a jovem ama o pai e sente-se amargurada por não poder estar mais tempo com ele. Ama a avó, que é quem a cria e com quem brinca, e vive até ao seu falecimento, seguindo-lhe as passadas em adulta. Não gosta da madrasta que a faz de criada, lhe corta o cabelo para que a sua beleza não sobressaia e a tenta matar. Tem medo do motorista que a tenta matar e abusar dela. Quanto aos anões, vive com eles e considera-os família. Ama Rafito, com quem troca olhares e cumplicidade, sendo ele que a salva das águas do rio. Ingenuamente, confia no caçador de fortunas, que acaba por a transformar, após a morte, numa aberração de circo.

A madrasta estabelece várias relações interpessoais com as personagens, na sua maioria de desprezo, subjugação e poder. Finge cuidar do pai de Carmén para lhe roubar a fortuna casando-se com ele, acabando por o maltratar, proibir de ver a filha e matar. Trai o marido com o motorista, a quem confia a tarefa de acabar com a vida da enteada, e que acaba por matar ao saber que não cumpriu a tarefa que lhe destinou. Subjuga-o ainda nas suas fantasias sexuais. Faz a pequena Carmén de criada, obrigando-a a trabalhos forçados e tratando-a mal, acabando por lhe oferecer uma maçã envenenada que lhe acaba com a vida.

Os anões, por seu lado, estabelecem relações interpessoais com Carmén. São eles que a recolhem, acoitam e apelidam de Branca de Neve. São para ela a família. Rafito é o amado da jovem, que a salva, com quem troca olhares enamorados que ela retribui, e que continua a cuidar dela após a morte, não sendo o seu beijo suficiente para quebrar o feitiço.

O motorista assume nesta narrativa o papel de caçador, tentando matar a jovem. É o amante da madrasta, sendo o seu súbdito fiel, completamente subjugado.

Para melhor se entenderem as personagens desta história, farei de seguida uma caracterização física e psicológica de cada uma, abordando igualmente as transformações que sofrer ao longo da mesma.

Carmén, a Branca de Neve e protagonista desta narrativa, é mostrada em três estágios da vida: bebé, criança e adulta. A maior parte do tempo usa vestido: em criança branco, que

muda para preto com a morte da avó; em criança e adulta, farda de criada na casa do pai (vestido cinzento e bata branca); e vestido enramado com os anões, antes do traje de toureira. Mais tarde, após a sua morte, usa vestes negras. Desde que a madrasta lhe corta o cabelo, usa-o sempre curto.

Psicologicamente é uma personagem de coração puro e bondosa, mas triste. Órfã de mãe aquando do seu nascimento, ama e sente a perda da avó que a criou e o abandono do pai. Quando vai para casa deste, revela-se doce, ama o pai e quer muito estar com ele. Dança para o pai vestida de sevilhana e faz tudo para o animar. É gentil para com os anões que a acolhem e ama Rafito, que tenta beijar antes da atuação na praça de touros de Sevilha. Tem ainda admiração, respeito e carinho pelos animais, possuindo de estimação o galo Pépe.

É, portanto, uma personagem ingénua, doce e gentil, boa e de grande coração, muito ligada à família e a quem ama, e assim permanece até à sua morte, não se alterando ao longo da história.

O toureiro, pai de Carmén, personagem secundária, é o melhor naquilo que faz e, além de belo, é um homem rico. Aparece primeiramente vestido de toureiro. Sofre um acidente e fica tetraplégico e em cadeira de rodas totalmente dependente. Ausenta-se da vida da filha após a perda da amada esposa. Aparece de pijama ou robe após o acidente, e na sua morte de traje de toureiro. Torna-se num homem amargurado pela vida. Ama a esposa e a filha e sente a ausência das duas, vendo na pequena a sua falecida mulher.

A esposa do toureiro, mãe de Carmén, personagem secundária, morre ao dar à luz a filha. Aparece sempre de vestido de sevilhana, em grande parte do tempo acompanhada pela mãe. É bela, de cabelos negros e pele branca, tal como a filha. Ama o esposo e sofre com o seu acidente, morrendo ao dar à luz a Branca de Neve.

Os pais de Branca de Neve não sofrem qualquer tipo de transformação significativa ao longo do enredo.

A avó de Carmén, adjuvante da menina, usando quase sempre vestido negro, acompanha a filha nas touradas do genro. Acompanha-a no parto, e sente profundamente a sua morte. Cuida da neta como se fosse sua filha, e morre a dançar com ela, de ataque cardíaco. Ama a família e desaprova o abandono que o genro fez para com a sua neta. É uma mulher bondosa e cuidadora durante toda a narrativa.

A Enfermeira, claramente a antagonista, que se torna madrasta de Carmén, aparece sempre vestida com roupas sumptuosas e extravagantes (seja de fato ou vestido), excetuando, claro, a roupa de enfermeira que enverga no trabalho e a roupa íntima que usa nos seus jogos eróticos. Psicologicamente é uma personagem má, finge tratar do toureiro apenas para se

apoderar do dinheiro dele com o casamento. Após conseguir o que quer, destrata-o, atirando-lhe água ao rosto quando este a pede. Trai o marido com o motorista, e faz deste o seu fiel servo a quem incumbe a tarefa de matar a enteada. Como este falha, assassina-o e engendra um plano maquiavélico para acabar com a vida da jovem com as próprias mãos, envenenando uma maçã, tal como nas obras de referência. As suas ganância e tirania são evidentes ao longo do filme, não sofrendo qualquer transformação relevante.

Os anões, adjuvantes de Branca de Neve, em número de seis e não de sete como nas obras de referência, são neste filme toureiros e não mineiros, intitulando-se de “Los Enanitos Toreros”, e como tal envergam os trajes caraterísticos. Possuem, tal como no filme da Disney, nomes e personalidades próprias: Manolín, Juanín, Victorino, Josefa, Jesúsín e Rafito. São eles que ajudam, protegem e dão guarida a Carmén, mostrando o seu bom coração para com os outros. Rafito, o anão que retira Carmén das águas, apaixonou-se por ela, tornando-se assim no seu amado, acompanhando-a mesmo na morte e sofrendo com ela. Todos os seis se mantêm constantes ao longo da narrativa.

O motorista, adjuvante da madrasta e oponente da Branca de Neve, corresponde neste filme ao caçador das obras de referência. Quase sempre fardado, é ele que leva Carmén até ao pai, e é ele que abusa da jovem, a beija e a toca enquanto a esgana para a tentar matar. Psicologicamente é possessivo e obcecado pela jovem. Contudo é submisso quando a madrasta o monta como a um cavalo e se deixa seduzir nos jogos sexuais dela. Confia tão cegamente na enfermeira que acaba morto às suas mãos. É uma personagem má, interesseira, obsessiva e submissa desde o início ao fim da narrativa.

O caçador de fortunas é uma personagem interesseira e calculista que ludibria Branca de Neve a assinar um contrato para lhe passar todos os bens, abusando do facto de ela não saber ler, informando que são meras formalidades para poder ir fazer o espetáculo de tauromaquia na arena de Sevilha. Abusa dela até após a sua morte.

Existem quatro figurantes nesta narrativa: as enfermeiras e freiras que estão no hospital onde os pais de Carmén são tratados; os habitantes das cidades onde acontecem os espetáculos de tauromaquia; as meninas da primeira comunhão e o padre que preside à cerimónia; e as criadas que trabalham na casa do pai de Branca de Neve. Todos eles trajados à época: 1920.

Seguidamente, torna-se importante tecer considerações temporais e espaciais. O espectador é guiado durante aproximadamente uma hora e quarenta minutos pelo mundo da tauromaquia e das aberrações de circo, conduzido através dos trajes, das gentes e dos costumes de Sevilha à década de 1920, período em que a narrativa se passa.

Espacialmente, a maioria da ação decorre em praças de touros, onde os personagens exibem os seus dotes na lide e no mundo da tauromaquia, sendo o local por excelência a grande

arena de Sevilha. Por outro lado, é no hospital religioso que o pai de Branca de Neve, apesar de tetraplégico, sobrevive e que a mãe morre ao dá-la à luz. Torna-se portanto um local de sofrimento. Já a casa da avó, onde a pequena Carmén é criada, constitui, por oposição, um local de alegria e amor. Contrasta também com a propriedade do pai, que, tal como o hospital, e excetuando os momentos que passam juntos, se torna num universo de provações e desgostos. Existe ainda a floresta onde Carmén apanha flores e onde o motorista a tenta assassinar não sendo bem sucedido, a mesma onde Rafito a encontra e a salva. Por fim, a casa eterna de Branca de Neve e do seu amado: o circo de aberrações, para onde é levada e exibida como atração principal, e é cuidada pelo seu amor.

O estilo remonta aos anos vinte do século passado, sendo todos os elementos narrativos alusivos à época, desde os trajes, às gentes ou aos coches: tudo é organizado de modo a recolocar o espectador nesta época específica. Alude também, subtilmente, aos imaginários da tauromaquia e das aberrações de circo.

Quanto às especificidades técnicas, estas são trabalhadas de modo a mimetizar os filmes da época da narrativa: a imagem a preto e branco, o abrir do pano vermelho como no teatro e o som do projetor que inicia o filme; a banda sonora que o acompanha variando consoante a carga dramática; a ausência de diálogos, substituídos por intertítulos característicos do início do cinema; a excessiva teatralidade dos atores; as colagens de planos ou *flashes* rápidos que criam elipses temporais ou lembranças; a montagem alternada que mostra momentos a decorrer em simultâneo em espaços distintos; as imagens religiosas, que aparecem sempre em planos contrapicados enquanto as personagens junto a elas aparecem em planos picados. Estas soluções criam um clima não só para o enredo em si, mas transportam também o espectador para outros tempos.

Em termos de género, não menosprezando o mundo onírico do filme e a inspiração no conto dos irmãos Grimm, esta obra cinematográfica, apesar do seu exotismo, enquadra-se no género drama, devido à grande carga emocional associada em quase todos os acontecimentos.

O tema central desta narrativa é a sede de riqueza por parte da madrasta de Carmén, entrando para isso em conflito com a enteada, mandando assassiná-la e tentando ela mesma esse feito, de modo a ser a única herdeira do falecido marido.

Contrariamente ao mundo onírico dos contos de fadas, e às obras de referência, este filme mostra um final infeliz, contudo realista. A protagonista não se casa com o amado nem é feliz, e perde a sua riqueza e o direito sobre o seu próprio corpo, mesmo após a morte, quando é transformada na atração central do circo de aberrações.

Tendo em conta a análise da obra e a tipologia adotada, posso afirmar que ocorrem alterações significativas ao nível da história, personagens, tempo, espaço, estilo e mensagem.

Assim sendo, com seis parâmetros subvertidos classifico este filme inserido na recriação, ou seja, uma obra que se assume como a criação de algo novo: no entanto, mantém as linhas identificativas da narrativa, e alguns aspetos mais relevantes.

3.4.2 O amor pelos anões

À semelhança da obra literária, João César Monteiro intitula o seu filme de *Branca de Neve*, centrando a atenção do espectador na jovem princesa. Contudo, e ao contrário das outras obras fílmicas, o realizador opta por fazer uma abordagem diferente, utilizando um conto de Robert Walser que retoma a história dos irmãos Grimm a partir do seu final.

Não obstante esta divergência, na maioria do filme o espectador é guiado pelo enredo através do som e da narração dos acontecimentos, papel que compete aos atores. De resto, apenas é visto na tela, na quase totalidade do filme, um fundo cinzento escuro. Assim, não só se diferencia pela irreverência ao fazê-lo, como se distancia das suas outras obras.

A narrativa começa com o título *Branca de Neve* (Figura 12.1), sem som.

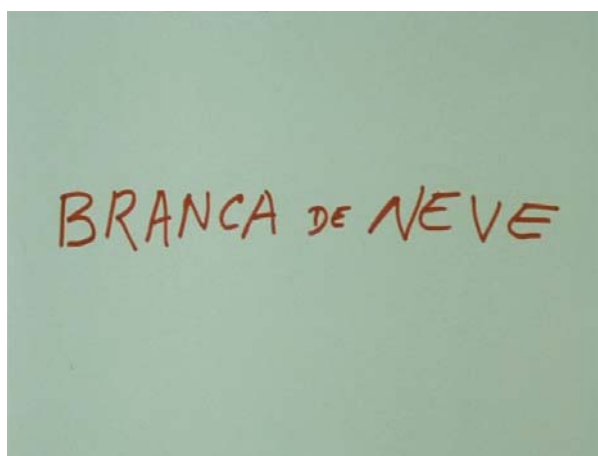


Figura 12.1 – Título que aparece inicialmente no filme de João César Monteiro.

O filme prossegue, ainda em silêncio, com uma errata sobre um diálogo do príncipe. Seguidamente uma mensagem do realizador: “Embora se trata de uma muito humana humidade, o realizador aproveita o erro para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora transformado em espetáculo”.

Surge novamente o título (Figura 12.2) e uma melodia suave começa.



Figura 12.2 – Segundo título que aparece no filme de João César Monteiro.

A música cessa e surgem planos, de vários pontos de vista, sequencialmente mais próximos, de Robert Walser morto na neve. A imagem dá lugar a uma tela negra, começando a narração.

A rainha pergunta a Branca de Neve se está doente. Esta argumenta questionando o porquê da pergunta, uma vez que sempre a quis morta pela sua beleza. Acrescenta que o fingimento está estampado no rosto da madrasta e que o ódio lhe habita no coração. Continua, dizendo que mandou o caçador matá-la – tal como nas obras de referência. Diz ainda, em analogia com o cânone, que lhe ofereceu a maçã envenenada. Branca de Neve diz-se morta, não doente.

A madrasta manda-a ser criança, correr, saltar, para que fique novamente rosada, e que esqueça o pecado que contra ela cometeu, perguntando-lhe de seguida se não chora. Branca de Neve diz que sim, que o faz pelo mal feito contra ela, questionando o caçador pela jura em sua morte que fez à madrasta. O caçador confirma a jura, mas afirma não o ter feito, e em seu lugar ter apunhalado um curso, derramando o sangue do animal e não o dela.

A rainha pede um beijo a Branca de Neve, que esta nega dizendo nunca beijar a sua boca, aquela que com beijos incentiva o caçador a matar. O príncipe pergunta se o caçador tem mau coração, ao que a princesa responde não, acrescentando que o coração dele é piedoso e bom, ao invés do da madrasta.

A rainha retorque que a ama como filha do coração e que não acredite no que dizem sobre ela, que a beleza de Branca de Neve é um bálsamo para o cansado prazer da mãe. Pede-lhe que não se afaste e que acredite na sua palavra. A jovem diz que gostava de acreditar, mas que vê nos olhos da rainha a maldade e que a doce língua traiçoeira dela não é de confiança.

O príncipe concorda com Branca de Neve e a rainha revolta-se contra ele. Ele insinua-se e diz que pela princesa irá contra tudo, levando-a para que descanse. Ocorre um momento de pausa na narração e a tela fica em cor uniforme, ao mesmo tempo que música é tocada (Figura 12.3).



Figura 12.3 – Primeiro momento de pausa na narração.

Branca de Neve solicita a alguém que se ausente, e que se una à rainha. Pede de seguida ao caçador que vá conversar com ela. Ocorre uma nova pausa na narração, onde é mostrada uma imagem de céu com nuvens que se movem lentamente, e novamente música, mas agora intercalada com silêncio (Figura 12.4).

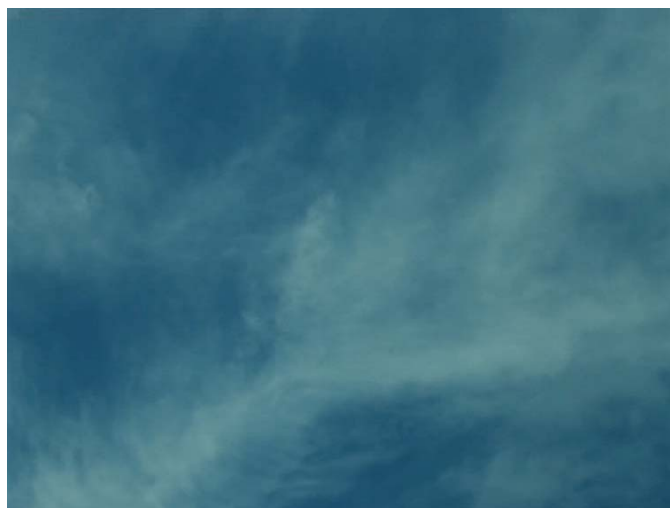


Figura 12.4 – Segundo momento de pausa na narração.

O príncipe diz a Branca de Neve que gostaria de conversar todo o dia com ela, de braço dado, encantado com as palavras que saem da sua boca, prisioneiro do amor e infinitamente rico, sentindo-se um noivo livre. Ela continua afirmando que ele fala muito bem. Ele diz que lhe é fiel e que a ama, pedindo-lhe que fale e diga o que vê. Ela retorque que ele fala para o silêncio. Ele pergunta-lhe o que tem, porque está calada, e pede-lhe para que solte a mágoa.

Branca de Neve questiona o príncipe sobre a veracidade do seu amor e ele foge à questão. Ela diz então para brincarem e expulsarem a dor e a melancolia, perguntando-lhe o que vê no jardim. O príncipe diz que vê algo encantador e ruim, pedindo à princesa que olhe ela própria. Ela recusa e solicita-lhe que descreva o que vê. Ele o faz, dizendo ver o caçador e a rainha, abraçados, beijando-se de paixão, sentados no banco sob o salgueiro. O príncipe descreve ao pormenor a entrega da rainha ao caçador, elogiando a mulher que a madrasta de Branca de Neve é, o que a nauseia.

A princesa diz estar morta, e ser neve, pedindo ao solo que a acolha, afirmando que o sol lhe faz muito mal. O príncipe questiona se é ele causador do seu mal, o que ela nega. Depois questiona-se a si mesmo a razão pela qual não a deixou no caixão, morta e bela, jazida. Surge um terceiro momento de pausa, com a imagem do céu rasgado por nuvens que se movem lentamente, acompanhadas de música intercalada com silêncio.

O príncipe roga perdão a Branca de Neve dizendo que se a fez sofrer foi por amor, pedindo-lhe que o absolva da culpa de a ter despertado do caixão de vidro. A jovem é descartada para que ele possa ir ter com a rainha. A princesa diz-lhe que vá para a rainha, que o saciará melhor. Liberando-o, manda-o ir e pede que a recomende à madrasta, que lhe faça chegar a súplica do seu perdão, que lhe entregue o amor que ele tem por ela e que lhe traga a resposta depressa. Diz-lhe que ela, a princesa, não lhe está destinada e que vá para a rainha. Ele afirma ir pedir satisfações ao caçador e pede-lhe que o espere, prometendo voltar com a madrasta reconciliada. Surge um quarto momento de pausa, com uma imagem azul, de céu carregado de nuvens que se movem lentamente (Figura 12.5), acompanhada de música.



Figura 12.5 – Quarto momento de pausa na narração.

Branca de Neve não se angustia com a infidelidade do príncipe, apenas com a sua calma e a que ele lhe pede, aquela que ela não possui. A madrasta aproxima-se sozinha. Surge um quinto momento de pausa, com uma imagem azul, de céu carregado de nuvens que se movem lentamente, acompanhada de música.

A princesa ajoelha-se aos pés da rainha e, segura-lhe na mão, pede clemência e que a deixe ser a filha que ama a mãe, afirmando que a julgou mal. A rainha retorque que incentivou o caçador contra ela. Branca de Neve diz rejeitar o pensamento na sua racionalidade singular e querer abraçar o sentimento.

A rainha faz notar que foi ela que lhe deu a maçã envenenada, que a matou, que os anões a levaram para o caixão de vidro até que o beijo do príncipe a fez voltar à vida – tal como nas obras de referência. A princesa confirma que tudo é verdade até ao beijo, mas que o ósculo está morto e o príncipe é fraco como sua aparência.

No entanto a rainha insiste que o conto é verdade, que foi ela a enviar o caçador e a dar a maçã a comer. Pergunta-lhe se troça de si na suplica de perdão, culminando na desconfiança que a jovem lhe aguçou. Branca de Neve diz que nenhuma delas é pecadora, que são doces e puras, e que o mal mútuo feito uma vez, em tempos, está distante. Pede-lhe que a entretenha. A rainha afirma não ter poupado beijos e carícias a quem mandou contra a jovem, pela floresta. A princesa diz já conhecer essa história, a da maçã e a do caixão, solicitando-lhe que conte outra. A madrasta insiste nos beijos com que aliciou o caçador e a enteada roga-lhe que esqueça.

Branca de Neve diz que sempre amou a madrasta e pede-lhe que a odeie para que a jovem a possa apreciar mais infantilmente. A rainha desagrada-se dela mesma mais do que à princesa, que odiara em tempos por invejar a beleza com que os outros se deliciavam, enquanto olhavam a madrasta de lado. Acrescenta ainda que agora a ama e, ao ver o príncipe aproximar-se, pede à enteada que o vá beijar e desejar, que lhe diga que a rainha também gosta dele apesar das palavras ásperas ditas a seu respeito. Surge um sexto momento de pausa, com uma imagem azul de céu carregado de nuvens que se movem lentamente, acompanhada de música.

O príncipe confessa o amor à rainha, culpando-a da mudança que ele sofreu, da qual Branca de Neve o acusa. Ela mostra-se desagradada com a inconstância e o amor juvenil dele, dizendo que o caçador não é canalha e vale dez mil príncipes. Pede-lhe ainda que pense naqueles a quem a fúria dele, o príncipe, toca de perto. Surge um sétimo momento de pausa, com uma imagem azul de céu carregado de nuvens que se movem lentamente, acompanhada de música.

Branca de Neve, a rainha, o caçador e o príncipe estão reunidos. A rainha pede ao caçador e à jovem que desempenhem a cena da sua perseguição e tentativa de morte, que ocorrera na floresta, advertindo-os que ela e o príncipe os cesurarão se não desempenharem bem os papéis.

Surge um oitavo momento de pausa, agora com uma panorâmica da esquerda para a direita, num plano aproximado, de escadas em ruínas (Figura 12.6), acompanhada de música.



Figura 12.6 – Escadas em ruínas.

O caçador chama Branca de Neve para que a assassine com o punhal. A jovem pergunta para que lhe quer tirar a vida, ao que ele retorque que a rainha o mandou matá-la porque a odeia. A rainha diz que estão a representar bem, apesar de o príncipe o chamar de canalha, o que provoca uma repreensão por parte da rainha.

O caçador pergunta porque resiste, ao que a princesa responde que mesmo com as mãos ao pescoço se pode defender; acrescenta que ele é bom, mata animais mas não humanos, e que a piedade o amolece. A ser verdade, a rainha, furiosa, diz-lhe que saia do papel e se atire a Branca de Neve, que a atormentou a tarde inteira com insinuações, que a assassine e lhe coloque o coração da jovem aos pés. O príncipe impõe-se e intercede pela princesa, chamando a rainha de cobra. Ela diz que estavam só a brincar, pedindo permissão para chamar Branca de Neve de amada filha, e colmatando que a brincar se colocou um punhal na mão do caçador, acabando por questionar quem é o canalha. Chama-os todos para o jardim.

Surge um nono momento de pausa, com uma imagem azul de céu carregado de nuvens que se movem lentamente, acompanhada de música.

O príncipe diz que não confia mais na rainha. Esta chama-o e ao caçador.

Surge um novo e décimo momento de pausa, com uma imagem azul de céu carregado de nuvens que se movem lentamente, acompanhada de música.

A rainha repreende a princesa por ela estar triste, a olhar de lado, e não ver o amor do príncipe que está de novo voltado para a jovem, nem o restante amor que converge para ela. Branca de Neve afirma não se conseguir separar da ideia de que a madrasta lhe quer mal, que se sente cansada e que quer estar deitada no caixão aberto, junto dos seus anões, em paz, e não ali a ser um tormento para todos.

A rainha pergunta-lhe como era estar junto dos anões. Branca de Neve responde que a paz era calma como a neve, que eles eram bons como irmãos, e que lá tudo era limpo e brilhante, a alegria era pura, e a dor e a mesquinhez inexistentes. Lamenta ter voltado para o lado dela, a chorar. Acrescenta ainda que, junto dos anões, havia amor, e ali, junto da rainha, apenas ódio. Esta diz-lhe que é preciso rir, algo de que a princesa discorda afirmando que para isso necessita de um outro sentimento no peito, culpando a madrasta.

Branca de Neve deseja, de novo, estar no caixão. Afirma que a mãe não é mãe, o mundo não é doce e o amor é ódio, o príncipe um caçador e a vida morte. Ferem-se com palavras de cólera, como antes, trocando acusações. A rainha confessa o seu amor pelo caçador, e pede-lhe que diga à princesa o quanto ela a odeia e ama.

Surge um décimo primeiro momento de pausa. Agora o plano é de um céu completamente azul, livre de nuvens. A imagem é acompanhada de música.

O caçador solicita a Branca de Neve que se aproxime. Ela acede, sem medo. Ele diz que se a desconfiança se dissipar tudo é melhor. Ela afirma que crê nele. Ele agradece a sua facilidade em se aproximar deles. A jovem pede-lhe que fale, que acreditará nele.

O caçador absolve a rainha da culpa de desejar a morte da jovem, bem como do ódio que sente por ela. Roga-lhe que a olhe e que diga que é bela. Branca de Neve elogia a formosura da madrasta, negando a inveja, pois o belo não se inveja a si mesmo. O caçador diz que a vontade de ele a matar é retirada de um conto infantil, e que apunhalou o corso que se atravessou no caminho e não a princesa. Branca de Neve confirma. O caçador afirma ainda que a rainha não mandou a maçã envenenada para casa dos anões, que tal é uma mentira vil contada às crianças. Branca de Neve pede-lhe que elimine todas as mentiras.

O caçador diz que a rainha está magoada pelo mal entendido entre as duas, solicitando à jovem que a beije. Ela acede ao pedido e aproxima-se da madrasta. Pede ainda ao caçador que acabe com mais mentiras. Ele retorque, afirmando que a rainha lhe fez o sinal gracioso para que se cale e que tudo termine com o beijo.

Surge um décimo segundo momento de pausa, onde é mostrado um plano de céu com nuvens que se movem lentamente, e novamente música intercalada com silêncio.

No final, Branca de Neve dirige-se ao pai, o rei, beija-o numa manifestação de paz e pede-lhe que afaste dela e da madrasta a querela invejosa. A rainha diz que a luta cessou e que o amor venceu, reinando uma doce paz. Inocentam o caçador, afirmando-o puro e cavalheiro, de caráter nobre, acusando e incriminando a crueldade do príncipe. Todos dão as mãos, extinguindo o pecado e ficando em concórdia, alegrando-se jubilosos. O rei pede que o príncipe se junte a eles.

Surge um décimo terceiro momento de pausa. Agora a imagem é de um céu completamente azul, livre de nuvens. O plano é acompanhada de música.

A rainha pergunta a Branca de Neve se já não está cansada e ela responde que não. Critica a conduta do príncipe e pede ao caçador que o vá buscar.

Surge um décimo quarto momento de pausa, onde é mostrada uma imagem de céu com nuvens que se movem lentamente, acompanhado de música intercalada com silêncio.

Branca de Neve afirma que ralhará com o príncipe que só os quer preocupar. A rainha fala-lhe dos beijos, mas a princesa diz basta, que o fez sim, uma vez, mas nunca mais, que acabou. Chama-os todos para dentro.

O silêncio instala-se e é mostrado o realizador do filme, num jardim, em plano aproximado de peito, que vê as horas e fita o espectador (Figura 12.7).



Figura 12.7 – Realizador João César Monteiro.

Em surdina diz “ação” e sai de cena. O filme termina.

Apesar da narrativa decorrer após os acontecimentos do conto, as suas linhas gerais são referidas ou encenadas: o caçador que tenta matar Branca de Neve, a madrasta que lhe dá a maçã envenenada e a convivência com os anões.

De igual modo, existe o conflito entre as principais protagonistas: enteada e madrasta, bem como as súplicas de amor e de ódio entre elas, um príncipe que divide o amor pelas duas e escarnece o caçador, que é fiel à rainha, e um rei que reconcilia as personagens no término da narrativa. Por fim, um realizador que em surdina inicia a atuação da vida.

De modo a compreender-se melhor as personagens desta narrativa, apresento uma caracterização física e psicológica das mesmas e ainda as transformações que sofreram ao longo do enredo.

Branca de Neve é a protagonista da história. Bela, de rosto branco e faces rosadas, possui uma beleza invejável. Nesta narrativa ela ressuscitou com o beijo do príncipe, despertando do feitiço da maçã, mas sente-se morta junto dele, da rainha e do caçador. Alternando entre o perdão e o ódio, começa por estar revoltada com a rainha devido a esta a querer morta, acabando no amor fraterno, unida nele através do seu pai, o rei.

A madrasta, rainha, é a antagonista. Casada com o pai de Branca de Neve, o rei, é bela, mas inveja a princesa. Vive num misto de amor e ódio constante, querendo ora matá-la, ora amá-la como filha. Finge-se preocupada com a jovem, mas na verdade mandou o caçador matá-la, aliciando-o com beijos e carícias, e tentou fazê-lo ela própria com a maçã envenenada. Má, invejosa, altiva e arrogante, acaba por se reconciliar no final, em tréguas de paz. Tal como a princesa, alterna ao longo do filme entre o amor e o ódio.

O caçador, gracioso, é claramente um oponente, apesar de se apiedar de Branca de Neve e ferir um curso em vez da jovem. Jurou matá-la e foi incapaz de o fazer, o que revela um coração piedoso e bom. Torna-se sangrento nas mãos da rainha sendo um laçao às suas ordens. Fantasia para Branca de Neve, fazendo-a acreditar que tudo o que se passou foram mentiras. Não sofre grandes transformações ao longo da narrativa.

O príncipe, estrangeiro sarapintado, vê-se na dualidade de amar ambas as personagens femininas: Branca de Neve e a rainha. Defende a princesa, concordando com ela e afirmando que irá contra a madrasta da jovem para a salvar. Finge-se leal para com ela, amando-a enquanto está morta no caixão, mas, quando esta volta à vida, não a ama, preferindo a rainha. Apresenta-se calmo, mas fraco de espírito, caracterizado pelos outros personagens como ignóbil e covarde. Ataca o caçador por ele beijar uma das amadas, a rainha. Mantém-se constante ao longo da narrativa.

Os anões, apesar de não serem intervenientes diretos, são caracterizados como bons para Branca de Neve, comparando-os a irmãos. Mostram-se arrumados, de brandos costumes e boas maneiras, usando sempre palavras doces. São claramente os seus adjuvantes.

O rei, pai de Branca de Neve, personagem secundária, surge apenas no final da narrativa para que, com o seu poder de paz e bondade, crie uma união entre os personagens.

Seguidamente, torna-se importante fazer algumas considerações de cariz temporal e espacial. O espectador é guiado durante aproximadamente uma hora e quinze minutos de filme, pelo mundo onírico dos contos de fadas. Em termos históricos, apesar de se apresentar como uma narração póstuma ao acordar da princesa, e de serem narrados acontecimentos do passado, a narrativa situa-se na época dos reis e das rainhas, das princesas e dos príncipes, dos caçadores e dos castelos, remontando à idade média.

Espacialmente, o enredo ocorre no castelo e nos seus jardins, sendo recordados a floresta onde o caçador tentou matar Branca de Neve, e o local onde ela foi feliz com os anões.

Em termos estilísticos, dentro da produção do realizador, *Branca de Neve* é um filme atípico, não pelo cariz humorístico transversal à obra de César Monteiro, mas pelas características técnicas, nomeadamente, como afirma o autor, a tela cinzenta escura que preenche quase a totalidade do filme, sendo apenas interrompida por pequenas pausas narrativas onde surgem imagens de céu ou as escadas em ruínas, sempre acompanhadas de música. Acrescente-se ainda a peculiaridade das imagens da neve que principiam a obra e das imagens finais em que realizador se mostrar ao espectador. O diálogo é o motor narrativo e é através dele que o espectador tem acesso à totalidade da história, presente e passada, fazendo-se notar que, independentemente da banda sonora ou sons de ambiência, quando há diálogo não existe imagem e quando há imagem não existe diálogo. Ou seja, quando há narração as imagens estão ausentes, quando há imagens estas são acompanhadas apenas por música ou silêncio.

Quanto ao género cinematográfico, este filme insere-se claramente no drama. Contudo, e conhecendo a obra do autor, ousa dizer que junto com ele, ciente que as personagens se permitem tudo, sendo caricaturadas e levadas ao extremo de forma satírica, esta obra enquadra-se no humor negro.

O tema central deste enredo reside no conflito entre madrasta e enteada, na vivência de um amor/ódio constantes e na tentativa, por parte da jovem, de se reconciliar. Contudo, é necessária a presença do pai, o rei, para que tudo apazigúe.

Em termos de mensagem, como em todas as narrativas oníricas, especialmente nas que se referem aos contos de fadas, também esta possui uma lição de moral que se insere, independentemente das desavenças, ódios passados ou tentativas de prejudicar outrem, na glorificação e vitória do amor sobre o ódio. E é nesse recomeçar que se gera a vida e a harmonia.

Desta forma, tendo em conta a análise realizada da obra e a tipologia adotada, posso afirmar que ocorrem alterações significativas ao nível da história, personagens, tempo, estilo, tema e mensagem. Assim sendo, com seis parâmetros subvertidos, classifico este filme inserindo-o na recriação, ou seja, numa obra que se assume como a criação de algo novo, mantendo, no entanto, as linhas identificativas da narrativa e alguns aspetos substancialmente relevantes.

De um modo geral, as narrativas europeias apresentadas possuem o mesmo número de parâmetros subvertidos, seis, variando apenas no aspeto diegético do espaço e no extradiegético do tema.

A alteração dos parâmetros diegéticos da narrativa e das personagens, bem como do extra diegético da mensagem, são extremamente relevantes para que estas obras se distanciem das de referência, e por si só possam ser consideradas bastante subversivas.

Dentro dos filmes analisados, apesar de o cinema americano possuir menos um parâmetro subvertido que o europeu, a relevância dos parâmetros história, personagem e mensagem faz com que este último se torne mais subversivo que o primeiro.

Conclusão

Após um escrutínio da adaptação e da subversão, e de uma análise aprofundada sobre duas obras, literária e cinematográfica, tidas como cânone e referência – o conto dos irmãos Grimm e o filme da Disney – relativas a Branca de Neve, bem como uma análise comparativa incidindo sobre quatro obras – dois filmes americanos e dois europeus – poderei então elaborar conclusões.

Existem variados autores que se debruçaram sobre o estudo da adaptação, tanto na passagem da literatura para o cinema, como no seu reverso.

Como verificado, Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Jacques Aumont e Michel Marie, e Sérgio Sousa, sublinham a importância de uma transposição bi- ou tripartida, da mais literal à mais subversiva. Por sua vez Kamilla Elliott e Gérard Genette, tecem tipologias mais alargadas que se tornam excessivamente minuciosas devido às suas especificidades exabundantes.

Contudo, a criação e uso de uma tipologia intermédia, estendida a quatro conceitos – subversão, recriação, transposição e reiteração – proporcionou uma análise nem demasiado concisa nem exaustiva. Dentro desta, foram tidos em conta os oito parâmetros diegéticos e extradiegéticos, respetivamente: história, personagem, tempo, espaço, estilo, género, tema e mensagem.

Um grau de maior importância recai sobre a história, as personagens e a mensagem, cujo cariz é suficientemente pertinente para que uma alteração mais profunda em cada um destes parâmetros faça com que a narrativa seja mais subversiva.

Pode-se entender o conceito de subversão, numa forma restrita, caracterizando-o como a apropriação mais afastada da adaptação literal, menos fiel à obra original, seja ela de cariz literário ou cinematográfico.

Numa perspetiva abrangente, podemos dizer que as obras analisadas se diferenciam das de referência pelos seguintes parâmetros: história, personagens e estilo, sendo estes comuns a todas elas. Por sua vez, ainda se podem distanciar pelo tempo, espaço, estilo, género, tema e mensagem, mas nem todos os filmes correspondem ao afastamento neste fatores.

Nas obras analisadas, afirmo então que, quer no cinema americano quer no europeu, existe uma aproximação ao conceito de subversão. No primeiro ocorre uma diferenciação em cinco parâmetros por parte de ambas as obras. Já no segundo o número de parâmetros aumenta para seis.

O critério fulcral que faz com que a subversão se verifique de um modo mais acentuado nos filmes da Península Ibérica é a mensagem. Ao possuir os três fatores decisivos no distanciamento de uma obra – história, personagem e mensagem – em detrimento de apenas dois no cinema hollywoodiano – história e personagem –, faz com que o europeu se distancie mais das obras canônicas e por consequência se aproxime da subversão.

Por último, e no que respeita à pergunta primordial desta dissertação:

Em que medida as diferentes adaptações do conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, se aproximam da subversão?

Posso afirmar que ao transportar pela primeira vez uma narrativa onírica e literária para longa-metragem, no caso o filme referência, a aproximação entre as obras tende a ser fiel.

No século atual, a indústria de Hollywood tem vindo a transportar para o grande ecrã, num *boom*, as narrativas de contos de fadas, readaptando-as aos novos tempos e às novas exigências do espectador, na tentativa de divulgar a novidade, reinventar o género e o cinema se recriar a si mesmo usufruindo das novas tecnologias. A aproximação a obras mais subversivas e distanciadas do original é recorrente e com diversos motivos de reflexão.

Contudo, no berço da sétima arte, centrado num cinema residente na Europa, liberto da indústria e de géneros, com maior independência criativa, consegue, na sua reinvenção, conjugar os três parâmetros que lhe permitem ascender na escala da subversão, ultrapassando a América, não só recriando o cinema como arte mas também as obras nas quais ele se baseia.

Filmografia

Blancanieves (2012), Pablo Berger.

Branca de Neve (2000), João César Monteiro.

Happily N'Ever After 2: Snow White (2009), Steven E. Gordon, Boyd Kidkland.

Mirror Mirror (2012), Tarsem Singh.

Snow White: A Deadly Summer (2012), David DeCoteau.

Snow White: A Tale of Terror (1997), Michael Cohn.

Snow White and the Huntsman (2012), Rupert Sanders.

Snow White and the Seven Dwarfs (1937), William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen.

Bibliografia

- Anderson, Graham. *Fairytaile in the Ancient World*. London: Routledge, 2000. ISBN: 0415237025.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP, 1984. ISBN: 0-19-503394-9.
- Aumont, Jaques, e Marie, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2009. ISBN: 978-989-95884-4-8.
- Barreiros, António José. *História da Literatura Portuguesa: séc. XVII-XX*. Vol. 2. 3.^a ed. Braga: Editora Pax, 1966. CDU: 869.0.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage, 2010. ISBN: 978-972-25-2379-0.
- Cadden, Mike. *Telling Children's Stories Narrative Theory and Children's Literature*. Lincoln: Nebraska UP, 2010. ISBN: 9780803215689.
- Elliot, Kamilla. *Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilema*. Narrative across Media. Ed. Marie-Lauren Ryan. Lincoln and London: UP Nebraska, 2004.
- Gennette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinski. Lincoln: Nebraska UP, 1997. ISBN: 978-0-8032-2168-0.
- Greenhill, Pauline, and Matrix, Sidney Eve (eds). *Fairy Tales Visions of Ambiguity*. UTAH: USU Press, 2010. ISBN: 978-0-87421-781-0.
- Grimm, Jacob, e Wilhelm Grimm. *Contos Completos Irmãos Grimm*. Trad. Teresa Aica Bairos. Cord. Francisco Vaz da Silva. Maia: Temas e Debates, 2013. ISBN: 978-989-644-249-1.
- Hourihan, Margery. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. London: Routledge, 1997. ISBN: 0415144191.
- Hunt, Peter. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge, 2004. ISBN: 0415290538.
- Hunt, Peter. *Understanding Children's Literature*. London: Routledge, 1994. ISBN: 0415375479.

- Joosen, Vanessa. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne UP, 2011. ISBN: 978-0-8143-3452-2.
- Leitch, Tomas. *Film Adaptation & Its Contents: From Gone in the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2007. ISBN: 978-0-8018-8565-5.
- Mancelos, João de. *Manual de Escrita Criativa*. Lisboa: Colibri, 2012. ISBN:978-989-689-229-6.
- Mast, Gerald, Cohen, Marchal, and Braudy Leo. *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford UP, 1992. ISBN: 0-19-506398-8.
- McAra, CAttriona and Calvin, David (eds). *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*. Cambridge: CSP, 2011. ISBN: 9781443828697.
- Moen, Kristian. *Film and Fairy Tales: The Birth of Modern Fantasy*. London: I. B. Tauris, 2013. ISBN: 978-1-78076-251-7.
- Nel, Phillip, and Paul, Lissa. *Keywords for Children's Literature*. New York: New York UP, 2011. ISBN: 9780814758540.
- Paradiz, Valerie. *Clever Maids: The Secret History of the Grimm Fairy Tales*. New York: Basic, 2005. ISBN: 0738209171.
- Sousa, Paulo Sérgio Guimarães de. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Reepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2001. ISBN: 972-8533-12-8.
- Stam, Robert, and Raengo, Alessandra. *A Companion to Literature and Film*. USA: Blackwell, 2004. ISBN: 978-0-631-23053-3.
- Stam, Robert, and Raengo, Alessandra. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. USA: Blackwell, 2005. ISBN: 978-0-631-23054-0.
- Stam, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. USA: Blackwell, 2005. ISBN: 978-1-4051-0288-9.
- Tatar, Maria M. *The Hard Facts of Grimm's Fairy Tales*. New Jersey: Princeton UP, 1987. ISBN: 0691014876.
- Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1975. ISBN: 0838616186.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Kentucky UP: 2002. ISBN: 0813190304.

Zipes, Jack. *The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales and Storytelling*. New York: Routledge, 2009. ISBN: 9780415990639.

Zipes, Jack. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge, 2001. ISBN: 0415990610.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. USA: Routledge, 2012. ISBN: 978-0-415-61025.