UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Literatura e Cinema: A simbologia e a representatividade das personagens do conto de fadas *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm e suas adaptações cinematográficas

ALAIR PEREIRA DA SILVA

MANAUS
2021

ALAIR PEREIRA DA SILVA

Literatura e Cinema: A simbologia e a representatividade das personagens do conto de fadas *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm e suas adaptações cinematográficas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

Manaus
2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

D111s

da Silva, Alair Pereira
Literatura e Cinema: A simbologia e a representatividade das personagens do conto de fadas Branca de Neve dos Irmãos Grimm e suas adaptações cinematográficas / Alair Pereira da Silva . 2021
166 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Adaptação. 4. Contos de fadas. I. Silva, Prof. Dr. Lajosy. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

ALAIR PEREIRA DA SILVA

" Literatura e Cinema: A Simbologia e a Representatividade das Personagens do Conto de Fadas Branca de Neve, dos Irmãos Grimm, e suas Adaptações Cinematográficas"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos da Linguagem.

Aprovada em 28 de setembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lajosy Silva (UFAM) - **Presidente**

Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM) - **Membro**

Profa. Dra. Ecila Lira de Lima Mabelini - **Membro**

Agradecimentos

Agradeço a Deus pela minha trajetória de vida.

Aos meus pais, Manoel Corrêa da Silva (falecido), que muito me inspirou no caminho da leitura e minha mãe, Juracy Pereira da Silva, sempre presente em minha vida como grande incentivadora, cujo mantra ecoa sempre em meus pensamentos “Você é forte e inteligente”

À minha filha, Anna Carolina, por ser minha inspiradora, desde minha inscrição no Curso de Mestrado. Em nossas histórias as princesas são sempre independentes e felizes.

Ao meu marido e companheiro Marcos Moreira Maquiné (Prof. Maquiné) que me acompanhou nessa jornada de Mestrado, sempre com palavras de apoio e crença em meu trabalho.

Resumo

O objetivo da dissertação é tecer as reflexões entre literatura e cinema. A pesquisa tem como *corpus* o conto *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm, a animação fílmica *Branca de Neve e os Sete Anões* produzida pelos Studios Walt Disney e a releitura cinematográfica *Branca de Neve e o Caçador* do diretor Rupert Sanders.

O capítulo I aborda os procedimentos para os estudos comparativos, literatura e cinema e suas relações, o processo das interartes no uso da intertextualidade, o processo criativo da adaptação e releitura de uma obra e o projeto literário dos Irmãos Grimm.

O capítulo II aborda a ótica de teóricos acerca dos contos de fadas e a análise dos símbolos, como também significações desses elementos simbólicos presentes nas obras escolhidas para o estudo que foram transportadas de um gênero narrativo escrito para um gênero narrativo imagético.

O capítulo III aborda o papel feminino na evolução dos contos de fadas, a amostragem dos mitos e arquétipos do conto da *Branca de Neve*, as narrativas que antecederam e sucederam a versão dos Irmãos Grimm e o processo de reificação da mulher nos contos que serão apresentados no decorrer do capítulo.

O processo de adaptação cinematográfica de uma obra literária tem a perspectiva de trazer ao público o esclarecimento de que uma adaptação produzida a partir de uma narrativa escrita resulta na criação de nova obra. Essas versões adaptadas e releituras têm a intenção de levar ao público que aprecia cinema, a oportunidade de saber que toda criação é individual.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação. Contos de fadas.

Abstract

The objective of the dissertation is to weave reflections between literature and cinema. The research has as corpus the short story Snow White by the Brothers Grimm, the filmic animation Snow White and the Seven Dwarfs produced by Studios Walt Disney and the cinematographic retelling of Snow White and the Huntsman by director Rupert Sanders.

Chapter I addresses the procedures for comparative studies, literature and cinema and their relationships, the process of the interarts in the use of intertextuality, the creative process of adapting and rereading a work and the literary project of the Brothers Grimm.

Chapter II addresses the perspective of theorists about fairy tales and the analysis of symbols, as well as the meanings of these symbolic elements present in the works chosen for the study, which were transported from a written narrative genre to an imagetic narrative genre.

Chapter III deals with the female role in the evolution of fairy tales, the sampling of the myths and archetypes of the Snow White tale, the narratives that preceded and followed the Brothers Grimm version and the process of reification of women in the tales that will be presented throughout the chapter.

The process of film adaptation of a literary work has the perspective of bringing to the public the clarification that an adaptation produced from a written narrative results in the creation of a new work. These adapted and rereading versions are intended to give audiences who appreciate cinema the opportunity to know that every creation is individual.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. Fairy tales.

LISTA DE TABELA

1. Tabela 1: Relação da personagem com sua respectiva ação dentro da narrativa.....66

2. Tabela 2: Relação dos contos que antecederam e sucederam o conto *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm.....145

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Fotograma 1 Rainha Grimhilde e o Espelho Mágico (Walt Disney).....71

2. Fotograma 2 Rainha Ravenna e o Espelho Mágico (Sanders 2012).....71

3. Fotograma 3 A vaidade (Sanders 2012).....74

4. Fotograma 4 A fome (Sanders 2012).....74

5. Fotograma 5 A monarquia (Sanders 2012).....74

6. Fotogramas (6, 7, 8, 9, 10) A evolução da maçã envenenada criada madrasta de Branca de Neve (Walt Disney 1937) 86

7. Fotogramas (11, 12, 13) William colhe a maçã oferece à Branca de Neve e a joga no chão após mordê-la (Sanders 2012).....88

8. Fotogramas (14, 15, 16, 17, 18) A decomposição da maçã.....89

9. Fotogramas (19, 20, 21) Ravenna disfarçada de William beija Branca de Neve e oferece a maçã (Sanders 2012).....90

10. Fotogramas (22, 23, 24) A rainha Ravenna transforma-se em uma massa negra de corvos.....90

11. Fotogramas (25, 26) Ravenna retorna ao castelo despedaçada ao chão e está velha e fraca.....97

12. Fotograma 27 O beijo romântico (Walt Disney 1937).....99

13. Fotograma 28 Após se transfigurar da aparência de William para sua, Ravenna comtempla Branca de Neve morta (Sanders 2012).....100

14. Fotogramas (29, 30, 31, 32) Ravenna que estava disfarçada de William se transfigura para o seu corpo.....101

15. Fotograma 33 O beijo não predestinado do príncipe William (Sanders 2012).....102

16. Fotograma 34 O beijo salvador de Eric.....103

17. Fotogramas (35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42) A perseguição da Bruxa.....110

18. Fotograma 43 Branca de Neve e as garras da floresta (Walt Disney, 1937).....116

19. Fotograma 44 Branca de Neve e os olhos assustadores (Walt Disney, 1937).....116

20. Fotograma 45 Branca de Neve cai em um buraco com a forma de boca de um gigantesco crocodilo (Walt Disney 1937).....118

21. Fotograma 46 Branca de Neve imagina, durante seu delírio, que os troncos o rio são assustadores crocodilos (Walt Disney).....118

22. Fotogramas (47, 48, 49) Branca de Neve corre em todas as direções e a floresta parece querer devorá-la (Walt Disney 1937).....119

23. Fotogramas 50 Branca de Neve e o monstro.....122

24. Fotograma 51 ...nas garras da morte.....122

25. Fotograma 52 ...no útero da floresta.....122

26. Fotograma 53 Bonecos representam os pais de Branca de Neve.....131

27. Fotograma 54 Branca de Neve rezando (Sanders, 2012).....131

28. Fotograma 55 Branca de Neve orando ((Walt Disney, 1937)…….....…...…132

29. Fotogramas (56, 57, 58) Ravenna amaldiçoa o mundo: "Eu vou dar a este mundo miserável a rainha que ele merece!".....136

30. Fotograma 59 Após sua "ressurreição" Branca de Neve discursa para os súditos em conclamação para a grande batalha que virá (*Branca de Neve e o Caçador*, 2012, Rupert Sanders).....139

31. Fotogramas (60, 61, 62) Branca de Neve mata a rainha Ravenna que morre sob o espelho que agora reflete a beleza da "mais bela de todas" (Sanders 2012).....143

SUMÁRIO

1. Introdução.....12
1.1.CAPÍTULO I: UMA RELAÇÃO COMPARATIVA E TEÓRICA.....13
1.2. Os procedimentos na escolha dos objetos para os estudos comparativos.....13
1.3. A literatura.....14
1.4. O Cinema.....18
1.5 Relações existentes entre a literatura e o cinema.....22
1.6. O processo das interartes no uso da intertextualidade.....30
1.7. A literatura comparada como método teórico.....33
1.8. Adaptação e releitura: formas de recontar histórias.....35
1.9. Projeto Literário dos Irmãos Grimm sobre o gênero dos Contos de Fadas.....44

2. **CAPÍTULO II: BRANCA DE NEVE E AS CONFLUÊNCIAS EM CAMINHOS DISTINTOS.....49**
2.1. Branca de Neve, a mais bela de todas, na versão dos Irmãos Grimm.....51
2.2. A eterna beleza de Branca de Neve na versão de Walt Disney.....54
2.3. Branca de Neve, a bela guerreira e o seu caçador de Rupert Sanders.....56
2.4. O conto da *Branca de Neve* na ótica dos teóricos.....59
2.5. Os símbolos do conto de *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm na versão animada de Walt Disney e na releitura de Rupert Sanders.....70
2.5.1. O Espelho Mágico: só pode haver uma bela.....71
2.5.2. O número sete: a perfeição acima de tudo.....78
2.5.3. O cadarço e o pente envenenado: o pecado da vaidade.....81
2.5.4. A maçã envenenada: do desejo ao sabor da morte.....83
2.5.5. Os sapatos de ferro: a última dança, a perseguição e o sangue da mais bela.....91
2.5.6. A Floresta Negra: o caminho percorrido pela heroína e a reconquista do reino.....92
2.5.7. Os corvos: os anunciadores da morte.....93
2.5.8. O beijo de amor verdadeiro: o casal nem sempre perfeito..... 97
2.6. O caçador de Branca de Neve: de coadjuvante a protagonista.....105
2.7. A sequência cinematográfica da perseguição da Madrasta Má: uma retomada histórica da Caça às bruxas.....108
2.8. A sequência cinematográfica da fuga de Branca de Neve: um pesadelo na floresta.....113

3. **CAPÍTULO III: A MULHER REIFICADA NO CONTO DE BRANCA DE NEVE.....123**
3.1.A reificação da mulher nos contos de fadas: um processo regressivo.....123
3.2.Os mitos e arquétipos presentes no conto *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm.....126
3.3.Branca de Neve, a princesa guerreira *versus* Ravenna, a mulher perigosa.....131
3.4.Branca de Neve: a trajetória da Bela Princesa à Rainha Guerreira.....139
3.5.A representação da mulher nos contos que antecederam e sucederam *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm.....144
Considerações finais.....156
REFERÊNCIAS.....160

1. INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do cinema, as abordagens feitas entre as relações existentes dele com a literatura não pararam de acontecer. No período de mais de um século, teóricos e pesquisadores vêm produzindo teses, dissertações e artigos que acumulam informações de como a literatura e o cinema se conectam e se relacionam em suas formas de produzirem, juntos, novos objetos de estudo na área do conhecimento entre a arte literária e a cinematográfica.

A produção da dissertação terá como objetivo tecer as reflexões entre literatura e cinema, as contribuições que trouxeram para o público leitor/espectador. A pesquisa é baseada no *corpus* do conto *Branca de Neve,* de autoria dos Irmãos Grimm, escrito em 1812, para a análise será selecionada a versão animada produzida pelos Studios Walt Disney e dirigida por David Hand, em 1937, intitulada *Branca de Neve e os Sete Anões* – sendo essa uma das maiores bilheterias da história do cinema, sua produção foi realizada entre os anos de 1934 e 1937 – a segunda seleção será a releitura cinematográfica dirigida por Rupert Sanders, que foi produzida em 2012, intitulada *Branca de Neve e o Caçador,* filme que rompe com as estruturas narrativas convencionais e fixas dos contos de fadas ao trazer mudanças no enredo, contudo não descentrando da temática original: o conflito entre mãe/madrasta *versus* filha/enteada.

A tipologia de adaptação comentário utilizada para a versão animada dos Studios Walt Disney é a que permite a retirada e acréscimos de sequências e a tipologia de adaptação analogia que foi utilizada na releitura de Rupert Sanders permite que se façam mudanças em todo o enredo, portanto o texto fonte é o ponto de partida para a produção de uma nova obra.

Dessa maneira, a proposta é fazer um estudo comparativo entre o gênero contos de fadas e suas versões fílmicas, cuja discussão abordará o processo de adaptação cinematográfica de uma obra literária. Nesse sentido, a reflexão da análise percorrerá a questão de como a arte cinematográfica está produzindo versões adaptadas e releituras dessas narrativas escritas há mais de 200 anos, dando ênfase à presença de elementos simbólicos, representações e arquétipos.

A dissertação será dividida em três capítulos. No primeiro serão abordados os procedimentos para os estudos comparativos, literatura e cinema e suas relações, o processo das interartes no uso da intertextualidade, o processo criativo da adaptação e releitura de uma obra e o projeto literário dos Irmãos Grimm.

No segundo, será abordada a ótica de teóricos acerca dos contos de fadas e a análise dos símbolos, como também significações enquanto elementos transformadores da narrativa na análise da versão do conto *Branca de Neve,* dos Irmãos Grimm, em comparação à versão animada produzida pelos Studios Walt Disney, bem como a releitura dirigida pelo diretor Rupert Sanders.

No terceiro capítulo será abordado o papel feminino, enquanto criança e mulher na evolução dos contos de fadas, a amostragem dos mitos e arquétipos presentes no conto da *Branca de Neve,* as narrativas que antecederam e sucederam a versão dos Irmãos Grimm e o processo de reificação da mulher nos contos que serão apresentados.

Apesar de se tratarem de artes distintas, a literatura e o cinema podem interagir entre si de forma a possibilitar a informação e o entretenimento com objetividade cultural. Dentro dessas relações existem as influências e confluências de outras zonas culturais, como a sociologia, a filosofia, a psicologia e a psicanálise. A partir dessa troca de experimentações, o cinema - como arte - pode expressar sua estética em relação à literatura e outras ramificações artísticas.

1.1. CAPÍTULO I: UMA RELAÇÃO COMPARATIVA E TEÓRICA

1.2. Os procedimentos na escolha dos objetos para os estudos comparativos

Para a composição da dissertação acerca de literatura e cinema foram utilizados os seguintes procedimentos: (a) escolha do texto fonte; (b) escolha das versões fílmicas; (c) escolha dos teóricos; (d) escolha dos símbolos presentes no texto fonte a serem analisados e a verificação da presença desses símbolos nas versões fílmicas; (e) escolha da fortuna crítica e (f) escolha dos recortes das cenas das versões fílmicas (fotogramas).

Para auxiliar nas referências teóricas foram selecionados os seguintes autores: Aristóteles, Maria Tatar, Nelly Novaes Coelho, Vladimir I. Propp, Tânia Franco Carvalhal, Linda Hutcheon, Ismail Xavier. O primeiro é o filósofo que dividiu os gêneros textuais em três categorias básicas: o épico, o lírico e o dramático. As duas autoras seguintes têm publicações acerca do gênero contos de fadas e de literatura infantojuvenil. O quarto teórico é o folclorista russo, estudioso dos contos de magia e criador dos 31 sintagmas que mapeiam os contos populares russos. A quinta e sexta são estudiosas de literatura comparada, o sétimo é professor e teórico do cinema brasileiro.

No que tange à literatura comparada a análise entre texto fonte e sua transposição para a linguagem do cinema seguirá o contexto do lema de Ismail Xavier que diz “ao

cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor" (PELLEGRINI *et tal*, 2003, p. 62), o que esclarecerá o ponto de vista na questão da adaptação.

Em seu discurso Ismail Xavier explana que o grande problema em uma adaptação consiste na "interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro" (*idem*, p. 61). A interpretação do cineasta foi, muitas vezes, julgada pelos críticos como sendo uma traição, quando ocorriam mudanças, essa cobrança pela aproximação fiel do filme em relação ao livro deixou de ser feita quando surgiu a interação entre as mídias. Com isso, ser atribuído ao cineasta o direito de uma interpretação livre é fazer com que ele exerça seu papel de cineasta – a partir de uma obra literária surgirá "um filme como nova experiência que deve ter sua forma" (PELLEGRINI *et tal*, 2003, p. 62). Essa nova obra com experiências novas surgirá do diálogo entre o texto fonte e o contexto em entender as ações das personagens, protagonizar personagens quebrando hierarquias e adicionando valores para no final, ressignificar a trajetória das personagens.

Dessa maneira, para realizar comparações e análises entre objetos em que o primeiro utilize a linguagem escrita e o segundo a linguagem imagética, é necessária a explanação de como essa linguagem escrita foi transformada em imagem e qual o teor de seu significado. Essa relação de mutualidade entre literatura e cinema ocorre por meio da transposição intersemiótica.

Por sua vez, a fortuna crítica atua como suporte à coleta de informações que foram utilizadas por meio de leituras de teses, dissertações e artigos publicados por autores de trabalhos acerca da comparação entre literatura e cinema. Estes trabalhos encontram-se disponíveis na internet em diversos sites que estão abertos a consultas.

Os fotogramas são imagens realizadas sem a utilização da câmera fotográfica. É cada impressão fotográfica ou quadro unitário de um filme cinematográfico que produz no espectador a ilusão de movimento. Os recortes das cenas das versões fílmicas (fotogramas) serão analisados com objetivo de intensificar a relação existente entre a linguagem escrita e a cinematográfica.

1.3. Literatura

O conceito de literatura não pode ser definido de forma a divulgar uma ideia singular ou conceitos variados quando se trata de produção literária. Não se pode classificá-la também por meio da função que ocupa na sociedade. Seus enredos confundem-se com a realidade dos acontecimentos que envolvem a convivência humana.

Dentre todos os conceitos apresentados por teóricos e escritores, o do filósofo Aristóteles abrange todas as teorias já expostas em relação ao que seja literatura, pois segundo o filósofo, literatura é a imitação ou a representação da realidade por meio das palavras, composta de gêneros literários que se dividem em lírico (palavra cantada), épico (palavra narrada) e dramático (palavra representada).

A partir do conceito de *mimesis* como sendo imitação ou representação, o filósofo Aristóteles afirma que os poetas motivam-se em suas produções artísticas quando se espelham nos mitos tradicionais e históricos, contudo, algumas dessas produções são construídas por meio das criações fictícias. Portanto, "a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade" (Aristóteles, 2017, p. 95-97, 1451a).

Com isso, podemos pensar a Literatura como uma construção de comportamentos, que existe e se mantém real, formal e materialmente no interior da obra literária, podendo ser analisada de forma crítica por meio de critérios racionais, conceitos científicos e ideias filosóficas.

Aristóteles posiciona a arte poética em si mesma quando realiza a *mimesis* por meio da linguagem pura e sem ritmo é classificada de "prosa literária" ou "ficção". A origem da *mimesis* é a natureza humana: "duas causas, ambas naturais [...], a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, [...] e porque recorrem à *mimese* para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as *mimeses* realizadas (Aristóteles, 2017, p. 57, 1448b).

Para os estruturalistas a literatura é uma totalidade que se resolve em si mesma, mesmo que sofra retiradas ou acréscimos; pois a construção da ação sem que faça parte do todo não resultará em uma consequência compreensível. A literatura é um conjunto coerente, existente num espaço homogêneo no interior das obras que se tocam e penetram umas nas outras, ligando-se internamente, cujo valor será atribuído em função do conjunto que compõe um novo texto literário composto com arranjos diferentes que Jameson (1995), chama de produção cultural autêntica e que surge por meio de novos movimentos sociais envolvendo negros, mulheres, gays, lésbicas, latino-americanos, ciganos e outras etnias e grupos sociais. Nesse contexto híbrido nascem novas obras oriundas de outras já existentes.

A partir dessa proposta de criar uma obra oriunda de uma arte pré-existente, alguns elementos serão reestruturados de forma a dar origem a algo diferente e com novas características. Desta forma, o objeto é encarado como um organismo que pode sofrer

mudanças como acréscimos e/ou retiradas que executam, a partir da junção de novos elementos, a criação de uma obra literária inédita.

Segundo Fredric Jameson, o inédito se faz presente nas coletividades porque não se pode criar um discurso individual quando se trata de "adquirir um terceiro e autêntico tipo de linguagem cultural em situações que ainda não existem" (1995, p. 24). O surgimento desse novo não acontece por meio do que ainda não foi visto e sim por meio do que quer se mostrar a partir de algo que já existe. Como exemplo disso, na animação de Walt Disney, o protagonismo atribuído aos anões que ganham notoriedade como os algozes da madrasta que sai em fuga pela floresta e o beijo do príncipe em Branca de Neve são ações das personagens que foram trazidas para as telas do cinema como uma novidade que agradou um público que já conhecia a obra literária. O mesmo ocorre na releitura de Rupert Sanders quando traz um desfecho no qual as duas mulheres, Branca de Neve e Ravenna, foram representadas de formas nunca antes imaginadas, a primeira se reveste em uma figura histórica, a guerreira Joana D'Arc e a segunda é apresentada como a alegoria da morte.

Diante do conceito de criação inédita quando o assunto é adaptação literária, uma parte da crítica e do público é desfavorável, alegando que as mudanças por meio dos acréscimos e/ou supressões ocorridas nas versões cinematográficas são traições às obras literárias. Contudo, um livro após sua publicação, não pertence mais ao escritor – sendo assim, passa a ser um objeto de livre interpretação por parte de seus leitores e isso inclui um cineasta que queira utilizá-lo como fonte de uma adaptação cinematográfica.

A ideia de um livro não mais pertencer ao seu autor após sua leitura é protagonizada na fala de uma personagem, que é o escritor Silas Flannery, de Ítalo Calvino, em seu livro *Se um viajante numa noite de inverno.* Porém, a ideia de uma obra não pertencer mais ao seu autor é diferente diante da lei dos direitos autorais. Não se pode simplesmente se apropriar de uma obra e fazer uso dela sem os devidos cuidados de como se proceder. A lei no Brasil, no quinto artigo da sua Constituição Federal, estabelece que toda obra intelectual é protegida e limitada em seu uso e reprodução.

A questão de citar um dos personagens de Ítalo Calvino em seu mundo de tantas leituras é frisar que se faz uma criação a partir da percepção de leitor, a literatura em sua construção molda e coloca cada tipo de leitor em determinado estágio de cobrança. A personagem que percebe que a narrativa está incompleta e vai em busca de desfechos cabíveis e se depara com a constante mudança de narrativas.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, a literatura é o principal veículo para o estudo das culturas, pois “o impulso para “ler”, para observar e compreender o espaço em que vive e os seres e as coisas com que convive, é condição básica do ser humano” (COELHO, 2000, p. 16).

A autora classifica o sujeito-leitor como um participante da literatura que absorve para si as ações vividas num mundo ficcional. A partir da observação e compreensão do mundo em que se situa, o interpretante da obra tem a capacidade de se envolver de forma direta na construção de saberes que antes não refletia em seu cotidiano, e essa reflexão passa a ser uma condicional para aprimorar o entendimento e dar soluções aos seus problemas, tanto para as questões pessoais como sociais.

Segundo Roland Barthes, a literatura é uma disciplina que aborda todas as outras, como se fosse uma concha que guarda uma pérola preciosa. A partir dessa premissa, percebe-se que quando se lê uma obra da literatura podemos perceber que as ações e situações ocorridas na narrativa se assemelham à história vivida por alguém que conhecemos ou com nossas próprias experiências de vida, por essa razão:

> A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoé, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário (...). A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta (...). A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas (BARTHES, 1979, p. 17-18).

Por meio da literatura é permitido chegar ao conhecimento das coisas e da vida do homem, seus sonhos, suas vontades, seus medos, seus mistérios, seus desejos, enfim, todos os seus sentimentos mais profundos. Além da fruição por ela proporcionada, também é possível se obter o maior dos conhecimentos: a essência de si mesmo.

A literatura expressa sua narrativa por meio de palavras que são inseridas nas páginas de um livro, contudo, não se pode dizer que a função exercida pela literatura esteja completa se o que está expresso nas páginas de um livro não atingir seu objetivo, que é fazer com que o sujeito-leitor interaja e se engaje na produção escrita, o processo

de interação e engajamento o fará passar por uma transformação de progresso, colocando-o no centro do discurso. Com isso, pode-se dizer que as palavras substanciam a estrutura dos objetos, sejam eles animados ou inanimados e levam esse sujeito-leitor a construir ideias, interpretar ações, avaliar situações, apreciar a vivência das personagens, compartilhar suas considerações e no final rejeitar ou assimilar suas significações. Porém, toda essa execução por parte do sujeito-leitor se dará a partir da experiência vivida por ele fora de todo esse mundo de significações.

A partir do momento que esse sujeito-leitor é "reconhecido como agente da textualização" também lhe é atribuído "o empenho das subjetividades", porque, segundo Bertrand (2003, p. 30), muito já foi discutido a respeito do trabalho da literatura e da leitura quanto aos traços da presença do sujeito-leitor no texto. Essa ideia de sujeito-leitor também é compartilhada por Nelly Coelho (2000).

A linguagem escrita que é utilizada para criar uma obra literária enuncia para o sujeito-leitor, não só em um mundo onde ele possa ser representado; como também traz uma temática na qual ele possa expressar a opinião de receptor ativo, pois só por meio da compreensão da linguagem é que o público literário fará parte deste conjunto de saberes.

1.4. O Cinema

O cinema oficial surge em 28 de dezembro de 1895 em uma exibição de curta metragem ocorrida no Salão Grand Café, em Paris. Sua invenção foi atribuída aos Irmãos Lumière. Contudo, a ideia de cinema é mais antiga. O espetáculo de fantasmagoria feito com a lanterna mágica foi um dispositivo pré-cinematográfico que se deu no século XVI. A imagem-movimento já era conhecida antes dos Irmãos Lumière e se aprimorou com Georges Méliès:

> Quando o cinema engatinhava, Georges Meliès, inventor da animação, dos *fades, fast e slow motion,* fez, em 1900, algo diferente do que se fazia então: decidiu usar o filme para contar uma história e realizou *Cinderella.* O filme nada mais era que a ilustração do célebre conto de fadas, à maneira dos livros infantis, mas trazia uma grande contribuição para a tela: a incorporação do relato, da história, aos elementos fílmicos (JOZEF, 2010, p. 241).

O surgimento do cinema trouxe mudanças no campo literário, sua chegada foi vista como uma atração que encantava a plateia pela magia do movimento, mas logo essa novidade caiu no desencanto e a partir daí ganhou novas estruturas que possibilitaram a

construção da linguagem cinematográfica. Pelo fato de ter sido considerado um instrumento de comunicação de massa, os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer - pertencentes à Escola de Frankfurt – cunharam como “indústria cultural” o processo em que o capitalismo transformava bens culturais em mercadoria. Esses filósofos criticavam o cinema hollywoodiano como sendo um propagador ideológico do “senso comum”, ou seja, tudo que fosse produzido em relação à cultura seria feito de modo padronizado para atender aos interesses da classe dominante (MOCELLIN, 2009). Essa padronização geraria a sensação de um *pseudoindividualismo*, pelo qual estaria assegurada a passividade e a apatia política dos cidadãos.

Diferente desse pensamento de que o cinema seria um aparato de manipulação, para Mark C. Carnes, professor da Universidade de Columbia, “além de divertir, o cinema frequentemente ensina verdades importantes sobre a condição humana e deveria ser encarado como um convite a aprofundamentos posteriores” (*apud* MOCELLIN, 2009, p. 32). Nesse sentido, o homem do século XIX visava um futuro com suportes mecanizados que fossem possibilitar o progresso com mais benefícios à sociedade. As invenções que surgiram neste período trouxeram benefícios de conforto e certa comodidade ao homem moderno, dentre elas o automóvel e o próprio cinema, conhecido como “olho mecânico” que revolucionaria o modo de visualizar o que antes não tinha movimento e não podia ser perceptível a olho nu. Era chegada a hora de desvendar o segredo da movimentação.

Nesse ínterim, em relação à invenção do cinema, ele exercia as duas funções, a primeira como meio comercial para acúmulo de capital e a segunda como meio de entretenimento para oferecer ao público a arte que realizava o sonho de reproduzir a realidade. Ademais, permitiu que o homem pudesse perceber que as imagens se fazem por meio de seu olhar, como se ele fosse uma grande câmera que reproduz sua própria visão e sua história. Com isso, o cinema é a representação audiovisual de uma comunicação que “nos dá a ilusão do movimento, porque as imagens que se gravam em nossa retina não se apagam instantaneamente” (SADOUL, 1963, p. 9).

Segundo Jean-Claude Bernardet (2000), a corrida pela descoberta do sonho do movimento realizado pelo cinema foi marcada por experiências e pesquisas ocorridas no fim do século XIX para a produção de imagens em movimento que resulta em investimento de alta quantia em dinheiro para descobrir que tudo não passava de ilusão. Além de arte, o cinema é também um meio de entretenimento que na área da comunicação tem a função de disseminar informação e cultura. Tornou-se um mercado grande e rentável caracterizando-se como uma das indústrias mais sólidas do capitalismo.

Em 1897, Méliès adaptava da literatura e encenava o filme *Fausto e Margarida*, utilizando ilusionismo e trucagens fotográficas. Ele adaptou ao cinema as maquetes que eram utilizadas em teatros ou circos e as filmagens através de um aquário (SADOUL, 1963). Em 1902, Méliès inicia o seu percurso para as versões das obras de Júlio Verne, e em 1907 finaliza as encenações dos filmes *Viagem à Lua* e *Vinte mil léguas submarinas.*

Com a arte da encenação, Méliès filma os contos mágicos e "inventa as sílabas da linguagem futura, mas serve-se ainda de abracadabras, e não de palavras". Até o ano de 1912 continua com sua estética de teatro filmado. Entre os muitos filmes produzidos "Méliès, considerava que havia realizado uma mudança à vista, quando mostrava a Gata Borralheira saindo da cozinha e entrando no salão de baile" (SADOUL, 1963, p. 30). Os filmes do mundo mágico dos contos de fadas que ele realizou foram: *Le Petit Chaperon Rouge* (O Chapeuzinho Vermelho) e *Barbe-Bleue* (O Barba Azul).

A iniciativa de Méliès em adaptar as grandes obras literárias contribuiu de forma intensa na aceitação do cinema como um evento de entretenimento, a partir do momento em que as pessoas perceberam que essa nova modalidade de ver o mundo poderia fazer com que elas pudessem usufruir de um lazer e que ao mesmo tempo traria a oportunidade de adquirir o conhecimento das grandes obras literárias começou a ser gerido um novo tempo na vida do homem do século XX. O cineasta que dedicou sua vida ao cinema conseguiu levar ao conhecimento do público um mundo onde a realidade ganhava o movimento e o colorido, porque:

> O estilo que êle adotara permitiu-lhe criar um mundo fantástico, poético e encantador, imaginoso e ingênuo. Seus filmes sobretudo aquêles coloridos à mão, são, na infância do cinema, o mundo visto por uma criança maravilhada e maravilhosa, dotada de todos os podêres pela magia da ciência. O olhar espontâneo de Méliès dirigia-se para um mundo novo e o descobre com a sábia e minuciosa candura dos primitivos. Na obra de Méliès, o ***Homunculus*** alia-se a Proteu, Perrault, a Julio Verne, a Fada Má, a Daguerre, à ciência, à magia, à imaginação, a um sentido muito exato do real, a um gôsto de mecânico pela precisão e a exaltação. Pensando realizar somente truques, êsse homem incrível tudo inventou (SADOUL, 1963, pp. 31-32).

Com a chegada do século XX, Georges Méliès ao inventar a encenação, salvou o cinema. Com isso, abriu-se o caminho para as adaptações cinematográficas "a maioria dos filmes estava baseada em obras literárias que haviam obtido êxito de público. Com suas películas, Méliès demonstrou que o cinema podia recontar histórias literárias de modo interessante" (JOZEF, 2010, p. 241).

O cinema aprendeu a narrar com as obras literárias que foram levadas às telas e a literatura e ficou mais conhecida por meio do cinema quando suas obras começaram a ser exibidas em versões cinematográficas. Uma das formas da literatura se expressar é por meio das palavras; por sua vez, o cinema se expressa por meio de imagens, cores e sons. São duas modalidades de comunicação artística que são diferentes e se divergem na maneira de expressar o conteúdo e têm suas linguagens específicas e que se conectam de forma a se beneficiarem mutuamente.

"Uma imagem vale mais que mil palavras" essa é uma expressão popular de autoria do filósofo chinês Confúcio, utilizada para transmitir a ideia do poder da comunicação através das imagens. Porém, não é bem assim que funciona na prática o poder de uma imagem como comunicação, pense nas pessoas com alguma deficiência visual. Como diz Rildo Cosson (2016, p. 15) "se uma imagem vale por mil palavras, mesmo assim é preciso usar a língua para traduzir as imagens e afirmar esse valor".

O cinema tem como essência a imagem em movimento acompanhada dos elementos de som, luz e cor, juntamente com todos os recursos inerentes à linguagem cinematográfica, como montagens, planos, cortes, transições, enquadramentos, *closes*, entre outros. A linguagem do cinema é a audiovisual composta pelas categorias verbal, sonora e visual. É o roteiro que a partir dessa linguagem detalhada de ações e diálogos dá vida um conjunto de imagens, sons e cores para compor a linguagem visual. Desse modo, as imagens reproduzem a movimentação das ações e o som canaliza e direciona o teor de recepção dessas ações por meio das imagens e as cores atuam como correspondentes de significações que auxiliam na interpretação da narrativa. Com isso, uma das modalidades do cinema é a representação audiovisual de uma comunicação que transfere os textos poéticos para a tela.

As emoções que as narrativas cinematográficas proporcionam aos espectadores são percepções de piedade, medo, alegria, ódio, tristeza, admiração, espanto, angústia entre outras emoções. E todos esses sentimentos muitas vezes presos na essência humana se põem à mostra quando o espectador se vê diante de cenas que projetam situações de um passado, que esse espectador, pensava estar morto, mas que na verdade estava apenas adormecido. A catarse não é uma das funções primordiais da arte do cinema, porém, "na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento" (MORIN, 2008, p. 151). Para Aristóteles (2017) a catarse era a purificação das almas que acontecia por meio da descarga de sentimentos e emoções quando as pessoas presenciavam a encenação das

tragédias ou dramas, ocasionando uma espécie de transferência de sentimentos como medo e piedade.

A partir do século XXI o cinema passa a retratar os contos de fadas de forma diferente, criando uma narrativa mais detalhada e histórias de individualidade de personagens que na sua origem não exerciam um papel muito abrangente, como por exemplo, as personagens do caçador Eric e a rainha Ravenna, a madrasta má, da versão fílmica de *Branca de Neve e o Caçador* (2012), que se baseia no conto *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm. Pode-se notar essa mudança de construção estrutural em *Malévola* (2014), versão fílmica baseada no conto *Cinderela* ou *Os sapatinhos de vidro* de Charles Perrault, quando há uma mudança de comportamento da feiticeira que no conto amaldiçoou a princesa, e no filme o beijo de amor verdadeiro não será mais o do príncipe e sim o da feiticeira.

Com essas novas perspectivas diante dos trabalhos dos roteiristas e diretores de cinema, a manifestação da versatilidade da arte cinematográfica em criar novas atualizações pode ser inserida como forma de ampliar a imaginação por meio da linguagem do cinema, e assim pode-se afirmar que “mais recentemente o cinema e a TV foram dominando a cena. Independentemente do meio, fomos assistindo a um deslocamento: essas formas de narrativa mágica foram sendo empurradas para o domínio infantil” (CORSO; CORSO, 2006, p. 25).

1.5. Relações existentes entre a Literatura e o Cinema

Em se tratando de relações entre literatura e cinema a que mais persiste é que ambas são artes e formas de narrativas. As outras relações podem ser apontadas pela predominância do modelo narrativo romanesco e sua relação com a poesia. A preferência pela adaptação dos romances nas telas do cinema proporciona a oportunidade de levar ao conhecimento de um novo público as narrativas das grandes obras literárias, pois essas só eram conhecidas pela classe social dos ricos, enquanto que as outras classes sociais não tinham acesso a elas. Segundo Bazin (1985), no século XX o cinema reacendeu a popularidade das obras literárias por meio da arte cinematográfica, dessa forma a massa de espectadores que não tinha acesso a uma obra literária poderia conhecê-la pelas telas do cinema. Logo, as especificidades das linguagens literária e cinematográfica e a importância da narratologia são elementos que abrem caminhos para as adaptações.

Convém destacar que o gênero narrativo é a mais antiga das manifestações literárias e surgiu com a necessidade do homem primitivo de registrar ações da vida diária. A arte de narrar é resultado de uma experiência mergulhada na tradição em conjunto com a memória individual e coletiva de acontecimentos.

A narração é o ponto que une a literatura ao cinema em suas estruturas de linguagem, cada uma das artes utiliza de especificidades para externar suas criações. Contudo, o cineasta Ignmar Begman disse certa vez: "o cinema nada tem a ver com a literatura" (ABDALA JÚNIOR, 2014, p. 278); com isso defende a autonomia do cinema e postula em afirmar que as duas artes não se coadunam. Isso gera uma discussão sobre a defesa do cinema como arte e da literatura como arte verdadeira.

Segundo Abdala Júnior (2013), essa discussão pode ser atenuada se as formas artísticas de cada uma das artes forem colocadas em comparação e daí pode-se concluir que não reduz a autonomia de ambas, ajuda na compreensão da funcionalidade de suas narrativas. O que definitivamente distingue as duas artes é que elas pertencem a campos diferentes, enquanto o cinema é de natureza heterogênea – imagem, som, cor, luz – a literatura é de natureza verbal.

Por outro lado, há para quem as relações de aproximação são necessárias e em nada prejudicam as artes em questão, como nos aponta Barros (2007), a relação entre literatura e cinema não é aceita de forma passiva, contudo a necessidade de integração entre as duas artes se dá por meio do uso da narrativa que é usada como instrumento de propagação de histórias.

No início, o cinema não foi considerado como modalidade de arte e muito menos recebeu o crédito da maioria dos intelectuais da elite da época por se mostrar um mero mecanismo que logo iria cair no esquecimento. Afinal, qual seria sua utilidade diante de tantas invenções que surgiram e que trouxeram benefícios à sociedade? A questão é que o cinema era visto como arte menor e consistia em uma atividade atrativa para as massas que iam a feiras e quermesses. Com exceção na Inglaterra, a nova arte estava prestes a ser extinta, porque a burguesia não ia mais às salas escuras e o povo não tinha ainda o hábito de frequentá-las (SADOUL, 1963).

Neste caso, arte menor refere-se ao termo cunhado pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (1977), que fizeram uma análise na obra do escritor Franz Kafka, em 1975, e utilizam o termo "literatura menor", não no sentido de depreciação, por ser inferior, mas porque, sendo Kafka de nacionalidade tcheca escrevia suas obras em alemão. Estava ligado a um processo de criar o novo a partir de outras vozes, ou seja,

fazer a junção do que já existia ao que pode ser inventado, pois “uma literatura menor não é a de língua menor, mas antes a que uma minoria faz em língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25), e assim os dois filósofos denominaram de “caixa de ferramentas” o que se pode compreender como a experimentação de algo criativo por meio do pensamento.

O cinema foi considerado arte menor porque as primeiras produções e exibições foram feitas por uma minoria, por um período de quase 20 anos. Em relação a outras manifestações artísticas como as obras literárias, o teatro e a música; o cinema demorou a ser reconhecido como arte. Mas a partir do momento em que o cinema buscou no teatro e na literatura fontes de inspiração passou a atrair um público mais seleto. Países como França, Inglaterra e Estados Unidos em meio a crises de crescimento econômico e guerras de patentes produziam seus filmes bebendo nas fontes literárias de Alexandre Dumas (pai), Vitor Hugo, William Shakespeare, Charles Dickens, Irmãos Grimm (SADOUL, 1963).

Em sua maioria, os estabelecimentos eram frequentados por espectadores de baixa renda e por essa razão esses espaços eram tachados como ponto de encontro para jogadores e viciados. “Os filmes passaram a ocupar um lugar nas feiras e quermeses, ao lado dos raios X e das mulheres de barba, do telégrafo sem fio e dos aerógiros” (SADOUL, 1963, p. 33). Esse fato se deu em razão do desinteresse do público depois que o cinema passou a ser considerado um divertimento perigoso, pois incidentes de incêndios ocorreram em algumas sessões, fazendo com que as pessoas deixassem de frequentar as salas escuras.

Todo esse cenário criou um preconceito de afastamento entre a literatura e o cinema; a primeira era considerada uma arte maior de origem nobre que somente acolhia grandes artistas; e o segundo, conceituado como arte menor que abria seus espaços de espetáculos somente para trabalhadores das fábricas e os bêbados que se deslocavam para esses ambientes. Ressaltando que arte menor não se refere a ser inferior em sua capacidade de produzir uma obra cinematográfica e levar ao público um conteúdo sem qualidade, e sim, refere-se a ter um público representado por uma minoria.

Quando se fala aqui de cinema menor, é válido lembrar que a Literatura Infantojuvenil nos dias de hoje, em pleno século XXI, ainda sofre esse preconceito de ser encarada como inferior. Para que esse flagelo cultural não persista em se perpetuar é necessário que a literatura destinada às crianças e jovens não seja relacionada ao ensinamento pedagógico e sim “oferecida como arte e prazer; arte porque é o resultado

de um fazer estético do(s) autor(es) e prazer porque o contato com a arte pode ser encarado desde a tenra idade como uma experiência ricamente prazerosa" (ABDALA JÚNIOR *apud* FILHO, 2014, p. 255).

Salientando que essa aproximação da Literatura Infantojuvenil e o ensinamento pedagógico pode fazer com que a crítica literária estabeleça parâmetros que dificultem no reconhecimento de sua existência enquanto arte, confirma-nos Zilberman que:

> [...] até hoje, a literatura infantil permanece como uma colônia da pedagogia, o que lhe causa grandes prejuízos: não é aceita como arte, por ter uma finalidade pragmática; e a presença do objetivo didático faz com que ela participe de uma atividade comprometida com a dominação da criança. (ZILBERMAN, 2003, p.16).

Quando grandes obras literárias começaram ser reproduzidas pela arte cinematográfica, essa relação de preconceito mudou e ganhou *status* de parceria. Esse evento ocorreu com a cumplicidade e ajuda mútua que surgiu entre as artes. Ao longo de mais de 100 anos a literatura ensinou o cinema a narrar e esse propagou uma grande lista de filmes que despertou o interesse do leitor/espectador a conhecer as grandes obras literárias. No decorrer desse tempo muitas críticas negativas e descréditos foram aplicados a essa proximidade entre as duas artes: literatura e cinema.

Para atenuar esse lado negativo, grandes transformações foram implantadas pelo cinema no discurso da literatura. O cinema foi capaz de acrescentar movimento às palavras e novas formas de expressão do dizer poético. Com efeito, as palavras das narrativas dos livros ganharam movimento nas grandes telas do cinema dando origem às perspectivas imagéticas com tendência de valorizar o cinema como linguagem. Para que essa valorização fosse aprimorada a questão da adaptação do romance ao cinema foi importante na construção do discurso cinematográfico porque incluiu o espectador como sendo um observador das "visões fantásticas", das "catástrofes líricas" e das "mais ousadas maravilhas" (JORGE, 2011, p. 20). Essas observações feitas pelo espectador são resultados das imagens que representam o elo entre a arte poética e a cinematográfica, sendo assim uma das características do cinema poético; que é fazer com que cada componente de um filme seja um elemento significativo.

Os objetivos da relação de associar o cinema ao romance acrescentaram consequências positivas: (1) fez com que a linguagem que estava escondida no cinema o valorizasse como mensagem cultural por meio de um gênero já canonizado na literatura; (2) aproveitou os elementos da narrativa conhecidos pela massa que misturava realidade

e fantasia e transportou-os para uma sequência de imagem; e (3), diferenciou o cinema do teatro em razão do diálogo.

Quanto à relação da literatura com dizer poético do cinema, ela se dá pela similaridade e contestação entre as duas linguagens num processo de contar e mostrar como ocorre em cenas da animação de Walt Disney, Branca de Neve colhendo flores e cantando, e na dança dos anões com Branca de Neve. Nesse sentido, a narrativa tem por finalidade desenvolver as representações de significação por meio das palavras que se materializam em imagens. Por sua vez, o cinema transfere objetos dessa narrativa para a realidade na qual os signos irão ser materializados na imagem fílmica.

A imagem é o signo de representação do elo entre a arte poética e cinematográfica quanto à interlocução. Uma característica do cinema poético é considerar que cada elemento da produção fílmica possui uma significação. A imagem poética é realizada por meio da descrição dos elementos (cor, luz, som e movimento) que compõem o quadro cinematográfico. Na animação de Walt Disney a imagem como arte poética pode ser percebida em duas cenas: a primeira na qual Branca de Neve está retirando água do poço, enquanto canta com os pássaros fazendo de certa maneira, uma referência ao movimento literário do Trovadorismo. O lamento da espera ou ausência da pessoa amada é direcionado à natureza, a linda jovem canta em companhia dos pássaros, enquanto retira água do poço. Uma junção do cenário bucólico com o canto entonado pela jovem, que aguarda a chegada do amor, transfere para a tela do cinema a poesia em forma de imagens, sons, cores e movimento. Essa sequência faz referência à cantiga de amigo, uma das modalidades de expressão poética que caracteriza o Trovadorismo.

Na segunda cena, a poesia ganha movimento nas telas quando Branca de Neve está colhendo flores na floresta e canta uma canção exaltando a natureza. A presença de elementos bucólicos referente ao estilo literário do Arcadismo, cuja característica principal era imitar a natureza por meio de uma poesia simples, sem jogos de palavras complexas, configura a arte poética por meio de seu cenário que se fixa em um ambiente no qual a natureza é retratada pela animação de Walt Disney.

Nas duas cenas da animação de Walt Disney se deu a importância simbólica por seu ato de contextualização, porque foram isolados elementos para serem incluídos símbolos e metáforas, que farão com que as pessoas sintam “prazer ao observar as imagens, e uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios (*syllogízesthai*) sobre o que é cada coisa” (Aristóteles, 2017, p. 57 [1448b]).

No conto da *Branca de Neve* (1812) a narrativa é introduzida em meio a vários elementos que têm toda uma significação poética como a neve, a janela com moldura de ébano e as gotas de sangue. Em algumas versões esses elementos mudam, mas não deixam de ter a mesma significação; o ébano é substituído pelo negro da asa do corvo e o vermelho das gotas de sangue pelo rubro da rosa. O reconhecimento dessas significações por parte do espectador é o que permite à narratologia exercer sua função de estruturar os gêneros literários.

Partindo dessa premissa, a narratologia – denominação sugerida pela primeira vez por Todorov nos anos 60, é ciência que estuda os textos narrativos e procura descrever as características que estruturam esses textos e não os elementos narrativos que compõem o contexto do texto – em uma adaptação proporciona fazer uma descrição que relaciona as linguagens da literatura e do cinema e para isso utiliza os textos específicos de cada linguagem que são mapeados conforme as transformações dos atributos (objetos) que são fornecidos às personagens para a continuidade das ações das personagens, nos nexos temporais e causais dos acontecimentos, no contexto narrativo.

Nos contos de fadas a ação do herói é conseguir realizar sua jornada tendo como eixo uma problemática existencial que será resolvida por intermédio do amor e durante sua busca para resolver esse dilema ele recebe atributos (objetos) que irão auxiliá-lo em sua missão. Ele recebe esse atributo – que pode ser um objeto ou um animal com poderes mágicos – de um rei, de um velho, de um mago ou de uma princesa. As ações são idênticas e executadas por várias personagens sem deixar de fazer com que a narrativa perca as suas características de ser reconhecida por meio do seu contexto (COELHO, 2008).

Em suma, os contextos ganham nova estrutura, mas o texto permanece sem alteração. Essas ações são analisadas com o objetivo de examinar o que as narrativas têm em comum e o que as diferenciam. Segundo Alves (2009), a narratologia incorpora a tendência do estruturalismo quando isola os componentes necessários e opcionais dos textos e descreve como eles se articulam, por considerá-los como meios que são regidos por regras. Dessa forma, os textos serão distinguidos por meio de seus gêneros e de suas características.

A partir do pensamento estruturalista em relação à literatura – de uma criação de um processo de investigação não preocupado em focalizar o conteúdo da obra literária; e sim em construir um modelo arquetípico que dê conta de todas as narrativas existentes – conclui-se que a composição de uma obra literária trata-se de um sistema integrado de elementos constituintes (temática, narrativa, enredo, narrações, ações das personagens),

tal obra é constituída de uma totalidade, porém suas partes são objetos de estudo, a chamada realidade interna das obras que mesmo sofrendo transformações em seus elementos constituintes e em suas interrelações, podem ser reconhecidas em um novo formato. A finalidade é a criação de uma "abordagem imanente do texto, detendo-se no exame da estrutura particular e concreta das obras" (TEIXEIRA, 2017, p. 34).

A troca de conhecimentos e a correspondência caracteriza uma confluência na relação entre literatura e cinema e faz com que ambos continuem criando seus textos independentes. Antes o que para a literatura era somente imaginário nas páginas de um livro; agora, transforma-se em imagem, som, movimento, cor e representatividade no imaginário do roteirista. Embora essa relação não possa expressar uma simultaneidade na criação de algo novo, pois as peculiaridades de cada linguagem – literatura e cinema – são distintas, a relação da confluência pode abrir caminhos para uma cumplicidade cujo resultado será, certamente, uma produção inédita.

A produção inédita será analisada pelo olhar do espectador de cinema, porque ele é o termômetro, que Clüver (2006) conceitua como sendo o que medirá a fruição de uma produção cinematográfica. Esse espectador está inserido em uma categoria social que não será representada por um só indivíduo, isso não é possível devido à necessidade de uma construção de um modelo coletivo.

Essa coletividade formada por categorias distribuídas em classes sociais faz parte de uma realidade concreta modificada pela vontade e pela necessidade de que novas tendências culturais deveriam ser criadas e isso ocorre por meio de novas formas artísticas inseridas na década de 60, no espaço do teatro, cinema, música e outras formas de literatura. A produção cultural ganhou mais espaço no sentido do clássico dar lugar ao novo, quando ficou caracterizado no processo da "arte" se transformar em "entretenimento". Walt Disney já em 1937 com a sua produção animada de *Branca de Neve e os Sete Anões* poderia ser exemplificado como um agente da "modernização" no campo do entretenimento cinematográfico "com a invenção estilística e uma influência que percorre a então nascente "cultura de lazer"" (JAMESON, 1995, p. 189).

Segundo Fredric Jameson (1995), a produção cultural do cinema é vinculada a uma nova forma de "construir" narrativas fílmicas com o objetivo de resgatar uma história por meio da junção de duas modalidades de filmes antitéticas que resulta em algo novo. A primeira seria a dos filmes com elegância nostálgica e a segunda a dos filmes classificados de categoria B. Esses novos filmes com narrativas diferentes são caraterizados como alegorias, onde o sentido real de algo ou ideia é transferido para

representar outra coisa porque nascem a partir de produtos que já existem em sua substância original, mas que ganham uma ressignificação dando origem a novas narrativas. Esse processo foi utilizado pelo diretor Rupert Sanders, quando ele reinventou simbolicamente (1) a identidade das personagens Branca de Neve, que vem como uma representação de Joana D'Arc; (2) a rainha Ravenna que configura a alegoria da morte e (3) o caçador Eric, que ganha protagonismo como herói, mesmo sendo um homem comum. Branca de Neve perde sua identidade de princesa e ganha características de uma guerreira masculinizada em uma couraça de ferro atributos esses que não condizem com a figura de uma mulher delicada e gentil. Ravenna é incorporada em uma atmosfera de sentimentos negativos que destroem a todos que dela se aproximam e que desmitificam que sua maldade é pura e simplesmente parte de sua natureza e sim que foi causada por circunstâncias exteriores e alheias a ela. Eric ganha protagonismo de perseguidor, função essa que é transmutada para a função de protetor e finalmente desbanca a figura do príncipe e ocupa a missão de salvador, mas que não fica com a princesa, atua somente como instrumento de mediação.

No sentido de suas diferenças, a literatura e o cinema se adequam para garantir que o produto que surgirá dessa conjunção possa se tornar substancial em seu conteúdo e desse modo ilustrar as reações e concepções que compõem a nova linguagem transcrita da obra literária para a produção cinematográfica. Essa adequação se fez necessária porque na literatura existem sequências verbais que são intransponíveis para serem exibidas em uma cena de filme, como por exemplo, a passagem de tempo. Principalmente quando se tratam das metáforas, metonímias e sinédoques. As cenas originadas de uma trajetória dentro da narrativa escrita podem ser transmitidas por meio das figuras de linguagem, Robert Stam (2006) exemplifica uma delas que:

> Seria através da metonímia visual: uma torneira pingando para transmitir a idéia da passagem lenta e repetitiva do tempo; ou câmera lenta, ou a dilatação de uma tomada pela edição (na qual o mesmo gesto é repetido *ad infinitum*), ou um gesto sinedóquico (por exemplo, o ato de rabiscar distraidamente). Cada abordagem tem suas vantagens e desvantagens (STAM, 2006, p. 39).

As figuras de linguagem ganham espaço no campo da estética das produções cinematográficas que inserem esses processos linguísticos de forma a proporcionar ao espectador a oportunidade de parceria e lugar de crítico por meio de sua percepção e capacidade de interpretação. A literatura está atrelada ao cinema por meio de um intercâmbio linguístico e cultural. Na versão dos Studios Walt Disney essa adequação foi

utilizada em duas sequências: a fuga de Branca de Neve para a floresta e a perseguição à madrasta de Branca de Neve disfarçada de bruxa.

As duas personagens, Branca de Neve e a Madrasta Má são destacadas na versão de Walt Disney quando são colocadas na mesma situação: a de fuga. Porém a primeira será auxiliada e a segunda será levada à morte.

1.6. O processo das interartes no uso da intertextualidade

Segundo Clüver (1997), o processo de interartes abre espaço para o uso da intertextualidade nos estudos comparativos em literatura, tal processo se dá pela conectividade das artes, é um conceito que se baseia na observação e análise das relações existentes entre a literatura e as outras artes (cinema, televisão, teatro, pintura, desenho).

A intertextualidade possibilita "fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes" (CLÜVER, 1997, p. 40). Isso ocorre porque segundo alguns escritores e dentre eles Edgar Allan Poe, os textos literários são produzidos, em sua maioria, para provocar indagações nos leitores e fazer com que reconheçam fragmentos de textos anteriores. Edgar Allan Poe costumava dizer que a função de um conto seria intrigar o leitor, o que atribuiu a ele um legado de ser reconhecido como grande colaborador para inúmeras obras literárias, no quesito da intertextualidade.

Esse ato de reconhecimento por parte do leitor/espectador de uma obra em outra proporciona a apreensão e compreensão do texto. No caso dos estudos comparados entre literatura e cinema ocorre a adaptação que se dá por uma transposição de uma obra literária (livro) para uma obra audiovisual (filme) num processo de releitura ou atualização da narrativa.

No campo de atuação da literatura e do cinema, a primeira cede histórias ao segundo, que por sua vez se apropria dessas histórias, nas quais são acrescentados elementos de movimentos, cores, sons, luzes, enquadramentos, planos, *closes*. Essa relação une os dois – literatura e cinema – em um sistema intersemiótico que utiliza vários procedimentos, no sentido de traduzir signos linguísticos em signos sonoros e visuais, que segundo Claus Clüver, fazem-se necessários para os estudos comparados entre literatura e cinema.

O estudo interartes realiza a observação e análise das relações existentes entre a literatura e as demais expressões artísticas. Esse estudo começou a ser estruturado a partir da necessidade de uma expansão dos estudos literários para outras áreas de conhecimento.

“O estudo das relações entre literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política e econômica foi declarado “extrínseco” às preocupações genuínas de um estudioso de literatura” (CLÜVER, 1997, p. 38).

Quando Clüver se preocupou a respeito das relações que ligam a literatura às demais ciências ele deu início a uma teoria que não mais iria se limitar apenas a análises comparativas de adaptações que transpõem um texto escrito para a tela do cinema; e sim expandir a convergência entre a palavra e a imagem posicionando a figura do leitor/receptor como uma espécie de termômetro, isto é, com a finalidade de medir por meio de sua interpretação o valor da fruição de uma versão fílmica em relação ao texto que originou a adaptação cinematográfica.

Diante desse cenário a presença da intertextualidade ocorre com a apropriação da escrita de um texto anterior para a construção de um novo, com a finalidade de mesclar contextos que possam expandir novos conhecimentos oriundos por meio de dois ou mais textos. Nesse contexto, a individualidade de um texto se cruza com a de outro para construir assim um “diálogo entre textos e leitura” (CARVALHAL, 2006, p. 129).

Logo, a autora acentua que o cruzamento de textos viabiliza a construção de novos textos em decorrência de trocas de contextos. Em suma, esse diálogo passa a existir por meio da intertextualidade quando um texto é lançado num espaço interdiscursivo.

No campo das interartes cabe salientar que a instrumentação da intertextualidade atua como procedimento indispensável nas investigações acerca das relações que ocorrem em textos variados. A partir da interpretação que se faz de um texto que é selecionado para firmar cruzamento com escritas anteriores é que se fará a comunicabilidade de forma a assegurar a apropriação literária.

Nesse ínterim, a apropriação literária nada mais é que a ressignificação de textos já conhecidos cujos autores se apropriam de elementos externos. “Assim, esses novos autores produzem seus escritos partindo de suas experiências literárias, de algo que foi produzido por outro, substituindo o ato de criação pelo de apropriação através de uma relação intertextual” (BARRETO; COPAVERDE, 2019, p. 4).

A intertextualidade é uma das práticas para o surgimento e a existência de um novo texto, por meio da interação de textos que se cruzam dando a possibilidade de criação de um texto novo a partir de um ou mais textos já existentes. Ocorre quando há uma identificação implícita ou explícita de um texto em outro. Esse processo abrange um universo cultural amplo e por vezes complexo em reconhecer trechos/textos de obras em

outras obras e exige do leitor/espectador a capacidade de interpretar a função ou a alusão de determinada citação.

A intertextualidade está no reconhecimento de trechos em textos de gêneros diversos nas mais diversas formas de arte, em uma música pode haver trechos de um poema, em uma encenação de filme pode haver diálogos de personagens que lembre uma obra literária sem que o referido filme seja uma adaptação da também, referida obra. E é nesse reconhecimento que se dá a partir de uma referência explícita ou implícita a intertextualidade que ocorre entre textos que sofreram transposições de espaço e tempo em suas construções narrativas.

Assim sendo, é necessário pensar no texto como "intertexto", no qual estão presentes outros textos em forma de fragmentos que podem classificados como uma citação, uma alusão, uma paráfrase.

Martins (2015) *apud* Patrick O' Donnell e Robert C. Davis (1989, p. x-xi) a respeito do termo intertexto registra que se trata do:

> Jogo contínuo de referencialidade, entre e dentro dos textos. Isso significa que a intertextualidade, mais diretamente informada pela semiótica e derivada do trabalho do estruturalismo, define um texto como algo sempre em processo, continuamente modificando seu formato (MARTINS, 2015, p. 47).

A autora ainda traz a informação que Graham Allen (2000) em sua obra *Intertextuality* observa que a escritora Julia Kristeva introduz o termo *Intertextuality* na década de 60 e "o define como sendo a transposição de um ou mais sistemas de signos em outro, acompanhada por uma nova articulação de posições denotativas e enunciativas" (*idem*).

Nas releituras o processo da intertextualidade é incorporado na nova narrativa que surge, e possibilita o reconhecimento da sua não diluição dentro da releitura que está sendo feita. Em relação aos mais variados conceitos existentes acerca da intertextualidade, os estudiosos ainda não chegaram a um consenso geral (Martins *apud* Allen, 2000).

As relações dialógicas entre textos pertencem a um contexto temporal de experiências das pessoas (leitor/espectador) que percebem as interferências e/ou as sobreposições ocorridas entre gêneros e mídias diferentes, ou dentro de um único gênero ou da mesma mídia. "A palavra "con-texto", etimologicamente, implica em elementos que vão "junto" ou "ao longo" do texto" (STAM, 2006, p. 42).

1.7. A Literatura Comparada como método teórico

A literatura comparada é um campo de estudo sistemático, analítico e interpretativo que aborda as particularidades das obras literárias em suas composições relacionadas à esfera cultural, social e histórica. Utiliza o método da comparação para analisar as obras literárias que servirão de instrumentos investigativos para a conclusão de um estudo comparativo (CARVALHAL, 2006)

Porém, não é correto, segundo a própria autora, afirmar que se trata apenas de um recurso metodológico de comparação, em que a intenção é investigar as semelhanças e diferenças existentes entre as obras fontes e as escolhidas para o estudo do comparatista. A autora salienta que: "literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de "comparação"" (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Essa afirmação se faz mais dedutiva quando se classifica o processo de comparação como "um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação", pois é um hábito generalizado que se expande para diversificadas áreas do saber e das artes.

Comparar literatura com outras artes remonta dos tempos clássicos. Essa aproximação não é novidade dentro dos estudos literários desde Aristóteles e Horácio, fundadores da poética ocidental.

Essa reflexão teórica já era praticada em larga escala entre a literatura e a música, a literatura e a mímica e a literatura e a pintura. Logo, comparar "é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura" (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Com efeito, as interrelações são objetos de interesse do campo de estudo da Literatura Comparada, sua atuação expande e fomenta atividades comparativas entre textos verbais e não verbais e outros sistemas semióticos (LIMA, 2013).

Tania Carvalhal aponta os trabalhos dos autores Ulrich Weisstein e Calvin S. Brown como obras decisivas para os estudos da literatura de um lado; e do outro, as outras áreas de conhecimentos, ela afirma que:

> Esses trabalhos expressam a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais, mas igualmente de explorar o imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística e outras formas de conhecimento. [...] Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências (CARVALHAL, 2006, p. 75).

A literatura comparada não atua somente no campo das comparações textuais das obras literárias. Abrange também o conceito de intertextualidade, que é um princípio dos estudos literários e um procedimento básico ao comparatista. Em seu ensaio *"Crise da literatura comparada"* Renè Wellek alertou a respeito de como hoje se pode "entender melhor a constituição e o funcionamento das literaturas bem como suas inter-relações" (CAVALHAL, 2006, p. 132). Esse alerta serve de impulso para as orientações comparatistas que estudam as formas de apropriação literária. Ele não quer mais a antiga forma de comparar com base nas "fontes" e "influências" e sim a escolha de uma nova metodologia que é a da análise literária.

Mais que um método de pesquisa a Literatura Comparada fomenta uma ideia de comunidade textual. A atuação da literatura comparada é identificar, sem uniformizar, os elementos que estão presentes em um texto literário, ou seja, com o objetivo de dar conta das relações interliterárias. Porque o que está em questão é a estética do texto literário que deve ser analisada por meio das relações existentes em suas estruturas.

As relações interliterárias são peças integrantes de mais um processo que possibilita o intercâmbio entre as diversas literaturas por meio da literatura comparada. Recentes estudos acerca das comunidades interliterárias possibilitam que os conceitos, os objetos e os métodos sejam revisados e com isso visa-se estabelecer um novo prisma quanto à literatura mundial. Dessa maneira, fica estabelecido que:

> os estudos de literatura comparada encontram nas questões de intertextualidade e comunidades interliterárias um campo próprio de investigação no qual se consolida sua articulação com a teoria literária, que lhe fornece o instrumental para fundamentar seus procedimentos, enquanto dá a essa os elementos necessários para que formule conceitos específicos e peculiares aos problemas literários de que o comparativismo se ocupa (CARVALHAL, 2006, p. 134).

A literatura comparada é um método de análise que tem a função de investigar os textos que são classificados em seus gêneros diversos elecando as relações existentes entre as literaturas nacionais.

A ideia da literatura nacional surgiu a partir da queda da concepção de uma literatura universal dando espaço para o estabelecimento dos estados nacionais. O movimento do fortalecimento da literatura nacional e a comunicação entre povos e culturas diferentes fundamentaram as formas individuais de se produzir "literaturas". Com a nacionalização da literatura por meio do entrecruzamento de literatura e história

surge no momento em que as nações aprenderam uma com as outras a verificar como suas culturas se relacionam e se modificam. (ARANTES, 2019). Cada nação passou a produzir sua própria literatura a partir da autonomia alcançada por meio das manifestações literárias apresentando características temáticas peculiares.

1.8. Adaptação e releitura: formas de recontar histórias

No campo da adaptação surge uma questão que muitos apreciadores de uma boa leitura fazem: é possível produzir um filme que seja reconhecido como obra-prima a partir de um livro considerado uma obra-prima? Em relação a essa questão respostas de alguns escritores e diretores são diversificadas, dentre eles a escritora Virgínia Woolf, em 1927, já se declarava contra as adaptações de grandes obras, pois o resultado da simplificação de uma obra literária, por meio de adaptação, seria inevitável, causaria uma espécie de "desconteúdo" que prejudicaria a narratologia da obra, ela acrescentava que o filme é um "parasita" e a literatura uma "presa" e "vítima", contudo dizia que o cinema tem um potencial para desenvolver suas próprias histórias sem ter que recorrer à literatura (Hutcheon, 2013). Para o diretor Alfred Hitchcock os livros medianos podem ser melhores adaptados do que grandes obras-primas. O cineasta Ingmar Bergman afirmou que: "o cinema nada tem a ver com a literatura" (Abdala Júnior, 2014, p. 278). Como já mencionado.

Diante de declarações como essas se pode dizer que a narrativa de um livro não pode ser transcrita na íntegra por meio da produção de um filme. A história de um livro é extensa e detalhada, sendo apenas uma das atribuições para que esse fenômeno não tenha acontecido ainda, o que poderiam chamar de adaptação perfeita. Porém, ela não existe, porque a obra se liberta do autor e a partir dessa liberdade de produção de uma arte oriunda de outra arte acontece a interpretação cuja adaptação por meio de uma transposição para as telas de cinema não "estragam" as obras literárias, pois as ideias de um adaptador não podem seguir regras para agradar a um público que não aceita a mudança de um texto para um novo contexto. Sendo assim, não é necessário que uma obra adaptada siga à risca o texto fonte do qual se apropriou para fazer jus à fidelidade. O que nem seria possível diante das diferenças dos suportes.

A fidelidade tem duas vertentes contraditórias que podem ocorrer pela falta ou pelo excesso. Algumas vezes, a circunstância da falta faz com que a obra cinematográfica seja melhor que a obra literária e, por outro lado sua presença em detalhes faz a obra

literária parecer inferior à sua adaptação. Para exemplificar como referência o registro das informações a respeito de fidelidade o escritor Filipe Teixeira em seu artigo publicado no dia 31 de maio de 2013 no site https://papodehomem.com.br/obras-originais-vs-adaptacoes-a-eterna-briga fala de suas experiências como espectador por meio de duas obras: a primeira *O Advogado do Diabo* que na opinião dele, o filme é bem melhor que o livro e a segunda, *O Amor nos Tempos do Cólera,* sendo em sua opinião, o filme superior ao livro. Nesse caso, pode-se dizer que há a existência de quatro obras independentes, com seus idealizadores, suas interpretações e suas criações inéditas. Ainda acrescenta que acha radical quem diz "que certas obras cinematográficas "estragam" o original", pois segundo o escritor é uma questão de interpretação e além do mais, a obra se liberta.

Em se tratando de adaptação, a primeira cobrança do público espectador é a questão da fidelidade, o que não pode ser possível, porque o cinema e a literatura pertencem a universos midiáticos distintos. O primeiro veicula suas mensagens por meio de imagens em movimento, acompanhado de sons, cores, luzes, enquadramentos, planos. E a segunda utiliza a palavra escrita e seus recursos linguísticos.

Por fim, outra questão a ser abordada são os altos custos financeiros utilizados na produção de um filme, por exemplo. Essa discussão das adaptações tem relação com a questão de uma aproximação abusiva das duas artes, porém, segundo Abdala Júnior (2014), as duas manifestações artísticas vêm mantendo suas autonomias para a compreensão de suas naturezas e modos de enunciação.

Um dos conceitos encontrados do vocábulo "adaptar" no dicionário é "ajustar duas coisas entre si". O que nos leva a crer que uma das duas coisas está desajustada. Porém, há casos em que a relação entre literatura e cinema é preferível conceituar como "transposição de uma estória para outro tempo, lugar, formato ou gênero" (CAMPOS, 2016, p. 297). Em uma adaptação é inevitável que ocorra mudanças, trocas, alterações e retiradas de elementos.

Segundo Hutcheon (2013, p. 9), "adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro", significa dizer que alterações são inevitáveis; essas mudanças são de caráter cultural e ocorre "quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas" (idem), o que a autora chama de passagem "transcultural".

Uma história não é apenas contada; e sim recontada com aspectos pessoais de quem conta, o que implica em ter que "ajustar" as narrativas para que sejam do agrado do público alvo, Walter Benjamin (1987), já dizia que para se contar uma história era necessário repetir as mesmas histórias e que a arte de contar histórias necessita de uma

junção de contador e ouvinte, pois ambos fazem parte do processo que se renova a cada narrativa, pois:

> contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se agrava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta asa histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (WALTER BENJAMIN, 1987, p. 205).

As adaptações são mais que processos de recontagem de histórias e estão presentes em vários gêneros, não somente nos romances e filmes; estendem-se para os poemas, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças, isso ocorre desde a época vitoriana. Partindo da premissa que tudo pode ser adaptado, e seguindo o lema do cineasta Stanley Kubrick “tudo que pode ser escrito e pensado pode ser filmado”, também, se deve ter em mente que o responsável pela adaptação possui seu próprio estilo de construção no processo de uma adaptação. Seja qual for o objeto da adaptação, esse estará fadado a ser visto como algo menor ou subsidiário em relação ao texto fonte utilizado como referência. Existe um grande número de variedade de tipos de adaptações, o foco maior se concentra nas transposições cinematográficas de textos literários.

Por essa razão, é impossível uma adaptação de obra literária se fazer fiel em seu conteúdo quando transportada para a versão fílmica. As palavras têm o domínio de expressar por meio da racionalização por serem símbolos indiretos, portanto, é necessária a leitura e a interpretação das palavras para se perceber as ações das narrativas. Isto significa afirmar que as palavras são diferentes das imagens, por essas serem símbolos diretos, e consequentemente, a criação de uma realidade ilusória que se faz por meio da percepção.

A adaptação fílmica muitas vezes surpreende e encanta o espectador, por trazer uma nova ótica e novos espaços oriundos do campo literário. Transpor elementos existentes em um mundo de palavras que são transcritos por meio de metáforas e outros recursos linguísticos e de descrições de ações das personagens para um mundo de imagens em movimento, cores e sons requer adotar processos pelos quais as páginas de um livro sejam transformadas em imagens e significações. A arte do cinema se renova a cada produção e coloca em evidência questões sociais, históricas, geográficas e psicológicas das personagens.

Isso pode ser explicado quando um espectador de cinema assiste a um filme que foi adaptado de uma obra literária que ele leu e outra que não foi lida por ele ainda. Diante desse dilema podem ocorrer duas possibilidades. A primeira é que quando o espectador leu a obra literária, ou ele gostará da adaptação sem fazer nenhuma crítica ou criticará dizendo que a adaptação foi mal sucedida e cobrará a tão famigerada fidelidade. A segunda é que não tendo lido a obra literária ele gostará ou não do filme. Gostando ou não ele irá ler a obra literária para justamente poder se munir de argumentos e fazer sua crítica e considerações. E qual a primeira coisa que ele colocará em questão, se não tiver gostado da adaptação? A fidelidade.

É difícil manter a fidelidade na adaptação entre livro e filme, porque são obras de arte distintas e suas manifestações não são as mesmas, cada um tem seu meio e seu fim. Eles não podem significar a mesma coisa, pois a partir de suas criações e finalizações são obras únicas, não teria sentido um filme ser igual a um livro. Onde ficaria a criatividade de seus autores? Segundo Geoffrey Wagner (1975) pode-se estabelecer tipologias de adaptações cuja estrutura se baseia nas teorias de Béla Balász, que são fundamentadas em três categorias: transposição, comentário e analogia. As adaptações mais próximas dos textos literários como ocorre em *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago que foi adaptado pelo cineasta Fernando Meirelles é exemplo do tipo transposição, na qual o texto fonte sofre poucas interferências por parte dos adaptadores.

A arte de narrar é resultado de uma experiência mergulhada na tradição em conjunto com a memória individual e coletiva de acontecimentos. O espectador, a cada nova produção cinematográfica percebe que é feito o relato de uma história conhecida, porém, com uma nova roupagem, um novo enredo e um novo desfecho, muitas vezes surpreendentes. Esse tipo de adaptação recebe a nomenclatura de analogia, na qual ocorrem mudanças bruscas da fonte literária que é utilizada como um ponto de partida para uma releitura do tema, como ocorre com *Branca de Neve e o Caçador*, de Rupert Sanders.

Neste caso a interferência direta de livre interpretação predomina por parte dos adaptadores (roteiristas/diretores/produtores), o que menos interessa aos adaptadores é a questão da fidelidade (Geoffrey Wagner, 1975). Existem produções que são bem aceitas pelo público apreciador de cinema como *Branca de Neve e os Sete Anões*, porque tal fenômeno se dá em relação à adaptação que ocorreu de uma narrativa escrita do gênero conto, cujo resultado foi um filme de longa-metragem. Esse tipo de adaptação recebe a

nomenclatura de comentário, na qual podem ser inseridos ou retirados elementos do texto fonte seguindo as intenções cineasta. (Geoffrey Wagner, 1975)

Com isso, pode-se dizer que existem obras literárias que em suas narrativas apresentam elementos mais que necessários para uma adaptação, e que por sua vez é necessário que se faça uma minuciosa escolha do que irá ser mantido e do que irá ser retirado para a produção de uma versão fílmica, mantendo-se a essência do original, traço que gera a familiaridade e o reconhecimento por meio da analogia. Por outro lado, há obras literárias que não oferecem a mesma possibilidade de encenação, o que leva a equipe de criação, imaginar mais personagens, acontecimentos e espaços para compor a narrativa. Contudo, a ideia central permanece a mesma, senão toda a busca de se fazer uma relação entre o binômio literatura/cinema seria quebrado por não haver nenhuma ligação de trazer ao público uma obra literária, mesmo sendo conhecida. Sempre haverá uma novidade nas narrativas enredadas pela arte do cinema, por se tratar de uma nova criação no mundo literário.

É importante que os papéis de ouvinte e narrador sejam bem definidos, pois juntos tecem um novo conteúdo que irá nortear as mudanças capazes de despertar o contador de histórias adormecido na correria do mundo moderno. Isso fará com que este indivíduo tenha participação direta na modalidade de maravilhar-se com a vida e se surpreender a cada instante por meio de uma fruição de sua identidade enquanto espectador. E quanto ao público receptor de uma obra, seja ela em qualquer estrutura que se apresente, é importante reconhecer quando se trata de uma nova criação que essa criação teve uma autoria específica e particular. Em relação à nova criação cabem críticas positivas ou negativas, porém a cobrança da fidelidade não pode ser atribuída a seus argumentos, uma vez que a adaptação é um produto de criação que sofrerá tanto perdas quanto ganhos se comparada a sua fonte (HUTCHEON, 2006)

O cineasta Stanley Kubrick (1928-1999) disse certa vez que “tudo que pode ser escrito e pensado pode ser filmado”. Pode estar aí, a essência mágica do cinema, ele reflete a realidade e comunica-se com o sonho. Contudo, deve-se salientar que o “escrito” não será exposto de forma concreta quando “filmado”, assim como o “filmado” não externará a verdadeira essência do “escrito”.

Teresa Pereira (2018) em seu artigo intitulado *Adaptação* cita que Thomas Leitch esquematizou quatro fases para o fenômeno da adaptação. A primeira delas é a época pré-histórica dos campos de estudos, a razão de ter recebido essa denominação, é que se concentra em averiguar a existência da conexão de literatura com cinema,

exclusivamente, não dando a oportunidade da possibilidade ou do proveito de transformar romances em filmes. Os pensadores Vachel Lindsay, Virgínia Woolf, Serguei Eisenstein e Alexandre Astruc escreveram apontamentos nos quais concluíram que entre literatura e cinema existe uma conexão bem acentuada, mas nunca chegaram a analisar nenhuma adaptação. Virgínia Woolf, em 1927, criticou a adaptação cinematográfica feita do romance *Anna Karenina* de Liev Tolstoi, classificando como insensata tal produção fílmica porque - segundo ela - o cinema parasitava a literatura em vez de criar suas próprias histórias.

A segunda fase vai ser marcada pela especificidade existente na ficção em prosa e nos filmes. A caraterística própria de cada uma das partes faz com que haja discrepâncias, o que leva a conclusão de que o romance pode fazer coisas que o filme não faz e vice-versa. Essa discrepância acontece entre o texto dos Irmãos Grimm que não fornece elementos linguísticos suficientes para uma adaptação de duas sequências que foram criadas na versão animada dos Studios Walt Disney: a fuga de Branca de Neve e a perseguição da Rainha Má, disfarçada de bruxa. Isso acarreta em um problema ao adaptador, que algumas vezes não encontra a equivalência de signos existentes nos objetos de estudo de comparação. Logo, a narrativa existente em uma obra literária não ganha vida em uma tela de cinema da mesma forma que ganha nas páginas de um livro, ou vice-versa.

Na terceira fase se identifica a intertextualidade como suporte que questiona os textos em análise e auxilia na construção de um novo objeto a partir de textos que surgem de outros tecidos textuais. Para que o fenômeno da intertextualidade ocorra é preciso que haja o reconhecimento por parte do leitor/espectador, de quais elementos foram transportados para a nova narrativa; a tendência é deixar que as histórias transpareçam de forma a fazer referência a outras histórias já contadas. Com a perspectiva de uma adaptação por meio da intertextualidade, os teóricos que se interessam nesse processo não se manifestam a favor da fidelidade, visto que com o uso do processo da intertextualidade é impossível não haver mudanças, pois se trata de uma criação na qual se utilizará elementos existentes em outras criações.

A quarta fase é a transcodificação, essa pressupõe a mudança de gênero e contexto. Pode ser também entendida como uma mudança ontológica que vai do real/histórico para o ficcional. Esse tipo de adaptação fica sob a responsabilidade de quem está em processo de criação, neste caso, o roteirista. Nisso, ocorrerá o que se chama de apropriação. Em suma, o texto não pertence mais ao escritor, passa a ser um objeto que sofrerá

modificações com acréscimos e supressões por parte de quem se propõe a dar nova dimensão em sua estrutura que, por sua vez, será vista como uma criação inédita, ou seja, outro texto. Rupert Sanders utiliza dessa transcodificação quando transforma a princesa Branca de Neve em uma guerreira com características da jovem católica Joana D'arc.

Diante dessa possibilidade de se fazer uma mudança ontológica tem quem faça suas críticas acerca desse tipo de adaptação ou quaisquer outros, dentre esses críticos Assis Brasil em, *Literatura e Cinema: choques de linguagens*, aborda que o cinema se prejudica ao usar a literatura porque "um romance não vive de idéias filosóficas ou moralizantes, assim como um filme não vive de idéias literárias que a imagem não possa absorver e transmitir" (BRASIL, 1967, p. 12). O autor defende que os criadores das obras, sendo elas narrativas escritas ou audiovisuais, pensam diferente, não compartilham das mesmas ideias, possuem visões diferentes do mundo, às vezes, pertencem a culturas e espaços distintos. Por essa razão, manter a essência do livro no filme é algo subjetivo e abstrato. Sendo assim, atesta o valor individual dos objetos.

Há muito tempo as histórias que se conhecem dos livros estão sendo adaptadas para o cinema, sejam contos, romances, peças teatrais ou HQs. Tem sido assim com muita frequência, desde que o entretenimento popular se inseriu no cotidiano do homem. Com efeito, passou-se ter a ideia de que cinema é a representação da realidade e funciona como um meio de contar histórias por meio de adaptações. "Em geral, adaptar livro para filme implica condensar o original para pouco mais de uma centena de páginas de roteiro" (CAMPOS, 2016, p. 299). Condensar um texto é comprimir o excesso ou mesmo o que não cabe transpor em linguagem cinematográfica.

O processo de compressão é conhecido como o ato de retirar informações, é um fator quantitativo usado para omitir o que não é necessário. A partir da ideia de adaptação de grandes obras literárias se deu a importância de saber equalizar a narrativa de um livro com a duração de um filme. Não é uma tarefa muito fácil, contudo necessária.

"Na década de 1990, houve uma enxurrada de adaptações para cinema e TV dos livros de Henry James, Jane Austen, Daniel Dafoe, Thomas Hardy, Charlotte Brontë e Charles Dickens" (CAMPOS, 2016, p. 297). "Adaptar implica manter a essência da narrativa original. Uma adaptação só estará plenamente realizada se, ao final, ela se sustentar como obra autônoma" (idem, pp. 303-304)

O diretor e roteirista de cinema Marçal Aquino costuma declarar em suas entrevistas que um filme não pode ser literário, se assim o for algo está errado. O filme tem de manter suas caraterísticas em ser cinematográfico. Para isso é preciso transpor a

linguagem literária para a linguagem cinematográfica e esse processo trará mudanças de muitos elementos. O uso da subjetividade no momento da adaptação gera novos conceitos e contextos.

Se formos fazer um apanhado veremos que: “Os dramaturgos da Grécia Antiga escreveram suas tragédias a partir de mitos fornecidos pela tradição” (CAMPOS, 2016, p. 297). De Homero a Charles Dickens as adaptações de histórias que contém uma tradição, um registro, uma passagem, um relato de alguma outra história já existente são feitas de forma a “recompor uma narrativa a partir de sua trama principal, manter as tramas secundárias mais importantes, manter tema e premissa, bem como a essência dos perfis dos personagens centrais” (CAMPOS, 2016, p. 303)

Com a propagação da indústria cinematográfica na produção de versões de gêneros narrativos escritos foi possível certificar a transformação ocorrida nos aspectos que remontam a aparência física e o comportamento das ações das personagens. Elas fazem parte desse mundo de fantasias, mas que não deixam de fazer com que os apreciadores do gênero tenham novo olhar para a construção desses enredos. Ainda que conhecidos, trazem um diferencial em sua reconstrução. Há revistas periódicas e sites especializados em fornecer informações acerca de cinema. Nota-se que as listas de filmes adaptados de obras literárias, que são publicadas por essas revistas e sites, não são de autores que estão na lista dos que pertencem à literatura universal. O que abre um preâmbulo para se falar sobre a releitura cinematográfica.

Diferente da adaptação existe a releitura cinematográfica que procura retomar a narrativa escrita no sentido de fazer uma interpretação focada na desconstrução das ações das personagens, mas tendo como ponto de partida o texto fonte. Contudo, a releitura está mais preocupada em trazer ao público uma transposição mais próxima da atualidade e proporcionar uma facilidade que está relacionada ao mundo cotidiano, mesmo que mantenha as características tradicionais como vestuário e costumes de época, como aconteceu em *Branca de Neve e o Caçador*, a ideia é mostrar a evolução da mulher que busca seu espaço por meio de uma transformação que pode ser classificada como amadurecimento da personagem, passando de sua fase da infância à fase adulta. Os valores são mostrados pelas ações da personagem. Para isso apresenta novos transpareceres que possam facilitar o acesso a uma narrativa por meio de uma linguagem diferente: o da simbologia.

Nesse contexto, o filme produz várias leituras e admite metáforas e símbolos necessários para a compreensão do espectador quanto ao significado da imagem. “Tudo

que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita" (MARTIN, 2003, p. 92). Essa implicação está relacionada às analogias criadas na mente do espectador que intercala seus conhecimentos culturais entre palavra e imagem e dá origem a sua interpretação que é pessoal e é nesse sentido sendo o cinema uma ilusão de ótica pode atribuir validade a qualquer tipo de interpretação, afinal uma de suas finalidades é a diversão e os leitores/espectadores não são mais vistos como meros agentes passivos e sim como criadores de significados para o texto/filme. Por outro lado, sendo a imagem um símbolo direto, dá ao espectador maior clareza quanto ao seu significado – mesmo sendo algumas criações do cinema um tanto que complexas – ainda assim, segundo Epstein, a necessidade de uma análise por parte do apreciador de cinema se faz cada vez mais atuante desde que a influência do cinema sobre a literatura conseguiu formar um público grande e distinto. E para isso não foi preciso excluir nenhuma categoria de classe, pois a imagem e o som transmitem com eficácia o despertar de sentimentos do espectador.

Para o cinema, o processo de releitura é muito mais do que identificar analogias entre cena e palavra. É lançar um olhar mais além e que proporcione uma nova forma de percepção. A pluralidade de códigos que compõe a cinematografia é constituída de uma linguagem específica: técnicas de planos/enquadramentos, montagem, movimento e ângulos de câmeras, tratamento de imagem, cor, luz, som e cenários. A pluralidade de códigos é que proporciona ao espectador a oportunidade de fruição do filme, dependendo do código é que se poderá intuir a sensação de medo, alegria, terror, tranquilidade, tensão. Os códigos resultam na significação de cada ação que acontece no filme. Esses códigos é que organizam as mensagens de forma que elas possam ser percebidas pelos espectadores e cada um deles contém um significado ou uma interpretação: a cor, a luz, o *close* em um objeto, o som, todos esses elementos são códigos muito usados em uma produção cinematográfica e cada um deles apresenta uma significação singular.

Diante do exposto, tal conjunto é o sistema estético-expressivo que por meio da semiologia mostra de modo cada vez mais nítido que "o cinema como totalidade é um lugar onde se superpõem e se encaixam vários sistemas significantes e que a linguagem cinematográfica não passa de um deles" (MELLO, 1996, p. 133). Porém, quando a ligação do cinema com a literatura se faz por meio da temporalidade, a narrativa é a consequência de uma interpretação que traduz a subjetividade do autor e que seu leitor/espectador irá identificá-la. (ABDALA JÚNIOR, 2014).

Tanto a adaptação quanto a releitura são processos de apropriações nos quais os novos autores – os roteiristas e diretores – fazem uma transmutação de elementos que estão presentes nos textos fontes e são recolocados no texto que está recebendo nova estrutura. Essa nova estrutura sofre acréscimos e/ou retiradas de elementos que são selecionados para integrar uma rsignificação no contexto da narrativa.

Dessa forma, toda e qualquer mudança, seja de acréscimo ou retirada, ocorrida na nova produção será alvo de críticas e comentários que serão positivos ou negativos. O cineasta Alfred Hitchcock costumava dizer que um *best-seller* jamais resultaria em um bom filme, pois muito se perderia de sua narrativa, enquanto que obras menores poderiam tornar-se belíssimos filmes. No livro *Hitchcock/Truffault: entrevistas* de autoria do diretor francês François Truffault, que foi publicado pela primeira vez em 1967, o diretor Alfred Hitchcock respondeu a quinhentas perguntas sobre sua carreira e suas obras. Ele foi categórico em afirmar que uma obra como *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski não poderia ser levado ao cinema se não fosse por no mínimo, seis horas de produção, pois segundo ele, "jamais a deformaria". Na época da entrevista, em 1962, o diretor Alfred Hitchcock era visto como um cineasta mediano e comercial, porém, suas produções eram sempre bem recepcionadas e para os jovens diretores e críticos franceses da época – e em especial para Truffault – Hitchcock era classificado como um dos melhores cineastas de todos os tempos.

1.9. Projeto Literário dos Irmãos Grimm sobre o gênero dos Contos de fadas

Muitas são as histórias das quais se tem registros acerca dos famosos irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1959). Foram filólogos, poetas e linguistas alemães que conseguiram reunir a coletânea dos contos populares alemães, que até os dias de hoje, mais de 200 anos, o mundo ainda tem conhecimento e muitas crianças se encantam com suas narrativas que os adultos contam atribuindo novos significados.

Os Irmãos Grimm desejavam desenvolver um trabalho literário na compilação dos contos populares alemães nos quais fosse possível "capturar a voz "pura" do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum" (TATAR, 2013, p. 404). Esse era o grande objetivo dos irmãos escritores que entre os anos de 1812 e 1815 saíram, literalmente, à caça dos contos populares de regiões de língua alemã (grifos da autora). A intenção inicial em coletar essas narrativas pelo processo intralingual que é conhecido também como paráfrase ou reformulação.

Maria Tatar (2013) menciona a existência de estudiosos que questionaram a gênese da coletânea dos contos feita pelos Irmãos Grimm, “contestando a ideia de que os contos populares dos Grimm sejam exemplos de narrativa espontânea de histórias” (TATAR, 2013, p. 405). Esses questionamentos surgiram porque “em sua vasta maioria, seus informantes foram mulheres cultas de sua própria classe social” (Idem). Isto não significa dizer que os Irmãos Grimm, também, não tiveram contribuições de “contadores populares “ignorantes” (Dorothea Viehmann, filha de um estalajadeiro de ascendência franco-huguenote e viúva de um alfaiate, foi, ironicamente, a mais famosa testemunha da autenticidade folclórica da coletânea)” (Idem, p. 405).

Maria Tatar (2013) acrescenta que o arquivo cultural do folclore alemão, após os Irmãos Grimm embarcarem na aventura de coletar contos populares e finalizarem o trabalho com a edição da coletânea, passou a espelhar e modelar a identidade nacional alemã por meio das narrativas desses contos que “tiveram suas raízes na cultura camponesa e foram produzidos espontaneamente por contadores populares, capazes de penetrar no inconsciente criativo do povo alemão” (Idem).

Na tentativa de realizar a coletânea “a primeira edição dos *Kinder-und Hausmärchen (Contos da infância e do lar)* mais parecia um tomo erudito que um livro para um público amplo” (Idem, p. 404). Disso, surgiram críticas negativas que “levaram os irmãos (Wilhelm em particular) de volta à prancheta para rever, reescrever e editar” (Idem, p. 405). Uma das críticas foi que a coletânea estava “contaminada por influências francesas e italianas” (Idem, p. 405). Nas viagens e pesquisas realizadas pelos Irmãos Grimm, ao recolherem material para a coletânea, eles:

> Basearam-se em diversas fontes, tanto orais, quanto literárias. Embora possam não ter lançado uma rede extensa em seus esforços para identificar contos orais, passaram muitos anos ouvindo, tomando notas e rascunhando diferentes versões de cada conto (TATAR, 2013, p. 405).

Em meio a todas as anotações feitas dos contos era de se esperar que nem todas fossem ser fiéis aos dos tempos de “colheita ou no quarto de fiar” (Idem). Inevitavelmente as narrativas eram diferentes, não eram mais possuidoras “da linguagem rude, do humor obsceno e dos lances indecentes das versões populares” (Idem). Vale acrescentar que:

> os contos de fadas, outrora narrados por camponeses ao pé da lareira para afugentar o tédio dos afazeres domésticos, foram transplantados com grande sucesso para o quarto das crianças, onde florescem na forma de entretenimento e edificação. Esses contos, que passam a constituir um poderoso legado

> cultural transmitido de geração a geração, fornecem mais que prazeres amenos, enlevos encantadores e deleites divertidos (TATAR, 2013, pp. 9-10).

É importante ressaltar com ênfase que as narrativas consideradas clássicos infantis de origem oral não surgiram para as crianças. As narrativas coletadas pelos Irmãos Grimm nos arredores da Alemanha têm seus registros diferenciados entre os autores que afirmam terem sido os próprios irmãos que tenham vagado por esses territórios e os que afirmam que as histórias selecionadas eram contadas por pessoas próximas a eles, ou seus vizinhos. O que faz imaginar que suas viagens pelas aldeias alemãs tenham sido apenas fantasias para intensificar o histórico de suas aventuras.

As histórias dos Irmãos Grimm são conhecidas e divulgadas por mais de 200 anos. Apreciadas não só pelas crianças, mas também por aqueles que já foram crianças. Eles não criavam suas histórias, ouviam, anotavam e faziam suas adaptações, porém com o cuidado de não alterar o conteúdo temático dos contos. O que leva a crer que a tradução para essa coleta foi a intralingual, aquela que consiste na interpretação dos signos verbais por outros da mesma língua, é comum neste caso, o processo sinonímico. Robert Darnton faz uma crítica sobre os Irmãos Grimm não terem recebido da família Hanssenpflug a fidelidade das narrativas dos contos de fadas. Os contos eram "nem muito alemães, nem muito representativos da tradição popular. Na verdade, os Grimm reconheceram sua natureza literária e afrancesada" (DARNTON, 1986, p. 24). As narrativas não tinham mais a marca registrada de serem populares em suas linguagens e nem nas dramaticidades de narração pelo contador das histórias.

Foram sucessivas edições dos *Contos da infância e do lar*, até os Irmãos Grimm mudarem "de ideia com relação ao público-alvo dos contos" (TATAR, 2013, p. 405). No início a pretensão foi formular "documentos para estudiosos", após longa discussão acerca de nova edição, finalmente em 1815, "transformou-se gradualmente em leitura para crianças na hora de dormir" (Idem).

Segundo Robert Darnton, os Irmãos Grimm também tiveram como informante uma vizinha francesa huguenote, Jeannette Hassenpflug, que lhes narrava as histórias que ouvia de sua mãe, na cidade de Cassel. O repertório dos franceses huguenotes era vasto, "mas não os recolheram diretamente da tradição popular oral. Leram-nos em livros escritos por Charles Perrault, Marie Cathérine d'Aulnoy e outros" (DARNTON, 1986, p. 24). Esse fato ocorria nos círculos elegantes de Paris durante as vogas dos contos de fadas, no fim do século XVII, há registros de que:

> Duas mulheres teriam sido as principais testemunhas de que se valeram os Irmãos Grimm para essa homérica recolha de textos: a velha camponesa Katherina Wieckmann, de prodigiosa memória, e Jeannette Hassenpflug, descendentes de franceses e amiga íntima da família Grimm (COELHO, 2008, p. 29).

A autora Marie Louise Von Franz relata em seus estudos que a contribuição dos Irmãos Grimm acerca das narrativas dos contos de fadas surgiu após "a insatisfação com os ensinamentos cristãos e a aspiração por uma sabedoria mais vital, terrena e instintiva" (FRANZ, 1990, p. 7). Os Irmãos Grimm reacenderam a chama da força religiosa para combater o que estava ocorrendo na época, século XVIII, o movimento do neopaganismo, que se aflorava de maneira desagradável na Alemanha. "Foi esta busca religiosa por alguma coisa que parecia estar faltando nos ensinamentos cristãos oficiais, que primeiro induziu os famosos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm a colecionar contos folclóricos" (Idem, p. 7). Nelly Novaes Coelho enfatiza que:

> Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na *época romântica* e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles praticados contra crianças (COELHO, 2008, p. 29).

Nelly Novaes Coelho salienta que o estudo linguístico realizado pelos Irmãos Grimm em busca da autêntica língua alemã foi o início da descoberta de vários contos que formaram um acervo com memórias populares registradas em vários dialetos. Enquanto estudavam a língua coletavam, ao mesmo tempo, narrativas que foram selecionadas entre os anos de 1812 e 1822 e compuseram a coletânea que hoje é conhecida como Literatura Clássica Infantil.

Em meios a tantos relatos de que se têm registros a respeito dos Irmãos Grimm, conclui-se que a contribuição deixada por eles, por meio de seus trabalhos de coleta e compilação dos contos populares alemães, foi de grande importância para a construção de um acervo literário de contos infantis e a preservação da língua alemã. O resultado desse trabalho foi que a seleção feita por eles serviu de suporte educacional na formação das crianças. Principalmente por parte de Wilhelm Grimm que eliminou "cada expressão inadequada para crianças" (TATAR, 2013, p. 406).

As primeiras histórias coletadas pelos Irmãos Grimm eram carregadas de humor vulgar e violência, fato que os levou a modificarem suas narrativas, mas mesmo assim,

não os impediram de intensificarem as realidades que todos compartilhavam na época, ou seja, as histórias que eram contadas continham essências de violência e de terror e por essa razão:

> Os Irmãos Grimm escreveram contos de fada literalmente, como eram contados pelas pessoas das redondezas, mas mesmo eles não resistiram algumas vezes a misturar um pouco as versões, embora fizessem isso de uma maneira muito escrupulosa. Eles foram bastante honestos para mencionar isso em notas de roda pé (FRANZ, 1990, p. 7).

Segundo Clarissa Pinkola Estés, os Irmãos Grimm foram observadores de segundo e terceiro graus, por este motivo, eles tiveram a liberdade de contar, da maneira deles, as narrativas que ouviram. O método de coleta das narrativas por eles usado consistia em ouvir, guardar na lembrança e moldar por meio "dos prismas de suas próprias vidas, culturas, do *Zeitgeist*, o espírito de seu tempo" (ESTÉS, 2005, p. 20).

Em suas narrativas os Irmãos Grimm suprimem detalhes escatológicos, qualquer menção em relação a sexo, sexualidade e sensualidade e a tudo que pudesse ser considerado "pecaminoso". Essa supressão de detalhes por parte dos Irmãos Grimm, possivelmente, possa ter ocorrido pela falta de vocabulário dos contadores das histórias, que muitas vezes não tinham recursos linguísticos de uso mais culto, e com isso o uso das palavras chulas ganhavam repercussão em suas falas. A naturalidade como essas histórias eram narradas pelas pessoas, num ambiente familiar, davam a elas a liberdade de moldá-las às suas próprias intuições.

Para atenuar essas circunstâncias, algumas histórias foram modificadas para tornarem-se menos agressivas ao público a que se destinavam. Sempre de forma a proteger a tradição oral das narrativas dos contos, as contribuições dos Irmãos Grimm para a literatura infantil alcançaram grande repercussão no mundo. Até em razão de suas especialidades, ambos eram filólogos. Pesquisavam, decifravam e preservavam textos antigos. Porém, era necessário um cuidado especial ao levar essas narrativas às crianças, porque nelas estavam presentes "menções a sexo, sexualidade, e muitas vezes também à sensualidade" (Estés, 2005, p. 20), todas essas menções eram pecaminosas. Além dessa preocupação, o nacionalismo presente na alma dos Irmãos Grimm fez com que eles preservassem as tradições orais que estavam ameaçadas de desaparecer.

Dentre os quase 300 contos dos Irmãos Grimm, muitos foram escritos por eles, e muitos sofreram mudanças de supressões e/ou acréscimos de elementos narrativos em suas composições para se ajustarem de uma forma mais acolhedora e menos agressiva.

Os contos mais conhecidos dos Irmãos Grimm são: *Chapeuzinho Vermelho, João e Maria, Branca de Neve, A Bela Adormecida.*

O filme *Os Irmãos Grimm (The Brothers Grimm)*, do diretor Terry Gilliam, produzido em 2005 narra as aventuras e fantasias típicas dos contos de fadas. Assim como foram as muitas histórias acerca dos dois irmãos, essa narrativa apresenta cenas que retratam a vida dos Grimm, porém, com uma adaptação livre, na qual a comédia é parte integrante do enredo. Os outros elementos dramáticos são o mistério e o romance.

O roteirista Ehren Kruger retrata os dois irmãos como aventureiros que enganam os moradores ingênuos das cidades europeias, sob o domínio do Imperador Napoleão Bonaparte. A narrativa acontece nas aldeias da Alemanha, onde os irmãos ganham a vida fingindo lutar contra seres demoníacos, que eles mesmos fabricam para arrancar dinheiro das pessoas que vivem nas regiões. O diretor Terry Gilliam tomou a liberdade de fantasiar em torno das figuras reais dos dois irmãos e faz referência aos contos de fadas que eles coletaram em suas viagens pela Europa. A cada sequência são apresentadas cenas que fazem referências aos contos que são conhecidos mundialmente.

2. CAPÍTULO II: BRANCA DE NEVE E AS CONFLUÊNCIAS DE DIÁLOGOS E INTERSECÇÕES EM CAMINHOS DISTINTOS

Maria Tatar (2013) registra em seu livro a fala de John Updike sobre as histórias que eram contadas para os adultos e que hoje são conhecidos como os Contos de Fadas, a narrativa dessas histórias “eram a televisão e a pornografia de seu tempo, a subliteratura que iluminava a vida de povos pré-literários”.

Em referência a essa fala, Maria Tatar comenta que são muitas as versões das narrativas de contos de fadas produzidas pelo cinema que ainda são apreciadas por um público que se identifica com suas formas de encantar. A maioria delas foi produzida por Walter Elias Disney. Existem conexões entre as situações vividas por pessoas que conhecemos no cotidiano e os contos de fadas, é apenas uma questão de observação. Quantas Cinderelas você conhece, que estão à espera de seus Príncipes Encantados? E, diga-se de passagem, que de encantados, na maioria das vezes não têm nada. Quanto aos inocentes Chapeuzinhos Vermelhos que na sua desobediência estão mais para Lobos Maus, não é verdade? E as Alices, nem sempre no País das Maravilhas? Também temos os muitos Joões e Marias à procura do caminho de volta para casa. E não podemos nos esquecer das Bruxas com seus feitiços e encantamentos, afinal temos as boas e as más.

Estão em todos os lugares, basta um pouco de imaginação e um roteiro que venha trazer uma versão nova de uma história antiga, em muitas delas estão presentes cenas de humor, suspense, drama, violência, personagens que não aparecem na história original, até mesmo existe uma intertextualidade com a participação de personagens de contos diferentes em uma única versão. Como exemplo disso pode ser citado o livro "Sete Faces do Conto de Fadas" que teve sua primeira edição em 1993 pela Editora Moderna de autoria de Marcia Kupstas, juntamente com outros autores. O referido livro traz a revisão de sete clássicos: *Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, João e o pé de feijão, O gato de botas, Branca de Neve, A Bela Adormecida* e *A Bela e a Fera.* Essas versões foram escritas de forma a trazer para o cotidiano das situações ocorridas nos contos, ou seja, as personagens são pessoas que enfrentam situações análogas às personagens dos contos, escritos a mais de três séculos.

O filósofo alemão e professor de folclore Wolfgang Mieder, vencedor do Prêmio Europeu de Contos de Fadas de 2012, comenta que por meio das narrativas antigas adaptadas aos dias de hoje, os contos de fadas estão presentes na literatura, cinema e televisão. O professor observa que:

> antigamente demorava décadas, hoje espalha-se com uma rapidez absurda. A questão é só saber se os novos contos e provérbios vão continuar sobrevivendo. Em sua maioria, eles desaparecem com rapidez. Mas na internet dá para perceber exatamente qual será a repercussão de uma coisa. (MIEDER, 2012).

Acrescenta fazendo indagações a respeito de leitura e os valores representados nos contos, sobre a repercussão dos mesmos sentimentos que foram repassados nas primeiras narrativas orais e a questão do cinema, tudo acontece muito rápido em decorrência das redes sociais, o que não diminui a essência dos contos de fadas em se tratando da atemporalidade e nesse caráter eles retratam as verdades sobre o comportamento humano. Procura expor sua posição quanto sua expectativa de contribuição para a difusão desse gênero literário que tanto encanta a todos a tantas gerações acentuando:

> valores como a esperança e a justiça, que sempre chegam ao leitor, são transpostos. Nos contos estão representados os problemas arquetípicos do ser humano, mas através de uma linguagem poética e simbólica. Assim podemos nos identificar para além das fronteiras entre as culturas. Nas minhas aulas quero sobretudo, favorecer o acesso pessoal dos estudantes aos contos de fadas. Por que lemos um conto? Quais são os sistemas de valor ali representados? Em minha pequenez, procuro ser um mensageiro dentro da ciência e também um mediador entre culturas. (MIEDER, 2012).

Em resposta às indagações do professor Mieder grandes nomes da literatura e de outras áreas, fazem eco à importância de ler os contos, entre eles Nelly Novaes Coelho, Ana Maria Machado, Maria Tatar, Charles Dickens, Angela Carter, Clarissa Pinkola Estès, Diana Corso, Mário Corso, Bruno Bettelheim entre outros. No geral a opinião desses escritores em relação à importância da leitura dos contos de fadas é que todos são fontes de informações entre dois mundos: o da imaginação e o da realidade. Desde o mais tradicional até o mais contemporâneo o contexto é o mesmo: superar o medo e encontrar a saída para resolver os problemas. Os valores atribuídos aos contos de fadas são diversos, porém o principal deles é que o bem sempre vencerá o mal, não importa o tempo ou o lugar em que se passa a narrativa da história. A certeza de que os contos de fadas perduram por mais de quatro séculos em sua trajetória de despertar no ser humano o poder da magia existente no mundo é que sempre haverá quem acredite nas fadas, nas florestas negras, nos príncipes encantados, nas princesas em perigo, na madrasta invejosa, em tesouros escondidos.

As narrativas dos contos de fadas contemplam histórias que apresentam as temáticas das experiências humanas por meio de seus valores e mistérios. Os valores da cura pelo amor, da resiliência como fonte de recompensa, da busca de tesouros que possam facilitar uma vida de dificuldades, assim como seus mistérios que apresentam elementos assustadores: o abandono de crianças, a dificuldade de sobrevivência, a donzela vítima de inveja por possuir dotes de beleza, agressividade de pais incestuosos entre outras fontes de perigo.

2.1. Branca de Neve, a mais bela de todas, na versão dos Irmãos Grimm (1812)

A narrativa compilada pelos Irmãos Grimm começa durante o inverno, quando flocos de neve caem do céu; uma rainha, que está em seu quarto, próxima à janela, no ofício de costurar espeta o dedo em uma agulha, do ferimento três gotas caem sobre a neve branca e a rainha envolvida num momento mágico faz um pedido para conceber um filho. Tempo depois do pedido da rainha, nasce uma linda menina. A criança recebe o nome de Branca de Neve, porém infelizmente a rainha morre após o nascimento da princesa. Passado um ano o rei casa-se com outra mulher. Para certificar-se de que sua beleza jamais seria superada, ela consultava um espelho mágico.

Certa vez, a rainha perguntou ao espelho quem era a mais bela. A resposta deixou a rainha com muita inveja e a partir deste momento passou a odiar Branca de Neve e

armou um plano para se livrar dela. Depois de algum tempo, quando seu coração já não aguentava mais de tanta inveja e angústia, chamou um caçador[1] e ordenou-lhe que matasse Branca de Neve e trouxesse como prova os pulmões e fígado da princesa.

O caçador não conseguiu cumprir a ordem, quando chegou o momento de sacrificar a princesa ele teve pena dela e a deixou fugir. Branca de Neve saiu correndo pela floresta, muito assustada e sem saber para onde ir. Feras passavam por ela, mas não lhes faziam mal. Já era noite quando ela chegou à cabana dos sete anões. Os sete anões, que trabalhavam nas montanhas a procura de minérios, retornaram à cabana, logo notaram que alguém havia estado ali, porque tudo estava fora do lugar. E começaram a indagar um para o outro quem poderia ser o intruso. Então perceberam que alguém ainda estava no interior da cabana.

Era uma linda menina que estava dormindo, todos ficaram encantados com a beleza de Branca de Neve, e esperaram que ela acordasse. Assim que acordou ela narrou o que havia acontecido, os anões decidiram mantê-la na cabana em troca de seus cuidados domésticos, o que ela aceitou sem hesitar. Os dias se passavam e todos estavam satisfeitos com a companhia e cuidados de Branca de Neve. Porém, a madrasta de Branca de Neve certa de ter comido os pulmões e fígado da enteada consultou o espelho mágico que lhe revelou a verdade. Branca de Neve não morrera e o caçador a tinha enganado. Com a inveja tomando conta de seu ser, a madrasta arquitetou um plano para se livrar da menina.

Tomada pelos sentimentos de ódio e vingança idealizou um plano, disfarçou-se como uma velha vendedora ambulante e foi até a cabana dos sete anões oferecer à Branca de Neve acessórios de beleza. A velhinha oferece-se para arrumar o cadarço de seu corpete e o coloca tão apertado que Branca de Neve fica sem fôlego e cai no chão.

Quando os anões voltaram antes do anoitecer encontraram Branca de Neve estendida no chão, imóvel parecendo morta. Eles perceberam que o cadarço do seu corpete estava muito apertado e cortaram-no, então Branca de Neve voltou a respirar. A rainha ao chegar a seu castelo, perguntou ao espelho quem era a mais bela, o que o espelho respondeu ser Branca de Neve, a rainha ficou furiosa e tratou de maquinar novo plano para se livrar da bela menina.

---

[1] No site da FANDOM, o caçador recebe o nome de Humberto. Quando descobre que foi traída, a Rainha desce ao seu laboratório e resolve fazer feitiçarias para ir ao encontro de sua enteada. Pode-se presumir que a penalidade para a infidelidade de Humberto tenha sido a morte; a Rainha estava mais preocupada em matar Branca de Neve que, talvez, ela não tenha ordenado executá-lo (ou ela mesma fez). Pode-se, também, presumir que o caçador tenha fugido antes de sua execução.

Pela segunda vez a rainha após ter confeccionado o pente, voltou à cabana dos anões e mais uma vez disfarçada de velha ofereceu para Branca de Neve, que gostou tanto do pente e não se importou de mais uma vez ser imprudente a ponto de negociar a mercadoria. Após ter conseguido convencer a bela jovem de comprar o pente, oferece-se para penteá-la. O pente, ao tocar os cabelos de Branca de Neve, fez o veneno surtir efeito e a menina caiu no chão, desacordada.

Felizmente os anões estavam de volta para casa e chegaram a tempo e pela segunda vez salvaram a menina do destino cruel, retirando o pente de seus cabelos. A rainha retornou ao castelo e consultou o espelho mágico que respondeu ser Branca de Neve a mais bela. E pela terceira vez a rainha planejou matar Branca de Neve, para isso confeccionou uma maçã cheia de veneno.

Com a maçã em mãos, a rainha disfarçada de camponesa foi à casa dos anões para oferecer uma maçã para Branca de Neve, que no início não quis aceitar, mas a fruta parecia tão apetitosa que ela não resistiu e foi pela terceira vez enganada pela sua madrasta, que dividiu a maçã em duas partes e comeu um pedaço para mostrar que não tinha perigo algum. Ao morder a outra parte, a bela menina caiu desfalecida no chão. Finalmente, ao voltar para o castelo a rainha perguntou ao espelho mágico que lhe respondeu ser ela a mais bela.

Os anões retornaram ao cair da noite e encontraram Branca de Neve morta, sem o menor sinal de vida. Por três dias os anões velaram a linda menina. Quando resolveram enterrá-la, ela parecia viva, então resolveram colocá-la em um caixão de vidro, para que pudessem apreciar sua beleza. Levaram o caixão para o alto da montanha e ficaram montando guarda. Branca de Neve ficou no caixão por muito tempo.

Um dia, um príncipe que passava pelos arredores da cabana dos anões subiu a montanha e viu o caixão com Branca de Neve e pediu aos pequeninos para levá-la para o seu castelo. Após muita insistência do príncipe os anões se apiedaram dele e entregaram o caixão.

Durante o transporte do caixão para o castelo, os criados do príncipe tropeçaram e o solavanco fez com que o pedaço de maçã na garganta de Branca de Neve fosse expelido. A bela moça voltou à vida. Os dois jovens se apaixonaram e foram para o castelo do príncipe, onde tempo depois celebraram as núpcias. A madrasta de Branca de Neve compareceu à festa e foi obrigada a usar um par de sapatos feito de ferro que foi aquecido em fogo de carvão, dançou até cair no chão e esse foi o castigo por querer matar Branca

de Neve. Nenhum dos planos da madrasta conseguiu derrotar sua enteada, que foi recompensada por possuir bom coração.

2.2. A eterna beleza de Branca de Neve, aos 83 anos, na versão de Walt Disney (1937)

A versão de Walt Disney inicia com a madrasta da Branca de Neve no aposento do castelo consultando o espelho mágico. A Rainha Má obrigava sua enteada a trabalhar como serviçal fazendo os trabalhos domésticos no castelo, isso caracteriza o processo de reificação da jovem princesa, que sofre a mudança por meio do efeito de uma pressão externa que a força receber responsabilidades que não são suas. Enquanto o espelho respondia que ela era a mais bela, sua enteada Branca de Neve estava livre de sua inveja e vingança. Mas um dia, após o espelho mágico revelar que Branca de Neve era a mais bela, a Rainha Grimhilde[2] começou a elaborar um plano para se livrar da enteada.

Em uma manhã Branca de Neve estava no jardim do castelo retirando água do poço e conversava com seus amigos pássaros. Um príncipe aparece e Branca de Neve foge e vai para a sacada de uma janela e fica ouvindo o homem cantar para ela uma declaração de amor. Eles são vistos pela madrasta que está na janela. A rainha ordena ao caçador que leve Branca de Neve para um lugar longe e que lá a mate e traga seu coração como prova de sua morte. O caçador obedece contra a vontade, pois caso não o fizesse, pagaria com a vida; e assim levou a jovem para floresta com a desculpa de que ela iria colher flores.

Chegando numa clareira, Branca de Neve começa a colher flores, está feliz e canta uma canção. O caçador se aproxima para matá-la, mas não consegue; o homem ajoelha-se e pede desculpas para a jovem, que confusa não entende o porquê de ele estar prestes a executá-la. Branca de Neve, assustada, corre em direção à floresta, onde fica por horas. Durante sua correria pela floresta ela imagina que as árvores são seres monstruosos e seus galhos são garras que querem agarrá-la. Olhos na escuridão da floresta e gritos estridentes a assombram. Ela cai em um abismo que a leva em um rio subterrâneo, imagina que troncos de árvores são gigantescos crocodilos e quando consegue sair do rio corre o máximo que pode e continua a imaginar monstros que a perseguem e nesse turbilhão de medo, desmaia no meio da floresta.

---

[2] Seu nome apareceu pela primeira vez nas HQ oficiais da Branca de Neve em 1937. Nos parques temáticos da Disney ela é conhecida apenas como Rainha Má ou Bruxa.

Quando acorda está cercada de animais silvestres. Ela se acalma e canta uma canção e os animais guiam-na em direção à cabana dos anões, chegando lá ela bate à porta e não encontrando ninguém, entra. Observa que tudo na cabana é pequeno e presume ser a casa em que moram sete criancinhas e que não são organizadas, pois a casa está toda desarrumada. E que também poderiam ser órfãs. Então, com a ajuda dos animais silvestres, Branca de Neve limpa e arruma a casa, lava a roupa e prepara um jantar, pois a noite está chegando.

Quando termina todo o trabalho, Branca de Neve vai para o andar de cima, entra em um quarto com sete caminhas, em cada uma delas está escrito os nomes dos seus respectivos donos. Como está muito cansada, dorme em companhia dos animais. De longe os anões avistam que a cabana deles está ocupada por alguém. Ficam assustados e vão verificar quem é o intruso. Chegando à cabana os anões entram e seguem em direção ao piso superior e encontram Branca de Neve deitada sobre três camas. Quando retiram o lençol que a cobria, eles têm uma surpresa. Era a mais linda moça que já haviam visto.

A partir daí, Branca de Neve conta a eles o que havia ocorrido e aceitam que ela fique com eles em troca de seus serviços domésticos, o que ela concorda com muito gosto. Afinal, estar segura e longe da madrasta era tudo que ela mais desejava. No castelo, a Rainha Má consulta seu espelho mágico e ele responde que Branca de Neve continuava viva e estava na floresta. A madrasta de Branca de Neve ficou furiosa e descobriu que foi enganada pelo caçador.

Imediatamente começou a traçar seu plano, que era destruir Branca de Neve. Começa fazendo um feitiço que a torna uma velha, para finalizar seu plano diabólico, prepara uma maçã envenenada, e assim, disfarçada vai até a casa dos anões para oferecer a fruta para Branca de Neve, que não imaginou que aquela pobre velhinha era, na verdade, a Rainha Má. Os animais tentaram afastar a madrasta que estava disfarçada, mas Branca de Neve a defende e a deixa entrar na cabana. Assim, a madrasta conseguiu persuadir Branca de Neve a morder a maçã envenenada, dizendo ser uma maçã miraculosa, que realizava todos os desejos. O desejo de Branca de Neve era que o príncipe a levasse para o seu castelo, onde eles viveriam “felizes para sempre”. Quando ela mordeu a maçã envenenada, logo o veneno fez efeito e Branca de Neve caiu morta no chão.

Enquanto isso, os animais foram avisar aos anões que Branca de Neve corria perigo. Quando eles chegaram perto da cabana avistaram uma mulher idosa saindo do lugar, logo deduziram que era a Rainha Má disfarçada. Os anões e os animais começaram a perseguir a madrasta de Branca de Neve que correu, em fuga, e foi em direção a um

penhasco. Vendo que os anões continuavam a persegui-la a Rainha Má começou a escalar o penhasco. Quando ela chegou ao topo, tentou arremessar uma pedra em cima dos anões. Mas um raio a atingiu e ela caiu com a pedra por cima dela e morreu.

Os anões retornaram à cabana, infelizmente Branca de Neve estava morta. Eles a colocaram num caixão de vidro e a velaram por vários dias. O príncipe chegou e viu os anões em torno do caixão. Ele se aproximou e beijou Branca de Neve, que acordou como em um milagre. Após se despedirem de seus amigos, os sete anões, Branca de Neve e o príncipe partiram rumo ao castelo onde viveram "felizes para sempre".

2.3. Branca de Neve, a bela guerreira e o seu caçador de Rupert Sanders (2012)

Na versão fílmica dirigida por Rupert Sanders e com o roteiro de Evan Daugherty, John Lee e Houssein Amini, baseada no conto *Branca* de Neve dos Irmãos Grimm, a história inicia durante o inverno quando a rainha Eleanor, mãe de Branca de Neve, está caminhando pelo jardim e espeta o dedo no espinho de uma rosa e três gotas de sangue caem sobre a neve. A rainha faz um pedido para ter uma filha. Tempo depois nasceu uma linda menina que recebeu o nome de Branca de Neve. Era amada por todos. Quando estava com sete anos sua mãe morreu. Todo o reino ficou desolado e mais do que todos, ficou o rei Magnus, pai de Branca de Neve.

Um dia, um exército de criaturas sobrenaturais feitos de vidro atacaram as terras do rei e ele, juntamente com o seu exército, derrotaram os invasores. Terminada a batalha, os soldados do rei encontraram uma mulher, linda e misteriosa, aprisionada em umas das carroças usadas pelo exército inimigo. O rei Magnus apaixonou-se por ela. Ravenna é o seu nome. O rei a leva para o castelo e casa-se com ela no dia seguinte. No dia do casamento Ravenna percebe que Branca de Neve, apesar de ser apenas uma menina, chamava mais atenção do que ela. Ela sente inveja da princesa. Na noite de núpcias, agora rainha, Ravenna mata o rei, enquanto seu exército espera do lado de fora do castelo para executar suas ordens de conquistar o reino e escravizar o povo.

O exército de Ravenna, comandado pelo seu irmão Finn, entra no castelo do rei Magnus e mata todos que tentaram defendê-lo e escraviza os sobreviventes. Branca de Neve vê seu pai morto sobre a cama e foge, mas é capturada antes que possa ser salva pelo duque Hammond, pai do príncipe William, amigo de infância de Branca de Neve. Pai e filho fogem e Branca de Neve é aprisionada em uma torre. Instalada no castelo, Ravenna manda trazer seu espelho mágico para junto dela. Branca de Neve tornou-se uma

jovem muito bela, porém nunca havia saído da torre. Seus dias eram sempre iguais, pela manhã fazia suas orações e sempre se lembrava de seus pais e prestava- lhes homenagens.

Um dia, a rainha Ravenna faz a clássica pergunta: “Quem é a mais bela?”, e como resposta o espelho diz que tem uma mulher que a superou em beleza, é Branca de Neve. Porém, o espelho mágico diz que há um feitiço que se feito com o coração de Branca de Neve, dar-lhe-ia a imortalidade. Por ordem de Ravenna, Finn vai buscar Banca de Neve em sua cela e tenta assediá-la, a jovem ataca seu agressor, conseguindo golpeá-lo com um prego e dali foge. A partir dessa fuga começou a trajetória da heroína Branca de Neve.

Passando pelos corredores e escadas do castelo e chegando às passagens subterrâneas dos esgotos por onde alcança o mar, sempre guiada por seus amigos pássaros. A jovem corre e joga-se nas ondas e nada em direção à praia e lá, como num passe de mágica, há um cavalo branco que a leva para longe do castelo. Passa por um vilarejo e segue rumo à Floresta Negra. Sempre perseguida pelos soldados de Ravenna.

No castelo, sabendo que o caçador está sofrendo com a morte da esposa que tanto amava, Ravenna lhe promete em troca da captura de Branca de Neve a vida da esposa de volta. Ele aceita a proposta porque acredita que terá a oportunidade de ter sua amada esposa junto a ele, para isso terá que enfrentar, mais uma vez, a floresta negra. O caçador Eric encontra Branca de Neve. Diante do apelo da jovem em não ser capturada e da incerteza de que a promessa recebida de rever a esposa iria ser mantida, o caçador Eric ajuda Branca de Neve a fugir. Isso depois de travar luta com Finn e seus soldados.

Branca de Neve e Eric fogem e se aventuram, de novo, pela floresta do medo. Dessa vez a situação piora. A floresta ganha vida e mais uma vez a força da floresta explora o medo de Branca de Neve, porém o caçador a orienta a ser mais corajosa e ela consegue enfrentar um monstro.

Quando eles saem da floresta são capturados por uma tribo de mulheres que dizem que só sobrevive na floresta quem tem poder sobrenatural. São mulheres que se automutilam, com cortes profundos nos rostos para que a rainha não as matem. Os dois fugitivos ficam com as mulheres e Eric descobre que Branca de Neve é a princesa, herdeira do trono, por isso que Ravenna quer matá-la. E resolve ir embora quando é advertido pela chefa da tribo das mulheres de que não pode abandoná-la à própria sorte, mesmo assim o caçador parte.

O príncipe William e o duque Hammond ficam sabendo que Branca de Neve fugiu. E o príncipe William se infiltra na companhia dos soldados de Finn que estão à procura da princesa. Eles conseguem chegar a tribo das mulheres mutiladas e atacam-nas.

Branca de Neve é resgatada por Eric que havia voltado para ajudá-la. A princesa e Eric conseguem fugir, porém são capturados por oito anões que roubam os viajantes que trafegam na região vizinha da floresta. Depois de Branca de Neve e Eric convencerem os anões que eles serão pagos se os ajudarem a chegar até o reino do duque Hammond, um velho amigo do pai de Branca de Neve, eles são soltos e levados para o Santuário das Fadas, onde acampam e pernoitam.

Branca de Neve acorda e começa a explorar os caminhos do santuário e encontra um cervo branco com o qual mantém uma conexão sobrenatural. Os anões descobrem que Branca de Neve é a princesa que resgatará os dias de paz e harmonia do reino do rei Magnus. Finn e seus soldados encontram os anões, o caçador e a princesa.

A partir disso começa uma batalha, o príncipe William se junta a eles e os ajudam a combater os inimigos. Finn e um dos anões morrem durante a batalha. Branca de Neve, Eric, William e os anões vão em direção ao castelo do duque Hammond para se prepararem na batalha contra Ravenna. Quando estão a caminho, Branca de Neve é enganada por Ravenna que se disfarça de William e faz um jogo de amor e sensualidade, no qual Branca de Neve se deixa ser seduzida e morde a maçã envenenada.

Eric e William chegam quando Ravenna está prestes a dar o golpe final em Branca de Neve para matá-la. Diante desse cenário, Ravenna - percebendo a chegada dos dois - foge por meio de um feitiço em que ela se transforma em um bando de corvos e sai voando em direção ao castelo do rei Magnus. Branca de Neve está morta e é levada para o castelo do duque Hammond e lá é colocada sobre uma cama.

Todos estão muitos tristes e sem esperança de derrotar a rainha Ravenna. Eric declara-se para Branca de Neve e beija a princesa. Ela retorna à vida e convoca o povo para a batalha final contra Ravenna. O exército avança rumo ao castelo e começa o conflito. Ravenna assiste à chegada do inimigo da sacada do castelo e vê quando Branca de Neve está aguardando a abertura do portão. Após os anões conseguirem abrir o portão, Branca entra e se dirige ao aposento de Ravenna que a espera.

As duas começam a travar uma luta de vida ou morte. Enquanto isso, chegam Eric, William e alguns soldados que são atacados pelo exército mágico de homens de vidro de Ravenna. A batalha é cruel. As duas mulheres ainda continuam a lutar. É uma luta desigual, pois Ravenna tem o poder da magia, mas a força dela diante de Branca de Neve desaparece e a bela princesa consegue golpeá-la com um punhal. Ravenna é gravemente ferida e recua diante da dor e da derrota e se arrasta até o trono. Sob o espelho mágico e o olhar da mais bela, Ravenna morre.

2.4. O conto da *Branca de Neve* na ótica dos teóricos

Para analisar a trajetória da personagem de Branca de Neve os teóricos consultados são: Nelly Novaes Coelho, Vladimir Iakovlevich Propp, Maria Magdalene Tatar.

Nelly Novaes Coelho (1922-2017), professora doutora, pesquisadora e crítica literária, nasceu no Brasil, na cidade de São Paulo. Em seus estudos ela evidenciou como o conto de fadas é um gênero que pode ser utilizado na educação das crianças e jovens para aumentar o nível de conhecimento e as escolhas das decisões sobre o que é certo ou errado.

Entre os séculos XVII e XVIII, os contos de fadas costumavam ser a principal forma de entretenimento para as populações agrícolas na época de inverno. Contar contos de fadas, segundo FRANZ (1990, p.7), "tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial. Chegou-se mesmo a dizer que os contos de fada representavam a filosofia da roda de fiar (Rocken Philosophie)"

O gênero dos contos de fada tem sua origem na tradição oral, em uma época que as mães se ocupavam das tarefas domésticas e os pais dos afazeres do dia a dia para trazer sustento à família. Os filhos desde cedo eram obrigados a participar das tarefas que lhes eram designadas, com o intuito de levar a eles orientação de cunho educativo e ao mesmo tempo possibilitar um novo conhecimento para que pudessem atuar com maior notoriedade em seu cotidiano, uma vez que eram considerados "pequenos adultos". "A criança era, portanto, diferente do homem, mas apenas no tamanho e na força, enquanto as outras características permaneciam iguais" (ARIÈS, 1981, p. 14).

Para Coelho (2000, p. 172-173), a forma do conto está classificada em "conto maravilhoso" e "conto de fadas". A primeira forma tem suas origens nas narrativas orientais cuja coletânea *As Mil e Uma Noites* é o modelo completo. A problemática geradora é a existencial: a busca de riquezas, a satisfação do corpo e a conquista de poder formam o conjunto do núcleo das aventuras. A busca da fortuna material tem como finalidade combater a miséria e a necessidade de sobrevivência. Para acentuar essas caracterizações Nelly Novaes diz que:

> desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas, sofrem profecias que se cumprem, são beneficiadas com milagres, assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (COELHO, 2000, p. 172).

A segunda forma originou-se na cultural celta, tem a presença da fada - do termo latim *"fatum"* que significa *destino*. A problemática geradora é a social: as aventuras visam a realização do interior humano por meio de aventuras ligadas ao sobrenatural e ao mistério do além-vida. Por intermédio do amor acontece o encontro dos amantes, após vencerem "grandes obstáculos, levantados pela maldade de alguém." (COELHO, 2008, p. 85). As aventuras dos heróis e heroínas sempre são acompanhadas por mediadores (fadas, talismãs, varinhas mágicas) e opositores (gigantes, bruxas ou bruxos, feiticeiras, feiticeiros, seres maléficos). Essas características podem ser encontradas no conto *Branca de Neve,* de autoria dos Irmãos Grimm.

A personagem principal, Branca de Neve é invejada por sua madrasta, e torna-se alvo de vingança por ser mais bela. A madrasta de Branca possui uma inveja que a consome diariamente, e assim trama um plano para se livrar da enteada. A madrasta dá ordem ao caçador de matar Branca de Neve: "Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou" (TATAR, 2013, p. 9). O caçador não executa a ordem e Branca de Neve foge para a floresta com a ajuda dos sete anões que exercem a função de protetores sendo salva da morte.

Essa segurança se dá por pouco tempo, pois a madrasta inconformada por não mais ocupar o lugar de a mais bela, trama três vezes contra a vida da enteada. Suas tentativas fracassam e ela sofre a perseguição e em seguida é punida por seus atos. Branca de Neve conhece o príncipe que a leva para o seu castelo, isto depois de ser feita a reparação do dano que foi causado a ela por sua madrasta. O príncipe a desposa e ela retoma a posição de princesa que lhe fora negada no início de sua jornada.

De acordo com Nelly Coelho (2000), as narrativas maravilhosas são recontadas a partir da ótica de quem narra uma história, por meio de uma organização que vai enfocando os elementos da narrativa até chegar a uma problemática que em meio a implicações ideológicas se resolvem e se mostram como um ensinamento.

A partir dessa premissa, observa-se que o ensinamento repassado pela personagem de Branca de Neve é de que a bondade, a resiliência e a boa índole são atitudes que devem fazer parte do comportamento de toda mulher, mesmo que a maldade das pessoas traga danos a sua sobrevivência.

A bondade, a beleza e a resiliência formam o conjunto das virtudes que configura a personagem Branca de Neve. Ela é uma jovem bela e bondosa, e por mais que sofra injustiças, sempre está satisfeita com sua condição de vida. Do seu nascimento até a sua "ressurreição" essa personagem é desejada, perseguida, invejada e resgatada. Fechando

assim toda uma trajetória de heroína. Em outras palavras, passa pela luta humana de encontrar sua identidade de princesa. Em suma, essa tríade contrasta com o conjunto de arquétipos que configura a madrasta.

Nelly Novaes Coelho realizou um trabalho de pesquisa em que afirma que "o pensamento tocado pelo maravilhoso é capaz de reencantar a realidade". Em suas entrevistas e palestras a autora sempre salientava que: "Neste momento, está em curso uma mudança efetiva da percepção do homem em relação ao mundo e a si mesmo, que resultará na criação de novos paradigmas, e os contos de fadas precisam assumir seu papel fundamental nessa mudança" (COELHO, 2008, p. 13).

Em 2008, Nelly Novaes publicou um livro intitulado *O Conto de Fadas – Símbolo – Mitos – Arquétipos,* no qual explana uma série de estudos acerca da temática dos contos de fadas e dos contos maravilhosos. A autora deixa claro que o mundo vive em um limiar histórico entre a ordem de valores de uma tradição progressista e uma desordem cuja nova ordem está em gestação acerca dos livros antigos, e dentre eles estão os dos contos de fadas que "longe de serem vistos como algo superado ou mero entretenimento infantil, precisam urgentemente ser redescobertos como fonte de conhecimento de vida" (Idem, p. 17). Nesse sentido, a literatura possui um estado real quando situada no mundo do possível, chamada de humanizadora, capaz de transitar entre a fantasia e a realidade.

Na mesma linha de pensamento de que os contos de fadas estão presentes no dia a dia das pessoas e se acercam da vontade humana para se sobressaírem a outros gêneros, Coelho (2018, p. 105) mostra mais uma evidência de sua importância enquanto "meios transmissores dos valores de base dos grupos sociais". Para enfatizar essa ideia, a autora ratificar seu pensamento quando afirma que:

> uma das eloqüentes provas da estreita ligação existente entre o *mundo da fantasia,* criado pelas narrativas maravilhosas, e o *mundo real,* em que a nossa vida se cumpre, é o grande número de pesquisas e estudos das mais diferentes áreas do saber, que, desde o século XVIII até este limiar do século XXI, têm-se voltado para o imenso acervo formado pelos contos de fadas, mitos, fábulas, lendas, sagas, contos maravilhosos e tantos outros (COELHO, 2008, p. 105).

Os contos de fadas podem representar a realidade como elementos da representação da vida quando determinadas situações e acontecimentos do cotidiano são expostos de maneira a provocar nas pessoas a empatia ou até mesmo a catarse. Para isso, o conhecimento dos enredos dos contos de fadas é a fonte de referência para as pessoas

que já passaram ou presenciaram histórias da vida real que relembram em sua essência os contos de fadas.

Os teóricos Vladimir Propp e Nelly Coelho são unânimes em afirmar que as situações ocorridas nos contos de fadas estão presentes na condição humana. Em relação aos contos de fadas, Coelho (2008, p. 17) afirma que os contos de fadas não são simples narrativas de entretenimento para as crianças, precisam ser redescobertos por seus valores de "fonte de conhecimento de vida". E acrescenta "Propp reconhece a essencialidade desse gênero narrativo como *expressão de vida.* E tanto estava consciente dessa expressão que afirma: "Não há dúvida de que o conto encontra, geralmente, sua fonte na vida" (PROPP, 1972, p. 14)" (Idem, p. 119) (grifos da autora).

A essa concepção ideológica podemos agregar as estruturas definidas por Vladimir I. Propp, que se classificam em 31 sintagmas escritos em *Morfologia do conto maravilhoso.*

Vladimir Iakovlevich Propp (1895-1970), professor, linguista, folclorista, seguidor da teoria estruturalista, nasceu na Rússia, na cidade de Petersburgo. Criador dos 31 sintagmas que constituem a diegese dos contos de fadas. Os sintagmas criados por Propp, por serem muitos, não estão dispostos em um só conto, em relação a este fato, Coelho (2008, p. 118-119) faz o seguinte comentário: "Aliás, se observarmos bem, há muitas que se justapõem e poderiam fundir-se. Se tentarmos reduzir a estrutura básica dos contos a seus elementos constituintes chegaremos a seis funções invariantes em todos eles." Esses sintagmas receberam a denominação de "funções".

Essas funções para serem aplicadas em todas as suas especificidades se faz necessário sempre um relato com elementos fantásticos, como acontece em um conto de fadas. Essas funções somente se farão presentes em narrativas que contenham personagens envoltas com situações fantásticas, nas quais apareçam bruxas, dragões, fadas, monstros e outros seres que façam parte de um mundo fantástico. O encaixe delas dentro das estruturas narrativas nas criações de literatura fictícia contemporânea é descartado; pois para que isso aconteça é primordial a presença do fantástico.

Os 31 sintagmas de Propp formam um conjunto de acontecimentos que estaria presente em todas as narrativas, cujo gênero fosse classificado como conto. Para Meletínski:

> Propp descobriu que as *funções dos personagens* são os elementos constantes e repetitivos dos contos de magia. Trata-se de um total de trinta e uma funções: *afastamento, proibição e transgressão da proibição, interrogatório e*

> *informação sobre o herói, embuste e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da reação, partida, primeira função do doador e reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição e socorro, chegada incógnito, falsas pretensões, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento e desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento.* Nem todas essas funções estão sempre presentes, mas seu número é limitado e a ordem em que aparecem no decorrer do desenvolvimento da ação é sempre a mesma (MELETÍNSKI, 2001, p. 93, *apud* PROPP, grifos do autor).

Na sua obra, Propp explica que ocorrem os mesmos esquemas narrativos nas ações dos contos populares. Para comprovar sua teoria, Propp recolheu 100 contos de magia russos e estabeleceu que a narrativa desses contos concentrava-se em torno de um herói que sofre uma injustiça, tem uma perda ou possui uma carência e quando tenta reparar essa injustiça, perda ou carência, todas as suas ações constituem o enredo da narrativa.

As 31 funções que Propp delimitou para os acontecimentos dos contos maravilhosos são extensas e não se adequam aos contos contemporâneos, isso porque exigem que a participação das personagens seja isolada dos eventos ocorridos na narrativa. Significa dizer que não é possível encaixar, na íntegra e sequencialmente, os 31 sintagmas estabelecidos pelo "formalista" Propp em contos contemporâneos, isto é, a estrutura por ele criada é exclusivamente para os contos populares russos. Nunca foi a intenção de Propp que seus estudos fossem aplicados de forma generalizada em análises de contos.

O termo "formalista", entre aspas, deve-se ao fato de que Propp foi acusado de ter escrito a *Morfologia do Conto Maravilho,* num viés totalmente estruturalista. Os críticos literários o acusavam de ter sistematizado regras de análises que estruturavam o gênero conto de forma universal. Ao que ele provou não haver ligação entre conto maravilhoso pertencente à ramificação folclórica russa e os demais contos literários.

É importante que se faça a diferença entre as tipologias dos contos e do conto maravilhoso, que segundo Propp possui uma uniformidade específica que não se explica por temas, por motivos ou por assuntos; e sim por unidades estruturais que agrupam os elementos das ações das personagens que ele chama de funções. Essas funções são constantes e independentes das personagens. São praticadas por personagens e maneiras diferentes (Gotlib, 2006).

Propp não se considerava formalista de primeira hora e nem um formalista da segunda leva. "Ele não teve, ao que tudo indica, nenhuma participação na fundação do Círculo Linguístico de Moscou em 1915, nem em OPOIAZ (Sociedade de Estudos da

Linguagem Poética) de São Petersburgo em 1916, os dois grandes centros de atividades do formalismo russo" (HÉNAULT, 2006, p. 99).

Esse engano ocorreu devido ao tempo que sua obra levou para ser conhecida. Foram 30 anos até ser traduzida para o inglês. Escrito em 1928, foi somente em 1958 que os estruturalistas absorveram seu trabalho e o formalismo estava em decadência por motivo histórico-político:[3]

> Antes de mais nada, Propp não foi "formalista por excelência": ele é um dentre muitos outros membros do movimento que se espalha pelo território do antigo Império, de São Petersburgo à Ucrânia. O formalismo russo - e, em particular, a vertente praticada por Propp - não deve ser interpretado fora desse ambiente, da Rússia dos anos 1910-1920. Pode-se identificar nesse movimento uma certa dinâmica de grupo cuja ideologia comum, apesar da multiplicidade de pensamento, consistia em traspor para o solo russo um objeto bastante familiar: a poética morfológica alemã (LOPES, TCHUGUNNIKOV, SCHNAIDERMAN, 2010).

Propp preocupava-se em separar os vínculos existentes no meio histórico-social. A separação desses vínculos representa a evolução dos acontecimentos no decorrer da narrativa e não fica caracterizado que essa separação ocorreu por meio de acontecimentos externos. Segundo Vladimir Propp, "os personagens dos contos maravilhosos, embora permaneçam muito diferentes na aparência, idade, sexo, tipo de preocupação, estado civil e outros traços estáticos e atributivos, executam ao longo de toda a ação os mesmos atos" (*apud* TODOROV, 2013, p. 272).

Esses sintagmas não aparecem, simultaneamente, em todas as narrativas. O próprio teórico afirma que "nem todos os contos apresentam todas as funções, mas a ausência de algumas delas não influencia a ordem de sucessão das outras" (idem, p. 273). Dos 31 sintagmas classificados por Vladimir Propp, aparecem 15 no conto da *Branca de Neve*, que são bem caracterizados pelas ações das personagens, a seguir:

(1) afastamento;
(2) proibição
(3) transgressão
(4) informação;
(5) ardil;
(6) cumplicidade;
(7) dano (ou carência);

[3] Um dos principais pressupostos acerca do término do Formalismo foi que seus teóricos foram perseguidos pelo regime soviético. "Os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917; suas ideias floresceram durante a década de 1920, até serem efetivamente silenciadas pelo Stalinismo" (EAGLETON, 2003, p. 3).

(8) mediação (momento de conexão);
(9) partida;
(10) primeira função do doador;
(11) reação do herói;
(12) reparação;
(13) o bem vence o mal;
(14) casamento;
(15) punição.

As ações das personagens acima enumeradas caracterizam os sintagmas de forma bem explícita no conto dos Irmãos Grimm. O afastamento acontece quando Branca de Neve é privada do convívio familiar, sua mãe morre e seu pai casa-se com outra mulher. A proibição ocorre quando Branca de Neve, após fugir para a floresta, é acolhida na cabana dos anões. Ali, eles a advertem para que ela não abra a porta para ninguém. A transgressão acontece quando Branca de Neve não obedece aos conselhos deles. O ardil ocorre quando a madrasta de Branca de Neve, disfarçada, vai à cabana dos anões e age com persuasão para que a princesa adquira objetos de beleza, aguçando sua vaidade. Na terceira tentativa ela leva uma maçã, aguçando sua gula. A informação da localização de Branca de Neve, quando ela está na cabana dos anões, é dada pelo espelho mágico à Rainha Má.

A cumplicidade acontece quando Branca de Neve, por três vezes, se deixa ser enganada pela madrasta disfarçada. Essa ação também pode ser classificada como ingenuidade por parte da personagem, pois mesmo mediante aos conselhos dos anões, ela não se precaveu aos assédios da madrasta. A primeira com o cadarço para o corpete; a segunda, o pente envenenado; e a terceira, a maçã envenenada. A presença desses elementos caracteriza dois pecados capitais: a vaidade e a gula. Quando a madrasta de Branca de Neve ordena ao caçador matar a menina, causa a ela, a primeira parte do dano (ou carência), e torna a madrasta em antagonista. A partida de Branca de Neve se dá pela sua fuga rumo à floresta. A primeira função do doador ocorre quando o caçador deixa Branca de Neve fugir para a floresta, depois que ela suplica pela vida. A mediação (momento de conexão) ocorre quando o caçador mata um javali e leva os pulmões e fígado para a Rainha Má.

A reação do herói/heroína acontece quando Branca de Neve segue as instruções do caçador. Tem-se a segunda parte do dano (ou carência) quando a Rainha Má tenta, por três vezes, matar Branca de Neve. Na terceira tentativa, ela consegue seu intuito, fazendo Branca de Neve morder uma maçã envenenada, ou seja, quando a faz cair num sono

profundo. A reparação ocorre quando os anões acolhem Branca de Neve em sua cabana, desempenhando o papel de protetores. Ocorre também, quando o príncipe vem salvá-la anulando o feitiço da morte. Assim, a segunda ação ocorre não por meio de um beijo, mas pelo solavanco do caixão de cristal que está sendo carregado pelos criados do príncipe. O solavanco faz com que o pedaço de maçã envenenado que estava entalado saia da garganta de Branca de Neve e esta retorna à vida.

O bem vence o mal quando todas as tentativas da Rainha Má em matar Branca de Neve fracassam. A morte da Rainha Má, também, pode ser caracterizada como o mal sendo vencido. É realizado o casamento de Branca de Neve com o príncipe quando eles chegam ao palácio do rei, pai do príncipe. A punição é aplicada com a Rainha Má sendo condenada a calçar sapatos de ferro aquecidos e dançar até a morte. Todas essas ações que se apresentam no conto dos Irmãos Grimm estão entrelaçadas, dando à narrativa da obra uma sequência de acontecimentos mágicos que retratam a jornada da heroína Branca de Neve. Essa sequência tem origem em um dano (ou carência) seguida de uma motivação. Dentro da teoria proppiniana, essas situações estão voltadas para o conteúdo da obra sem expressar outras esferas interpretativas, que não estejam relacionadas ao enredo do conto. Em suma, a presença das funções não obedece a uma obrigatoriedade, mas uma função conduz a outra.

Propp chamou esses sintagmas de funções que podem ser agrupadas em sete esferas de ação por meio dos personagens, cada um dos personagens possui sua própria esfera de ação, que é distribuída de acordo com o papel. Segundo Propp cada personagem se correlaciona com uma determinada ação, às vezes pode estar ligado a mais de uma ação. A seguir uma tabela que demonstra a relação da personagem com sua respectiva ação dentro da narrativa do conto maravilhoso:

1ª. esfera	O agressor	faz o mal causando dano ao herói
2ª. esfera	O doador	dá o objeto mágico ao herói
3ª. esfera	O auxiliar	ajuda o herói no seu percurso
4ª. esfera	A Princesa e o Pai	heroína é perseguida; o pai se ausenta
5ª. esfera	O Mandador	articula um plano para derrotar o herói
6ª. esfera	O Herói	sofre um dano e passa por provas
7ª. esfera	O falso herói	tenta destituir o herói

Tabela 1: Relação da personagem com sua respectiva ação dentro da narrativa

Maria Magdalene Tatar (1945) é professora acadêmica, especialista em Literatura Infantil e nascida na Alemanha, na cidade de Pressath, editou uma coletânea de contos no livro *Contos de Fadas* Edição Comentada e Ilustrada, sendo *Branca de* Neve, dos Irmãos

Grimm, utilizado para essa análise. Em seu conceito os contos de fadas têm o poder de nos transportar "a mundos inéditos e secretos que dão nova dimensão aos desejos infantis e contemplam os grandes mistérios existenciais" (TATAR, 2013, p. 7). A autora acrescenta que:

> Nesse mundo de imaginação, não só nos libertamos das realidades enfadonhas da vida cotidiana, como nos entregamos aos prazeres catárticos de derrotar aqueles gigantes, madrastas, bichos-papões, ogros, monstros e *trolls,* estes também conhecidos como adultos (TATAR, 2013, p. 8).

A autora ainda revela que, quando criança, lia os contos dos Irmãos Grimm e cada imagem valia por mil palavras. Essa informação tem a relevância de explicar que para a criança a imagem é a forma de ler o mundo, ela olha e vê antes de falar, e depois desenvolve a leitura, chegando ao estágio que faz uso da imagem em conjunto com a palavra. É por meio das imagens que se dá a fruição e a percepção das coisas do mundo. Por isso, para a autora, o prazer da leitura, também, estava na apreciação das imagens com suas cores e seus contornos no surgimento de uma história com suas significações e peculiaridades.

Dessa forma, as narrativas dos contos de fadas têm o poder mágico de transformar a vida por meio da imaginação que reside em cada ser humano, seja criança ou adulto. Esse poder mágico dá "vida às figuras sombrias de nossa imaginação como bichos-papões, bruxas, canibais, ogros e gigantes, os contos de fadas podem fazer aflorar o medo, mas no fim sempre proporcionam o prazer de vê-lo vencido" (TATAR, 2013, p. 10). A autora salienta que nos contos de fadas estão presentes as boas e más condutas, o ensinamento de como praticá-las. Porém, essa interpretação idiossincrática é para induzir no leitor a opção de sempre fazer o bem. Portanto, para demonstrar as duas faces dessa questão, Maria Tatar apregoa que:

> Se por um lado os contos de fadas não nos fornecem as lições morais e mensagens adequadas pelas quais às vezes ansiamos, por outro continuam a nos proporcionar oportunidades para pensar sobre as angústias e desejos a que dão forma, para refletir sobre os valores condensados na narrativa e discuti-los, e para contemplar os perigos e possibilidades revelados pela história (TATAR, 2013, p. 13).

A anunciação da autora acerca da existência de um ensino de comportamento inserido nas narrativas dos contos de fadas deixa claro que os desejos, vontades e pulsões primitivas do indivíduo que são comandadas pelo Id fará emergir o nível de consciente

guiado pelo princípio da realidade, fazendo com que o Ego limite o indivíduo em suas ações. O ensino repassado fará o indivíduo reconhecer que a censura, a culpa e o medo da punição atuarão como uma instância reguladora do Superego, que é internalizado pela moral, ética e imposições sociais.

Segundo TATAR (2013), a conexão dos contos de fadas com a vida real são os variados sentimentos que mantém a vida vibrando, tais como: angústias, medos, desejos, romance, paixão e amor. "Os contos de fadas nos arrastam para uma realidade que é familiar no duplo sentido da palavra – profundamente pessoal e ao mesmo tempo centrada na família e em seus conflitos, não no que está em jogo no mundo em geral" (2013, p. 17).

O mundo contemporâneo apresenta uma nova modalidade de vida, o "novo normal" como está sendo chamado esse estilo de vida, em que todos devem se cuidar e proteger a quem se ama, está fazendo parte de uma transformação de comportamento, no qual os medos, anseios e incertezas se fazem presentes no dia a dia e podem ser encarados como tarefas de um herói de conto de fadas, tais como: matar o dragão, enfrentar a bruxa, fugir da floresta, salvar a donzela, levar doces para a avó. Todas essas circunstâncias de fatos geram um comportamento coletivo de crença em um poder que se pode denominar de viver o real para acreditar na fantasia e vice-versa.

Em relação ao conto de *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm, Maria Tatar comenta que a versão de Walt Disney "ofuscou de tal modo outras versões da história que é fácil esquecer que o conto está amplamente disseminado em diversas culturas" (TATAR, 2013, p. 94). Existem várias versões, mas o ponto massificador é preservar na memória apenas uma ou poucas versões. Entre todas as existentes, Maria Tatar seleciona duas: a dos Irmãos Grimm e a de Walt Disney. Antes da animação da Disney o conto já era um dos mais conhecidos mundialmente. A autora acrescenta que o grande sucesso da versão de Disney e sua popularidade entre os espectadores se dá em razão da madrasta, que foi criada pelo estúdio, ter um caráter perturbador e isto fascinou o público.

As diversas mudanças de personificações retratadas pelo cinema fazem perceber que os fenômenos literários estão presentes em grande parte de seus acontecimentos. Os fenômenos literários são as apreensões que se faz da relação sujeito e objeto que estão constituindo uma obra literária. O caráter perturbador da madrasta é o objeto e a personagem é o sujeito representativo da madrasta, a construção da personagem deu ao público a oportunidade de vivenciar a experiência da catarse de Aristóteles que se faz presente nos graves acontecimentos que provocam tensão interior (RAMOS, 2011).

De acordo com Maria Tatar (2013, p. 94-95), a heroína que come uma maçã envenenada na versão fílmica, é a mesma que na Itália é "envenenada por um pente ou por um bolo, ou sufocada por um cordão." O pedido da rainha ao caçador muda somente nos elementos a serem trazidos como prova da morte de Branca de Neve. Na versão da Disney (1937), o caçador deverá matá-la e mostrar a prova: os pulmões e o fígado da moça para servir de refeição. Na versão espanhola a rainha pede uma garrafa com o sangue da princesa e que a rolha seja o dedão da morta. Na versão espanhola o caçador é instruído em trazer os intestinos da moça e sua blusa ensanguentada.

Maria Tatar defende que o conto trata sempre da mesma temática: conflito entre mãe/madrasta *versus* filha/enteada, independente da versão. Em todas as versões, apesar das diversidades de culturas o pano de fundo da trama é sempre o mesmo: "conflito entre mãe e filha." Nas versões dos irmãos Grimm eles transformaram as "mães em madrastas, para preservar a santidade da maternidade" (TATAR, 2013, p. 95).

O narcisismo da rainha desperta nela a inveja em saber que existe outra mulher ameaçando seu lugar de ser a mais bela do mundo. Com isso articula um plano para que a sua beleza volte ser a única existente no mundo. A única maneira de se tornar a mais bela é arrancar o coração de Branca de Neve e para isso, a rainha Ravenna na versão de Sanders recruta o caçador Eric, sabendo que ele está sofrendo com a morte da esposa que tanto amava, a rainha Ravenna lhe promete em troca da captura de Branca de Neve, a vida da esposa de volta.

Segundo CORSO & CORSO (2006, p. 75) essa é uma atitude típica dos contos de fadas: "madrastas orgulhosas, que agem por se sentirem ofendidas, por inveja, ciúme ou narcisismo ferido." Os contos nos quais a madrasta é personagem central e impulsiona as ações da narrativa, além do conto da Branca de Neve, são: (a) *Cinderela (ou Sapatinho de Vidro)*, de Charles Perrault; (b) *João e Maria, Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm; (c) *Pé de Zimbro*, de Phillip Otto Runge; (d) *Vasilisa, a Bela*, de Aleksandr Afanasev; (e) *Catarina Quebra-nozes*, de Joseph Jacobs.

Nesse contexto, o cinema passou a retratar os contos de fadas de maneira detalhada e criou histórias de individualidade de personagens que na sua origem não exerciam um papel muito abrangente. "Mais recentemente o cinema e a TV foram dominando a cena. Independentemente do meio, fomos assistindo a um deslocamento: essas formas de narrativa mágica foram sendo empurradas para o domínio infantil" (Idem, p. 25).

As novas gerações conhecem os contos de fadas por meios diversos: HQs, jogos eletrônicos, livros de autores que utilizam elementos do terror como zumbis, vampiros etc. Independente do meio pelo qual essas gerações são atraídas, Coelho afirma: “Os tempos mudam, mas a condição humana continua a mesma” (2008, p. 100). As narrativas dos contos de fada em suas origens trouxeram inúmeras interpretações que perduram até os dias de hoje como um conjunto de regras que substanciam os contos de fadas como sendo de grande importância na construção do intelecto da criança, dessa forma, Nelly Novaes diz que os tempos podem até mudar, mas mesmo assim, as novas gerações manterão contato com as histórias dos contos de fadas.

2.5. Os símbolos do conto de Branca de Neve na compilação dos Irmãos Grimm, na versão animada de Walt Disney e na releitura de Rupert Sanders

Os contos de fadas possuem além do simbolismo um conteúdo moral. A moral é permanente nas narrativas dos contos infantis, que é captada por meio das suas representações entre o embate do bem e do mal. O modo como esses contos são contados é que muda, segundo Estés (2005), são moldados de muitos modos e passam de geração em geração e encontram no consciente humano o terreno fértil para suas projeções de mundos imaginários. O conteúdo moral do conto da *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm é que as meninas obedientes serão recompensadas com a felicidade. Esse conteúdo moral está presente na maioria dos contos de fadas.

A sua perpetuação é de uma transmissão popular que nasce de um mito, há muitos elementos míticos que se apresentam nas narrativas dos contos de fadas, por exemplo, a explicação para o fato de que até Walt Disney ilustrar a imagem de Branca de Neve nenhuma antes havia ganhado tanta notoriedade, e não é relacionada com uma criação, pois ela já existia; provavelmente seu sucesso de aceitação ocorreu devido à presença de elementos formativos marcantes – jovem, bela, pele branca, cabelos negros, lábios vermelhos, vestido azul e amarelo – fez sua permanência na cultura das histórias, a partir de sua apresentação em 1937.

Os símbolos que serão analisados na versão narrativa dos Irmãos Grimm são: o espelho mágico, a floresta negra, o número sete, o cadarço, o pente envenenado, a maçã envenenada, o beijo, os sapatos de ferro. Os observados na versão fílmica dos Studios Walt Disney são: o espelho mágico, o a floresta negra, a maçã envenenada e o beijo. Na releitura fílmica de Rupert Sanders são: o espelho mágico, a floresta negra, os corvos, a

maçã envenenada, o beijo.

Nas diversas versões e releituras que já foram produzidas pela arte cinematográfica do conto *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, os símbolos que permanecem inalterados são: o espelho mágico e a maçã envenenada. Sem a presença deles, a narrativa do conto estaria comprometida. Outros estão presentes sem que sejam perpetuados até os dias de hoje.

2.5.1. O espelho mágico: só pode haver uma bela

Fotograma 1

Rainha Grimhilde e o Espelho Mágico (Walt Disney 1937)

Fotograma 2

Rainha Ravenna e o Espelho Mágico (Sanders 2012)

A palavra espelho tem sua origem no latim *speculum*, que significa especulação, que equivale a uma pesquisa ou um exame para verificação na busca de um resultado. Utilizados em adivinhações e em revelações de visões. São considerados os refletores da verdade.

Os chineses utilizam espelhos octagonais na entrada das portas, com a inscrição *Pa Gua*, porque acreditam que os espelhos afastam as influências malignas de suas vidas. Os espelhos podem ser caracterizados como símbolos de sabedoria espiritual, conhecimento e iluminação (O'CONNELL; AIREY, 2010).

Segundo os budistas tibetanos, as formas refletidas são ilusórias e se relacionam à sabedoria espiritual. Para os taoístas eles refletem o Céu e a Terra numa associação com a inteligência, frequentemente é um símbolo solar.

Para os japoneses é um símbolo feminino e lunar associados com a sorte e a superstição. Os chineses o consideram um sinal de harmonia e casamento feliz. O espelho quebrado sugere separação. No Ocidente o significado do espelho quebrado traz sete anos de azar a quem o quebra.

O fotograma 1 mostra o enquadramento de um plano geral na cena inicial na qual

o espectador pode ver o espelho da Rainha Má como um elemento de reconhecimento do "eu" e do "outro". Uma relação na qual o espelho é submetido à senhora, não apenas por meio da subserviência e dominação, mas também, por uma espécie de estima e respeito, a rainha e o espelho ocupam o cenário de forma que ambos podem ser observados no centro do enquadramento.

No fotograma 2 o enquadramento já é mostrado num plano médio, no qual o espectador tem uma visão mais próxima de um *close* da Rainha Ravenna e do espelho. Nessa relação de cumplicidade não há espaço para traições ou mentiras; só a verdade prevalece. Equivale fazer uma analogia com o sistema feudal, no qual ocorriam as relações de suserano/vassalo ou como nas relações do código do "amor cortês", baseadas na dicotomia servidão/adoração.

Essa relação é conhecida também como "vassalagem amorosa", na qual o cavaleiro jura fidelidade eterna a sua senhora. Em ambos os fotogramas a intenção do roteirista foi colocar o espelho em um plano de evidência, atuando como uma personagem.

Em uma narrativa de conto de fadas o espelho não pode ser caracterizado como um elemento fantástico – aquele que sempre haverá uma possibilidade de explicação racional para o fato ocorrido – porque sua natureza é real e conecta dois mundos: o da verdade e o do que se quer ver.

Sua função, segundo Corso & Corso (2006), é ser um agente mediador, que em alguns casos faz o papel de homem, ora pai, aquele que ver a beleza da filha; ora amante da madrasta, aquele de quem é exigido a admiração. Pode ser atribuído a função de informante da verdade, e enquanto o que ele reflete agrada a madrasta está tudo em ordem, porém o caos será instalado quando surge a verdade de que existe uma jovem mais bela. Isso ocasionará uma mudança de planos na vida de duas mulheres, a Madrasta Má e sua enteada, Branca de Neve.

O espelho está mais caracterizado como um elemento do maravilhoso, que segundo Todorov *apud* Calvino (2004) é possível para o leitor aceitar a existência do inverossímil e do inexplicável, ou seja, de coisas impossíveis de acontecer.

A presença do espelho não é questionada como algo que cause hesitação de ser verdadeiro, nos contos de fadas elementos e acontecimentos que não provoquem surpresas para as personagens estão relacionados ao gênero maravilhoso. Sendo assim, esses fenômenos, por meio do processo de metamorfose, podem ser aceitos, como por exemplo, animais que falam e o antropomorfismo, o que ocorre com o espelho.

De acordo com Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso, o espelho é uma fonte de informação que compara o exterior com o interior. O simbolismo do espelho é o reflexo. Esse pode ser entendido como ambíguo, ou seja, tanto reflete o externo, quanto o interno do que é observado. Em questão ao externo é relacionado ao que é refletido esteticamente, aquilo que se pode descrever por meio de adjetivos; quanto à questão do interno, está relacionado ao que se quer ver refletido, mesmo que não seja verdade. A questão do duplo é configurada no reflexo que está presente do ser humano por meio de sua assimetria.

Todos os indivíduos são assimétricos e possuem em suas expressões faciais e em sua composição física diferenças que, às vezes, sobressaem logo, e outras vezes quase não são notadas na primeira vez em que são observadas. E o que observamos em Ravenna é o belo sendo refletido de forma negativa. Diante desse comportamento de Ravenna, podemos dizer que: "em suma, queremos superar alguém que, pelo direito ou pelo avesso, consideremos como parâmetro.

Por isso, não basta o espelho responder que ela é bonita, ela tem que ser a mais bela de todas" (CORSO; CORSO, 2006, p. 80). O conjunto da aparência *versus* essência que está relacionado ao corpo e alma dá origem à dualidade existente em cada ser.

A dualidade nasce no indivíduo formando o conjunto – corpo e alma – para Platão o corpo está ligado ao mundo dos sentidos (substancial) e a alma ao mundo das ideias (perfeito e imutável), a existência de cada indivíduo está condicionada no ciclo que vai do nascimento à morte, sendo assim, essa dualidade é intrínseca a sua natureza.

Nesse ínterim ele acumula experiências pessoais que se repetem e se renovam à medida que ele tenta aceitar a compreensão da morte. Provavelmente essa é a dualidade da qual todo ser humano está ciente: da vida e da morte. Ravenna escolhe a morte para configurar a sua existência. Na releitura de Sanders além de representar a Morte, Ravenna também representa a vaidade da monarquia que provoca a fome no povo.

Na versão de *Branca de Neve e o Caçador,* o narcisismo da rainha Ravenna desperta nela a inveja em saber que existe outra mulher ameaçando seu lugar de ser a mais bela.

Com isso, a Rainha Ravenna articula um plano para que a sua beleza volte ser a única existente no mundo. A maneira de se tornar a mais bela é arrancar o coração de Branca de Neve. Para manter sua beleza, a rainha Ravenna recorre a muitos atributos. Ela mantém uma dieta à base de coração de aves, absorve a energia das jovens que moram nas aldeias próximas ao castelo.

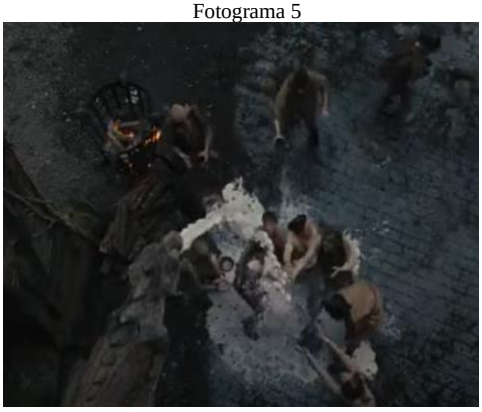
Fotograma 3

A vaidade (Sanders, 2012)

Fotograma 4

A monarquia (Sanders, 2012)

Fotograma 5



A fome do povo (Sanders 2012)

Nos fotogramas 3 e 4 mostram que Ravenna faz uso de banhos de leite. A cena do banho na piscina de leite, que depois de utilizado pela rainha Ravenna, é descartado pelo escoamento do esgoto, faz analogia aos banhos de beleza da Rainha Cleópatra, que segundo dados históricos, enquanto a rainha tomava seus banhos relaxantes e de antienvelhecimento, o povo morria de fome.

Nos fotogramas 3 e 4 o uso dos *closes* acentua a percepção dos espectadores pelo fato de serem planos de tela larga que permite maior complexidade e densidade dentro do plano ambiental. A cena que introduz o banho da rainha sugere uma sensualidade, que pouco aparece no filme, a rainha chega ao salão vestida com um roupão que deixa cair, enquanto se dirige para a piscina e mergulha lentamente, quando seu corpo emerge, surge uma figura banhada no leite com aspecto de uma estátua de mármore, representando sua frieza.

O resultado dessa sequência se dá por meio do movimento de um plano geral, com a entrada da rainha no salão; para um plano médio, o mergulho na piscina e se encerra em um *close*, com a finalidade de destacar a realeza da rainha em sua intimidade. Ravenna é

a representação da monarquia que por meio de sua vaidade assola e massacra o povo.

O banho de leite representa a vaidade em sua mais extrema forma de egoísmo e desprezo pelas pessoas que passam fome. As pessoas famintas, do lado de fora do castelo, aglomeram-se embaixo do cano de escoamento na tentativa de conseguir um pouco do leite para beber.

O fotograma 5 mostra que a fome assolou o reinado de Ravenna de forma que o povo ficou à mercê de sua arrogância e ela tripudia dizendo que ninguém fora mais benevolente com o povo. A cena das pessoas se debatendo embaixo do cano do esgoto do palácio é feita de um ângulo alto (*plongée)*, a câmera fica situada acima deles com a intenção de revelar que o líquido que escorre é o leite do banho rainha. Na sequência do filme aparece primeiro um plano geral da cena do povo tentando conseguir um pouco do leite e em seguida a sequência do banho da rainha.

A intenção é mostrar para o espectador que o discurso de Ravenna é arrogante e egoísta e deu início a sua derrota. Nesse caso o primeiro plano provoca o segundo com a finalidade de tornar mais incisiva a continuidade (Reisz; Millar, 1978). A passagem da narrativa fílmica de Sanders faz menção a um boato histórico de que a rainha Maria Antonieta teria dito, durante a sua coroação, em 1774, que se o povo não tivesse pão que comesse brioche. Segundo historiadores não passa de lenda, pois a rainha se preocupava com o povo e suas precárias condições.

Ravenna possui características marcantes da negatividade: invejosa, vingativa, orgulhosa, geniosa, soberba. Ela é uma mulher bela, o que já seria o suficiente para conquistar homens e reinos. Porém, acima de tudo ela é sedenta de poder e não precisa de um rei, ela necessita de um reino e para obter o lugar que lhe convém. Ela destrói tudo e todos que possam atrapalhar seu caminho, porque a ambição de Ravenna a torna uma mulher sem escrúpulos, na medida em que ela destrói vidas ela aumenta seu reinado de maldades. Contudo, toda essa necessidade de se estabelecer poderosa tem uma razão: Ravenna foi reificada desde sua infância.

Na noite de núpcias com o rei Magnus, esse fato fica explícito quando o rei diz a sua rainha que ela será sua ruína. Ravenna diz a Magnus que ela já foi ruína de muitos reis. O último trocou a esposa dele por ela e lamenta que um dia, também, será trocada. Ravenna diz: “Os homens usam as mulheres, eles nos levam à ruína e depois simplesmente, nos descartam e nos jogam aos cães, como se fôssemos sobras” (Ravenna, *Branca de Neve e o Caçador,* 2012). Discurso carregado de rancor, ódio, revolta e raiva contra os homens que a fizeram sofrer e a transformaram em mero objeto de troca.

Ingredientes fortes para uma vingança. Ravenna mata o rei, aprisiona seus súditos e sua filha, Branca de Neve e começa seu reinado de morte e destruição.

Para iniciar seu plano de usurpação do reino do rei Magnus, na narrativa fílmica de Sanders, a personagem de Ravenna coloca-se como uma mulher frágil e vítima de maus-tratos. Conquista o rei Magnus com sua beleza e se torna rainha. Contudo, o seu maior medo é perder o poder da beleza. Quando criança sua mãe faz um feitiço que a fará bela e enquanto assim for ela será poderosa, contudo, esse feitiço pode ser quebrado com a chegada de uma mulher mais bela, e essa é Branca de Neve. Sua inveja se dá pelo fato de ela não admitir que exista outra mulher que a supere em beleza, pois isso lhe causa enfraquecimento e ira. Sua vingança é porque se sente explorada pelos homens, por ser mulher e ser bela. Atributos que ao invés de fazê-la poderosa a faziam submissa. E esses dois atributos a fizeram sofrer imensamente por conta de tudo que já havia passado em poder de homens mais velhos, que a fizeram se sentir desvalorizada como pessoa, sem poder exercer seus valores de escolhas, mesmo que fossem simplesmente a escolha de não se sentir escravizada.

Os sentimentos que incitam Ravenna são todos negativos, como a inveja, o ciúme e o ódio. Esses sentimentos podem ser classificados como experiências subjetivas das emoções e são relacionados, respectivamente, ao desejo de possuir o que lhe pertence, medo de perder a companhia de outra pessoa e aversão a algo ou alguém, que fazem com que algumas mulheres se tornem seres vingativos e, na maioria das vezes, fúteis. Na história da humanidade a vaidade é um sentimento que destruiu muitos reinos. Convém ainda destacar que a vaidade pode estar ligada também ao intelecto, em atrair a admiração e o reconhecimento para si, sejam quais forem suas qualidades.

Na versão dos Irmãos Grimm, a vaidade – por ser um sentimento que valoriza a própria aparência – fez com que Branca de Neve não se importasse com sua segurança e assim cai por duas vezes na armadilha de sua madrasta, quando esta se disfarça de vendedora e oferece à bela jovem um cadarço e um pente que são utensílios de beleza. Contudo, essa atitude da personagem pode estar relacionada, também, com sua ingenuidade.

Para quem lê pela primeira vez, o conto dos Irmãos Grimm pode até julgar Branca de Neve uma menina tola e sem muita inteligência, mas a narrativa tem por finalidade alertar as jovens moças a não acreditarem em conversas de estranhos que lhes ofereçam presentes. E há também a presença do pecado da desobediência – visto que ela havia sido advertida pelos seus protetores, os anões – mas não resistindo à tentação, deixa a madrasta

entrar na cabana e morde a maçã envenenada que a deixa em estado de catalepsia.

A desobediência de Branca de Neve se assemelha a desobediência de Eva, pois ambas foram avisadas para não morderem a maçã. Na versão dos Irmãos Grimm o trecho em que: “Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã” (TATAR, 2013, p. 106), traduz a força da sedução que foi exercida na jovem e que a levou a morder a maçã. Na versão da Disney a madrasta seduz Branca de Neve quando mente para ela ao dizer: “É uma maçã miraculosa, é só prová-la e todos os seus sonhos se realizarão”. Eva foi seduzida pela serpente, quando essa usando de astúcia mentiu para ela dizendo: Vós não morrereis![...] no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e sereis como deuses” (Gênesis, 3, 4-5, p. 51).

Na releitura da versão fílmica de *Branca de Neve e o Caçador,* o espelho é resgatado pelos soldados do rei, juntamente com a linda dama que estava acorrentada em uma das carroças do comboio. É levado para o castelo. Quando a rainha Ravenna consulta-o, ele assume a forma quase humana, seu aspecto é de um alienígena, algo entre o sólido e o líquido, uma substância gelatinosa como o elemento químico mercúrio e de cor dourada.

A presença do antropomorfismo faz do espelho um objeto que ganha vida e reflete a imagem criando a mistificação de que também aprisiona quem quer descobrir os segredos de seu interior. O reflexo no espelho representa a alma humana. A rainha Ravenna é escrava do espelho, seu maior medo é perder a beleza, a vitalidade da pele. O espelho mágico pertencia a Ravenna que casou com o rei Magnus, pai de Branca de Neve, um dia após, em que seu exército de homens de vidro é derrotado pelo exército do rei, essa derrota foi um plano da rainha Ravenna para se aproximar do reino e usurpar o trono.

Há um relato do Padre Antônio Vieira em um de seus sermões, intitulado *Sermão do Demônio Mudo,* no qual ele relata que Sua Santidade, em Roma, Inocêncio X, confiou uma missão a um religioso de grande virtude e prudência, que foi fazer a inspeção aos conventos das religiosas para verificar se havia algo que estivesse fora das regras da fé e ao amor do divino Esposo. Após a inspeção, o religioso concluiu que tudo estava devidamente como deveria estar, “porque achara tantas penitências, tantos jejuns, tantas disciplinas e cilícios, e tantas orações e devoções” (VIEIRA, 2014, p. 143). Porém, havia um objeto que não foi de seu agrado ter encontrado nos aposentos das religiosas: um espelho. Isto o fez acentuar um julgamento pessoal expressado na seguinte sentença:

> a razão do meu descontentamento é porque tenho alcançado por larga

> experiência que, enquanto uma religiosa se quer ver ao espelho, não tem acabado de entregar todo o coração ao Esposo do céu, e ainda lhe ficam nele alguns ressábios do amor e vaidade do mundo (VIEIRA, 2014, p. 143).

A vaidade é considerada uma fraqueza humana. Na mitologia greco-romana, há uma narrativa que justifica a origem do amor não correspondido em razão da vaidade, com características de lenda (relato que justifica uma situação/ação) e de mito (relato que justifica a origem de alguma coisa).

A história de Narciso relata que quando ele nasceu um oráculo profetizou que viveria muito tempo, caso não conseguisse ver a própria imagem, por precaução, seu pai mandou destruir todos os espelhos. Havia um espelho mágico que refletia a imagem dele, ainda que distorcida, mas mesmo assim, o jovem em sua vaidade não conseguia deixar de se ver no espelho e se achar lindo (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2003).

A ação é justificada porque Narciso não correspondia a nenhuma das investidas de Eco[4], pois ele se considerava superior em beleza. A ninfa Eco era querida pelos deuses que resolveram punir Narciso – seu castigo foi que ele se apaixonasse por alguém que não o correspondesse – pois era tão fascinado pela própria imagem que não se importava com mais ninguém.

Após desprezar a ninfa Eco, ele pagou com a vida por tamanha vaidade, quando se viu refletido na superfície de um lago, atirou-se dentro dele e morreu afogado, dando assim a origem ao amor não correspondido. No local que Narciso afundou no lago nasceu uma flor amarela com pétalas brancas, em algumas versões a flor é roxa com pétalas brancas. A narrativa explica a origem do amor não correspondido, por se tratar de uma situação; e a origem da flor.

2.5.2. Número sete: a perfeição acima de tudo

A simbologia do número sete tem uma variedade de significações. A mais conhecida delas é que ele representa a perfeição e está relacionado diretamente à espiritualidade. Transita entre os dois mundos, o da matéria e o do espírito. Porém, o espírito sempre triunfará sobre a matéria pelo fato desse número está associado à espiritualidade, à pesquisa, à introspecção, ao ocultismo, ao misticismo e à reflexão. As

---

[4] Linda ninfa, amante dos bosques e montes que recebeu um castigo da deusa Hera, por atrapalhá-la em flagrar o marido, Zeus em um ato de adultério. Eco passou a repetir somente as últimas palavras que ouvisse. Foi rejeitada por Narciso e refugiou-se em uma caverna nas montanhas e com passar do tempo foi definhando, até que só restou sua voz, que repete sempre a última palavra de quem passava pela caverna (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2003).

pessoas amantes da ciência e da sabedoria têm uma forte influência em sua energização quando o assunto é o misticismo.

Dentre tantos significados é atribuído ao número de planetas da antiguidade (Sol, Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno). Por sua vez, no antigo Egito, havia sete deuses de luz e sete das trevas; os mulçumanos acreditavam existir sete céus, sete infernos e sete terras; para os cristãos, é o número das virtudes celestiais (Fé, Esperança, Caridade, Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança), e dos pecados mortais (Soberba, Ira, Inveja, Luxúria, Gula, Avareza e Preguiça) (O'CONNELL; AIREY, 2010).

Sete são os dias da semana, as cores do arco-íris, as maravilhas existentes no mundo, os selos do apocalipse de São João, as petições da oração do Pai-Nosso ensinada por Cristo aos discípulos, as virtudes celestiais, os pecados capitais, os sacramentos da Igreja Católica (Batismo, Confirmação, Eucaristia, Penitência, Ordem, Matrimônio e Extrema-Unção). O número sete é formado pelo ternário e quaternário (ZAGO, 1979).

É o resultado da soma dos três elementos da Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) e os quatro elementos da natureza (Ar, Terra, Água e Fogo) O que representa a união de Deus e sua criação no plano da religiosidade. No conto dos Irmãos Grimm, a religiosidade é atribuída à Branca de Neve e acentua-se quando ela chega à cabana dos anões, que estava cansada e após fazer sua refeição ela "rezou suas orações e adormeceu profundamente" (TATAR, 2013, p.300).

No filme da *Branca de Neve e o Caçador,* as características relacionadas ao âmbito religioso e místico são significativas. Acontecem quando Branca de Neve aparece na fase adulta rezando um "Pai-nosso". E, depois quando está na floresta tem uma espécie de conexão telepática com o grande Alce Branco, que representa um ser mágico que protege a floresta. Segundo Nancy Mellon, "há grande boa vontade no reino animal para ajudar e servir aos seres humanos, desde que estes estejam dispostos a servir-lhes também" (2006, p. 187). Essa reciprocidade se dá por meio mágico.

No longa metragem animado de *Branca de Neve e os Sete Anões,* a ação das personagens dos sete homenzinhos que abrigaram Branca de Neve em sua cabana, após a jovem atravessar a floresta e enfrentar os perigos, é classificada, segundo Vladimir Propp como a função de número XXII, que é a função quando "o herói é salvo da perseguição". A função dos sete homenzinhos seria atuar como os salvadores da menina no papel de doadores.

O filme de animação foi muito bem aceito pela crítica porque "buscou incrementar a comicidade de suas animações curtas de sucesso com uma injeção de macabro ao filmar

um dos contos mais famosos dos Irmãos Grimm" (NUNO, 2016, p. 53). As tomadas de animação com os anões chegam lembrar a comicidade dos *Três Patetas.*[5] Na cena em que Branca de Neve os chama para o jantar e os manda limparem-se, sobretudo durante a sessão de danças e brincadeiras antes de dormir, na fila para ganhar o beijo de Branca de Neve, na qual Dunga volta várias vezes e o beijo no Zangado. Todas essas cenas são engraçadas e dão à animação um atributo de comédia.

Essa comicidade está presente na versão fílmica de *Espelho, espelho meu* (*Mirror, mirror),* dirigida por Tarsem Singh, em 2012, baseada no conto escrito pelos Irmãos Grimm, em 1812; *Branca de Neve (Schneewittchen).* Observa-se que há um toque de comédia, porém o enredo mantém sua temática principal: a madrasta invejosa que tenta se livrar da enteada. O teor da comédia está no plano da Rainha Má, que após a morte do rei, planeja livrar-se de Branca de Neve para casar-se com o príncipe, que é um verdadeiro bobo da corte. Os anões, em algumas versões, já foram substituídos por ladrões, frades e reis, mas em todas as versões eles sempre auxiliam a princesa em sua jornada. Quando Branca de Neve os conhece, eles demonstram que estão dispostos a ajudá-la e assim nasce uma aliança de amizade.

Na versão dos Irmãos Grimm (1812) e na versão de Walt Disney (1937), os anões são mineradores, que representam o trabalho. Na versão dos Grimm, Branca de Neve chega até à casa de seus salvadores depois de caminhar por quase um dia inteiro no interior da floresta. Na versão de Walt Disney, por sua vez, ela é guiada por animais silvestres que moram na floresta. Na releitura do diretor Rupert Sanders (2012), os anões são em número de oito, são assaltantes que encontram Branca de Neve, juntamente com o caçador Eric, enquanto esses fogem através da floresta. Após os anões capturarem Branca de Neve e Eric, entram em um acordo e ajudam a princesa. Tornaram-se assaltantes depois que a rainha Ravenna assumiu o trono e todo o povo ficou à mercê das maldades da rainha.

A função de salvar a princesa não ficou a cargo de ninguém, ela própria se salva. A presença de uma figura masculina é descartada a partir do momento em que um novo movimento surge nos anos 60/70: o feminismo. Com isso, o romantismo teve seu fim e a mulher torna-se independente, o homem perde sua função de salvador e passa a exercer um papel de igual para igual em relação à mulher (Bertrand, 2012).

Após ser visitada pelo irmão da rainha Ravenna que vai à cela da jovem para tentar

---

[5] Em 1961 foi lançado o segundo filme de longa metragem *Branca de Neve e os Três Patetas (Snow White and the Three Stooges),* com a direção de Walter Lang e Frank Tashlin.

seduzi-la; ela aproveitando do que seria uma oportunidade de fuga, ataca o seu agressor e foge pelos corredores e se joga pelos esgotos no subsolo do castelo, os quais possuem saídas em direção ao mar. A presença de um salvador se faz ausente porque Branca de Neve (sujeito) necessita conquistar sua independência como mulher para que a sua liberdade (objeto) seja fator primordial de transformação de ação de paciente para ação de agente, que irá promover para toda uma comunidade – no caso, seus súditos – a oportunidade de sair das amarras da escravidão (BERTRAND, 2003). Esta é a lógica dos papéis aplicada por Bertrand, que introduz alternativas de escolhas na narrativa, diferente de Propp, que incide em um caráter mecânico e coercitivo nas ações das personagens. Em exemplo disso, as princesas que estão sempre à mercê das vontades dos membros masculinos da família.

A autonomia feminina é uma luta que perdura de tempo remoto e dá espaço a desconstrução do “sexo frágil”. Segundo Bertrand (2012), a sociedade passou a perseguir um novo ideal por meio dos românticos, que defendiam os conceitos como o "amor à primeira vista", "almas gêmeas" e a fusão do homem e da mulher em um só.

Essa não presença de um papel masculino na vida da mulher é também retratada nas histórias infantis por autores como Figueiredo Pimentel, que em 1896, produziu uma coletânea com 61 contos populares e dentre eles *A história da Dona Baratinha* que subverteu os cânones de sua época. A autora Ana Maria Machado, em 1996, que reinventa essa narrativa deixa em evidência seu desejo de preservar a memória cultural. O conto narra a história de Dona Baratinha que deseja casar depois que encontra uma moeda. Após selecionar os pretendentes, opta por um, mas acontece um acidente com o noivo e não há mais casamento, no início Dona Baratinha fica triste, mas logo chega à conclusão de que é melhor estar rica do que casada.

A versão da escritora Ana Maria Machado amplia a presença da concretização da mulher na sociedade como agente participante em seu papel social feminino que a faz ter a opção de escolhas de suas próprias vontades e não somente ser direcionada a fazer o que é imposto por um sistema que tira as oportunidades de escolher os caminhos para uma vida mais satisfatória no âmbito pessoal e profissional.

2.5.3. O cadarço e o pente envenenado: o pecado da vaidade

Esses dois objetos simbolizam ao máximo a questão da beleza e no conto dos Irmãos Grimm eles simbolizam o pecado da vaidade. Um cadarço de corpete é objeto

que é usado, na primeira vez, para tentar matar Branca de Neve.

O referido objeto era um acessório da vestimenta feminina que servia para amarrar os corpetes usados para modelar a cintura das mulheres. Símbolo de aprisionamento, submissão e também, contraditoriamente, um acessório de beleza da época. Desde o século XIII era usado por muitas mulheres e foi relacionado à opressão à mulher.

Na versão dos Irmãos Grimm, a madrasta de Branca de Neve - disfarçada de vendedora - convence-a de comprar um e se oferece para amarrar em seu corpo e aperta até a jovem ficar desfalecida no chão. Os anões chegam a tempo de desatar o cadarço que a sufocava e assim salvá-la. É o instrumento usado na primeira tentativa de matar a princesa. Representa o pecado da vaidade feminina, a mulher que não mede esforços e não vê o perigo em processos de adquirir mais beleza. Pode-se comparar às mulheres que buscam a beleza e passam por intervenções cirúrgicas que podem levá-las até a morte. Por outro lado, essas mulheres podem ser consideradas vítimas desse processo, no qual o padrão de beleza está relacionado a uma existência social que, por sua vez, é definida por regras que criam modelos do que é belo.

O pente envenenado é outro acessório de beleza que é utilizado pela madrasta para tentar matar Branca de Neve. No conto dos Grimm, a jovem não resiste ao chamado de uma pessoa estranha em razão da vaidade. Objeto utilizado para pentear e desembaraçar os cabelos, relacionado à vaidade. Palavra de origem latina “pecten”, concha com formato parecido aos dentes de um pente. As primeiras civilizações usavam os feitos com ossos de animais e de madeira, considerado um artigo de luxo pelos egípcios, alguns eram cobertos por pedras preciosas ou ouro.

Apesar de usado por todas as pessoas, é mais associado à mulher, o que chega a ser, de certa forma uma conceituação errônea, afinal, a função dele pode ser vinculado a todos os gêneros. O que pode ocorrer é que existem vários modelos para cada tipo de cabelo. É um ícone de representatividade de beleza, de empoderamento de todos os gêneros e por essa razão:

> a simbologia do pente vai além da sua utilidade de pentear e desembaraçar os cabelos. Antigo artefato cultural vinculado à aparência, à sedução e na maioria das vezes associado à mulher. Na mitologia japonesa expressa um aspecto que vai além desse enfoque. O pente colocado sobre a cabeça seria um meio de comunicação com os poderes sobrenaturais, seus dentes representariam os raios de luz celeste, penetrando o ser pelo alto da cabeça. Seu aspecto de manter unidos os cabelos traduziria capacidade de elevação, força, individualidade, nobreza e por vezes até mesmo de proteção (Gustavo Guedes, 2018?)

Branca de Neve, apesar de ter sido orientada pelos anões a não receber ninguém em casa, deixa-se levar pela displicência e esquece o quanto é perigoso confiar em estranhos. A questão da teimosia da jovem em desobedecer aos conselhos dos anões, é o fator que a torna frágil e indefesa diante da investida da madrasta. Pode-se tirar daí o quanto é importante ensinar às mocinhas que não se deve ignorar os conselhos dos pais e das pessoas mais experientes.

A Rainha Má, pela segunda vez, vai até à cabana dos anões e convence a enteada a comprar um pente que está envenenado. Mais uma vez fica caraterizada a teimosia e a displicência da jovem, que já havia sido alvo de agressão. Um leitor contemporâneo poderá concluir que Branca de Neve não é muito inteligente. Porém, essa conclusão pode ser atribuída ao fato da falta de conselhos da mãe que ela não teve. Felizmente, é salva pelos anões, que representam a espiritualidade. Essas duas sequências foram suprimidas da versão animada de Walt Disney.

2.5.4. A maçã envenenada: do desejo ao sabor da morte

O símbolo mais conhecido e a marca registrada de Branca de Neve é a maçã envenenada. Não se pode pensar nesse conto sem que haja uma ligação automática com a presença da maçã. Contudo, em versões que datam de 1634, 1856, 1885 e 1892 traduzidos por Alexandre Callari, não há a maçã. Esse símbolo possui muitos significados e suas representações são diversas. Desde o pecado até ao conhecimento. Em suma, a fruta é um símbolo que foi perpetuado desde a criação do mundo.

Os celtas acreditavam que a árvore da macieira, sendo de outro mundo, simbolizava a sorte e o conhecimento e era a entrada para o mundo das fadas. Para eles, a maçã era um símbolo da fertilidade, da magia, da ciência, da revelação e do além. Os chineses consideravam a flor da maçã a representação da beleza feminina e a fruta é o símbolo da paz (O'CONNELL, AIREY, 2010).

A maçã tem vários significados que se aproximam em suas representatividades, dependendo das tradições nas quais é inserida. Pode simbolizar a vida, o amor, a imortalidade, a fecundidade, a juventude, a sedução, a magia, a paz, o desejo, a liberdade, o conhecimento. Em suma, com seu formato esférico representa o mundo, e suas sementes são a fertilidade e a espiritualidade. A representatividade do conhecimento é a simbologia mais recorrente relacionado à maçã, quando cortada em duas partes no sentido perpendicular nela é encontrado "um pentagrama, símbolo tradicional do saber,

desenhado pela própria disposição das sementes" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020).

A personagem de Branca de Neve, dos Irmãos Grimm, quando aceita a maçã, também comete o pecado da desobediência, porque os anões haviam dito a ela: "Tome cuidado com sua madrasta. Ela não vai demorar a saber que está aqui. Não deixe ninguém entrar na casa." (TATAR, 2013, p. 103). Na versão animada de Walt Disney, por sua vez, o anão Mestre advertiu Branca de Neve em um dos dias que ele e os seus companheiros saíram para trabalhar nas minas: "Olha, não se esqueça, meu bem, aquela rainha é perigosa, ela é uma bruxa, tome cuidado com estranhos" (Walter Disney, 1937). A voz do anão é cheia de dramaticidade, ecoa como um apelo para que a jovem não se descuide em nenhum momento de sua segurança e procure ser mais esperta e não acredite em pessoas estranhas.

O comportamento da jovem é de ingenuidade, típico de quem não consegue ter a percepção do perigo. O grau de confiança que ela deposita nas pessoas é grande e isso acarreta-lhe problemas. Ela é persuadida pela madrasta a morder a maçã, que a engana dizendo que é uma fruta miraculosa e quem a prova tem todos os sonhos realizados. Diante dessa possibilidade Branca de Neve deseja viver um grande amor e diz: "E que ele me leve então, para o seu castelo, onde viveremos felizes para sempre" (Walt Disney, 1937). Com isso, comete o pecado da desobediência.

A maçã simboliza o pecado da desobediência, no livro de Gênesis na história da Bíblia é relatado que Adão e Eva foram expulsos do Paraíso, após comerem do "fruto proibido", não é especificado como a maçã, mas com o passar do tempo e por meio da arte, principalmente pela pintura, foi escolhida como representação a maçã. Assim como a personagem de Branca de Neve foi convencida a morder a maçã, a narrativa bíblica também relata que Eva foi seduzida pela serpente que a fez morder a maçã, prometendo-lhe que se assim o fizesse ela e Adão, seu companheiro, teriam os mesmos conhecimentos do Criador. Adão e Eva transgrediram uma ordem e isso os levou a serem castigados.

Há uma relação direta com a serpente e a persuasão que leva Eva a morder a maçã. Nessa relação a serpente pode ser comparada à Rainha Má – em todas as versões que já foram criadas, a que mais mostra essa persuasão é a versão da Disney. Branca de Neve pode ser comparada à Eva no quesito inocência.

A relação existente entre Branca de Neve e Eva está na condição de que ambas são mulheres e foram desobedientes e ingênuas. A desobediência por parte da mulher não era uma característica muito aceita desde quando se convencionou a existência de uma

sociedade “falocrática”. Essa é a configuração que foi atribuída a essa sociedade, na qual a mulher deve ser esposa e mãe e ter a função de agradar e realizar as vontades do marido e de reproduzir e cuidar dos filhos. Dentro dessa sociedade é dada ao homem a função de ser superior (ELOI, 2018).

Na versão da Disney a evolução da maçã envenenada é apresentada num enquadramento de um *close* de aproximadamente 10 segundos, com a finalidade de o espectador absorver a informação da dramaticidade por meio das palavras proferidas pela Rainha Má: “Agora bem vermelha vais ficar para Branca de Neve te provar” (Disney 1937). Configurando assim, a estética da proximidade que consiste em descrever detalhes da narrativa literária. Mais uma vez, os criadores da animação da Disney, foram além nas suas perspectivas de criação porque na obra dos Irmãos Grimm não há registro da referida sequência.

Essa técnica constitui a criação de um espaço narrativo e antropomórfico muito usado pelos *Studios Walt Disney* e que se dá pela metamorfose de uma forma de objeto que aparentemente lembra aspecto de um ser humano, a maçã em seu primeiro plano tem a forma de uma caveira humana que vai ganhando cor e textura de um fruto apetitoso. Nos fotogramas 6, 7, 8, 9 e 10 mostram a caracterização de uma metáfora visual que transfere uma informação imagética que segundo Vieira (2007, p. 29) “podemos ler ou não os textos escritos, mas é difícil escaparmos da sedução dos textos imagéticos, manifestada pelo tamanho da imagem, pelo movimento, pela cor e pela beleza”. A sequência das imagens da metamorfose da maçã chama a atenção do espectador porque revela uma simbologia de gradação da morte para a vida. A metamorfose que ocorre mostra uma maçã que vem da cor negra para a cor vermelha. Com isso, é retomada a questão do belo, do viço. O vermelho da maçã em seu estágio final pode representar o sangue que dá vida e reorganiza ou reforça o sentido da essência *versus* aparência.

Quando a madrasta de Branca de Neve descobre que foi enganada pelo caçador, ela põe em execução seu plano de criar uma maçã envenenada. Ela vai para os seus aposentos secretos que ficam no subterrâneo do castelo e prepara uma porção mágica que a deixa com aparência de velha. E outra que resulta na criação da maçã envenenada.

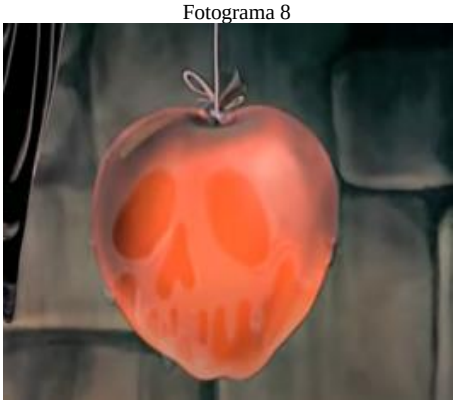
A sequência formada por cinco fotogramas acima (6-10), mostra a maçã envenenada em sua evolução de criação. A aparição da maçã se faz por meio de uma transição que mescla a imagem uma na outra, como se a sequência dos fotogramas fosse uma série de caracteres pertencentes a uma linguagem a ser decifrados. No fotograma 6,

é apresentada uma maçã negra que está envolvida por uma espécie de líquido gelatinoso e que forma sobre a fruta a figura de uma caveira, símbolo da morte.

Fotograma 6

Fotograma 7

Fotograma 8



Fotograma 9

Fotograma 10

A evolução da maçã envenenada criada pela madrasta de Branca de Neve (Walt Disney 1937)

No fotograma 7, a maçã ainda é negra e a da aparência de caveira ainda é muito visível, mas nota-se que tal aspecto vai se inserindo no interior da maçã.

No fotograma 8, a cor assume uma tonalidade alaranjada, já está se sobressaindo à figura da caveira, que se torna menos perceptível, mas que ainda pode ser vista de uma maneira mais amena. No fotograma 9, a tonalidade avermelhada acentua-se, como se quisesse esconder a verdadeira essência maligna da maçã, disfarçando a morte, com o

tom rubro do desejo. No fotograma 10, já é vista uma maçã vermelha de aparência suculenta e apetitosa, mas seu interior é preenchido com o mais mortal dos venenos. No decorrer dessa sequência, as palavras da madrasta são de maldição e presságios de morte à Branca de Neve.

Na versão fílmica de Sanders a aparição da maçã, como símbolo, se faz por três vezes. A primeira de maneira profética quando Branca de Neve e William estão brincando na copa de uma macieira. William apanha uma maçã e oferece à Branca de Neve e quando ela vai pegar de sua mão, ele puxa de volta e foge, descendo da árvore. William morde a maçã e a joga no chão. Como se a ação de William fosse um prenúncio de algo que aconteceria, a usurpação do reinado de Branca de Neve.

Na sequência dos fotogramas 11, 12 e 13 a técnica da continuidade é motivada pela ação e interação das personagens, onde a narração é centrada nas personagens e o filme é compreendido como um meio narrativo e não simplesmente como um meio de pura visualidade. Há um objeto que é a maçã, sendo olhado pela personagem de Branca de Neve e que para o espectador é apresentado sob a ótica da câmera que trará uma nova sequência, em que a maçã será o elemento em destaque para a representação da passagem de tempo (Elsaesser; Hagener, 2018).

A segunda aparição da maçã ocorre como uma confirmação que o mal se tornou real no reinado de Branca de Neve, depois que a rainha Ravenna matou o rei Magnus, aprisionou-a em uma torre e usurpou o reino com a ajuda de seu exército, comandado pelo seu irmão Finn. Ravenna deixa um rastro de morte e destruição na aldeia ao redor do castelo. Mas, ao mesmo tempo há uma pista de que o mal não vingará o que pode ser compreendido por meio de uma ruptura da ordem ou tradição e até mesmo com representação da narrativa. A imagem da mão de William segurando a maçã que é oferecida à Branca de Neve é a gentileza representando o bem.

Os fotogramas do 11 ao 18 formam uma sequência que foi suturada entre os fotogramas 13 e 14. O olhar fixo de Branca de Neve na maçã é o dispositivo de que haverá uma recuperação de imagens e isso ocorre a partir do fotograma 14. É a montagem contínua do “ver a seguir” estabelecendo aos planos uma correspondência de “vendo-visto” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 110). A maçã mordida lançada ao chão, representa a queda do reino de Branca de Neve, o mal. O processo da sutura é a confluência de dois olhares, o da câmera e do espectador, que é introduzido pela montagem. O resultado do referido processo é fazer com que a atenção do espectador possa ser potencializada no

“momento de ansiedade e perda que o plano seguinte tem que recuperar, unir ou costurar, em suma, *suturar*” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 110).

Fotograma 11

Fotograma 12

Fotograma 13

William colhe a maçã oferece à Branca de Neve e a joga no chão após mordê-la (Sanders 2012)

Esse processo acontece quando aparece uma maçã que apodrece na sequência dos cinco fotogramas (14-18) apresentados abaixo, essa aparição dá ao contexto da narrativa a representação da passagem de tempo por meio das palavras do narrador que diz:

> O reinado de Ravenna foi tão nocivo que envenenou tanto a natureza, quanto o povo. A terra padeceu e com ela, a esperança. E durante todo esse tempo, ela manteve Branca de Neve aprisionada no topo da torre mais alta (Fala do narrador do filme *Branca de Neve e o Caçador*, 2012).

Essa sequência é apresentada ao espectador por meio da continuidade do movimento e ação. Antes da tomada de cena da maçã que sofre a transformação de decomposição, a personagem de Branca de Neve, em uma cena anterior, está olhando fixamente para a maçã que lhe é oferecida pelo príncipe William, nesse momento do filme ocorre a quebra de cena que ganha continuidade com a voz do narrador acompanhada dos

planos que mostram as cenas nas quais a maçã simboliza a morte da terra e do reino. Quando as relações entre personagem e objeto ocorrem é introduzido o momento de ruptura da montagem (Elsaesser; Hagener, 2018).

Fotograma 14

Fotograma 15

Fotograma 16

Fotograma 17

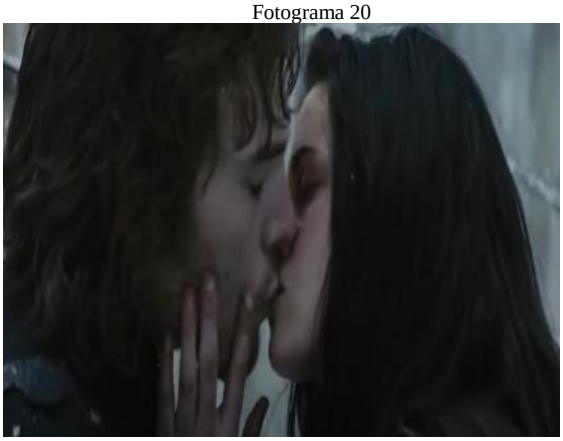
Fotograma 18

A terceira aparição da maçã é quando Branca de Neve está na floresta, conversando com o príncipe William (pensando que é ele, mas na verdade é Ravenna, disfarçada) e recordam suas aventuras de quando eram crianças. William (Ravenna) passa

a discursar sobre o amor com uma visão pessimista sobre o sentimento, como se o amor sempre traísse o coração humano. A sequência dos fotogramas encena o momento em que Branca de Neve foi seduzida por William, que na verdade era Ravenna disfarçada. As cenas se conectam dando ao espectador a sensação de que a trama chega ao ponto de uma solução e não de uma complicação, os roteiristas da releitura de Sanders conseguiram construir uma perspectiva como forma simbólica do amor tóxico. Essa é uma analogia aos relacionamentos abusivos, nos quais mulheres são seduzidas e depois são mortas por seus companheiros.

Fotograma 19

Fotograma 20



Fotograma 21

Ravenna disfarçada de William beija Branca de Neve e oferece a maçã (Sanders 2012)

Na literatura, o “fruto símbolo” aparece em algumas histórias e a mais conhecida é o conto de fadas da *Branca de Neve e os Sete Anões*. É um símbolo de destaque, representando o perigo da morte. Nos fotogramas 19, 20 e 21 mostram o mal disfarçado de bem e que vai retornar à figura da bruxa por meio de uma metamorfose. A magia da sedução faz com que Branca de Neve se renda por um falso galanteio e é enganada por acreditar no amor de sua infância, um amor puro e verdadeiro.

2.5.5. Os sapatos de ferro: a última dança, a perseguição e o sangue da mais bela

O sapato é um símbolo de beleza e elegância da mulher, porém pode configurar uma tortura. Na Europa, a criação e fabricação de sapatos teve início a partir da Idade Média e dividia as classes sociais. No século X, na China, existia um doloroso processo pelo qual as bailarinas se submetiam para fazer com que os pés parassem de crescer, era conhecido como "lótus chinês". Os modelos atravessaram os séculos, e continuaram sendo usados por homens e mulheres, dos saltos mais extravagantes até as cores mais chamativas. Em síntese, os sapatos tornaram-se símbolos peculiares de cada cultura.

No conto dos Irmãos Grimm, a madrasta de Branca de Neve foi obrigada a usar os sapatos de ferro e dançar até a morte, essa foi a punição que ela recebeu por tentar matar a jovem. "Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre um fogo de carvões. Foram levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve que calçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta ao chão" (TATAR, 2013, p. 109).

Na versão da Disney o castigo da Rainha Má é a perseguição pelos anões que a fazem fugir atravessando a floresta onde ela corre os riscos e sente medos na mesma intensidade que sentiu Branca de Neve. A trilha sonora transporta o espectador para o mundo da fantasia e das cores sombrias que se incorporaram com a música, causando o efeito da dramaticidade nos gestos, olhares e falas das personagens, ou seja, atribuindo elementos de outras literaturas, nesse caso da literatura gótica. A música de filme, que foi criada exclusivamente para acompanhar o desenrolar da sequência narrativa, cria sua própria "realidade" estética juntamente com a imagem chama atenção para si mesma e tem a finalidade de gerar um ganho econômico por meio de renda extra (Elsaesser; Hagener, 2018)

A interatividade entre as cenas da animação e a música proporciona a melhor compreensão para o discurso implícito e a caracterização das personagens. A música é um elemento de suporte para o filme porque traduz a dramaticidade das cenas. Uma das funções da intersemiótica entre a cena e a música é incorporar o espectador à visualização das palavras por meio das imagens que ganham movimento, isto é, posicioná-lo como um termômetro por meio de sua interpretação que mede todas as emoções proporcionadas pela linguagem cinematográfica. Por essa razão é de primordial importância que as cenas estejam sincronizadas com a trilha sonora para dar o efeito de fruição na interpretação do espectador (CLÜVER, 1997).

2.5.6. A floresta negra: o caminho percorrido pela heroína e a reconquista do reino

Assim em como todos os espaços existentes nos contos de fadas a floresta é o espaço significativo, que simboliza os medos. Poetas da literatura hispano-americana a cantam em seus versos o quanto uma floresta pode representar medos, mortes e mistérios. dentre eles Victor Hugo expressa essa simbologia em seus versos: *"As árvores assemelham-se a mandíbulas que roem / Os elementos, dispersos no ar brando e desperto; [...] / Para elas, tudo tem sabor: a noite, a morte... [...] / ...E a terra jubilosa / Comtempla a floresta descomunal a comer."* (Chevalier; Gheerbrant, 2020). Todos têm medo da floresta negra, até mesmo os maus, por isso há sempre um sacrifício de um inocente para que o caminho do obscuro se abra e dê lugar a um novo poder. Uma floresta é sempre um lugar cheio de perigos e coisas desconhecidas, nos contos de fadas têm um papel significativo de grande importância, porque exerce o poder da magia. Segundo os celtas, no interior da floresta todo poder maligno é bloqueado por se tratar de um ambiente sacro com poderes mágicos; para os japoneses e chineses seu interior é um templo; os indianos a usam para fazerem seus retiros espirituais por sérum lugar de repouso. Seja qual for o tipo de vegetação que forme a floresta sempre haverá um vínculo entre a terra, onde suas raízes estão fincadas e o céu o qual alcança ou toca com sua copa (Chevalier; Gheerbrant, 2020).

Na versão da Disney, é no interior da floresta que ocorre a fuga de Branca de Neve, assim como a perseguição à madrasta malvada, que é uma das sequências mais dramáticas e envolventes. Foram com as versões consagradas por Walt Disney que quando ganharam as salas de cinema com suas técnicas de animação constatou-se o sucesso desse gênero, que mesmo já conhecido ficou comprovado que "não reside na singularidade ou novidades das produções, mas no grande talento de Disney para manter visões antiquadas da sociedade mesmo por meio da animação" (MARTINS, 2015 *apud* Zipes, 1994, p. 94). Todos os elementos fantásticos que aparecem na projeção de uma floresta viva formam um conjunto de imagens assustadoras que pertencem à literatura e estética gótica.

Os roteiristas da animação utilizaram a adaptação em um processo de criação que resultou em uma reinterpretação. Esse tipo de adaptação, segundo Teresa Pereira (2018) *apud* Linda Hutcheon, fica sob a responsabilidade dos roteiristas. Neste caso ocorreu apropriação, isto é, o texto não pertence mais ao escritor, a versão fílmica sofreu modificações de acréscimos por parte dos roteiristas que deram nova dimensão em sua

estrutura e a partir daí se obteve uma criação inédita, cujo resultado surpreendeu um público que já era conhecedor do enredo da história.

Antes da versão animada de Walt Disney nenhuma personagem de qualquer outro conto havia ganhado tanta familiariedade com o público, de maneira tão substancial, quanto às personagens dos Studios Disney. Branca de Neve, a Rainha Má e os Sete Anões estão eternizados nas mentes das pessoas, e isso perdura por mais de oitenta anos, de tal modo que quando alguém menciona o conto de fadas da *Branca de Neve* a imagem que é materializada, como um ícone universal, é a da adolescente da pele branca, dos lábios rosados e dos cabelos negros com um laço vermelho trajando um vestido azul e amarelo de mangas bufantes, bem ao estilo da moda medieval (DISNEY, 1937). Mesmo havendo outras versões que foram criadas da personagem que datam desde 1847, antes de Walt Disney contratar Grimm Natwick em 1937, não se tinha essa relação de semelhança.

Essa criação é composta de elementos que protagonizaram as ações dos sete anões, que na versão dos Grimm são trabalhadores que vivem na periferia social e acolhem Branca de Neve, configurando assim o arquétipo da amizade e proteção. Suas estaturas de homens pequenos não oferecem perigo quanto a um possível assédio sexual, mas a admiração pela beleza de Branca de Neve torna-lhe mais atraente aos olhos dos homenzinhos (TATAR, 2013).

A especificidade de linguagem existente no conto dos Irmãos Grimm fez com que houvesse discrepâncias entre as duas obras. O que levou os roteiristas a utilizarem o processo de transposição intersemiótica, no qual eles criaram novas ações para a personagem principal. Para a criação de elementos e ações durante a produção de *Branca de Neve e os Sete Anões*, Disney utilizou os velhos acessórios góticos do cenário romântico inglês e alemão, como: fantasmas, castelos suntuosos, ruídos estridentes, casas mal-assombradas, florestas encantadas, tempestades com efeitos de terror paródico (SADOUL, 1963).

2.5.7. Os corvos: anunciadores da morte

Os corvos são guardiões das coisas ocultas e sagradas. Mesmo relacionado a acontecimentos trágicos, na tradição da cultura greco-romana, era considerado sagrado. Representa aquele que traz e leva mensagens, sendo assim, é observador e possui características que simbolizam a curiosidade, a inteligência e o mistério. Antigas tribos americanas acreditavam que mesmo vindo da escuridão traziam ensinamentos para os

homens de como sobreviver e, dessa forma, estão ligados ao deus criador. Para os chineses eles são os anunciadores de profecias, sejam ruins ou boas.

Na releitura de Sanders, Ravenna, assim como a ave, é inteligente e misteriosa. Seus planos são colocados em prática com a intenção de usurpar mais um reino, o do Rei Magnus, pai de Branca de Neve. O nome Ravenna é uma variante de Raven (corvo), dentre outras características, em sua rica simbologia, representa experiência, sensatez, longevidade e constância. Essas características formam o conjunto de elementos de uma personagem forte e disposta a realizar sua vingança solitária, pois só a ela foi direcionado o mal que a tornou uma mulher amarga e impiedosa. A personagem de Ravenna é a representação da morte, assim como a ave negra que é o corvo, suas maiores características é ser inteligente e sábia.

O corvo é relacionado a maus presságios de guerra e morte. Mas esse simbolismo de aspecto negativo só ganhou notoriedade a partir do surgimento dos românticos, no final do século XVIII e início do século XIX, na Europa. É espírito familiar das bruxas. Tanto a madrasta de Branca de Neve dos Irmãos Grimm e a Rainha Ravenna de Sanders têm seus corvos de estimação. Considerado sagrado na mitologia greco-romana, para a deusa da guerra Atena (grega) e Minerva (romana). Para as tribos nativas americanas a ave trouxe a luz e o fogo para a humanidade. Assim também pensavam os inuítes da Sibéria e do Alasca, em que o corvo veio para ensinar o homem a sobreviver. Logo, matá-lo traria má sorte. Sendo assim, é considerado o pássaro da profecia, na China (O'CONNELL; AIREY, 2010, p. 181).

Na versão dos Irmãos Grimm é mencionado que quando Branca de Neve morreu os animais foram chorar sua morte. E dentre ele estava um corvo. "[...] primeiro uma coruja, depois um corvo e por último um pombo" (TATAR, 2013, p. 108). A simbologia que representam as três aves, no contexto da narrativa dos Irmãos Grimm são respectivamente: o conhecimento racional, o mensageiro da morte e a pureza.

Na animação de Walt Disney a ave aparece em companhia da Rainha Má, quando ela está preparando a fórmula mágica que a faz ficar velha e a que cria a maçã envenenada. O corvo acompanha a Rainha Má em seus atos obscuros e ligados à morte e destruição. Seu grasnar é estridente e anuncia a proximidade de uma situação drástica que resultará cujo farfalhar de asas são como movimentos desesperados de alguém preso em um pesadelo.

Atua como um espectador para a rainha, pois enquanto ela executa seu plano maléfico, divide com ele como fará para afastar, de vez, Branca de Neve de seu caminho.

Quando a maçã fica pronta, a Rainha Má a oferece ao corvo e pergunta: “Estás servido?” E solta uma gargalhada frenética de ironia e complementa: “Não é para ti, é para Branca de Neve. Quando ela morder a tenra casca para provar esta maçã... sufocará... paralisará. Então eu serei a mais bela” (Rainha Má, *Branca de Neve e os Sete Anões,* 1937).

A figura do corvo aparece em alguns contos de fadas sempre como um elemento relacionado às pessoas e lugares obscuros, atuando como prenúncio de mau agouro, relacionado à desgraça, contudo, também pode ser relacionado ao simbolismo de suas virtudes positivas, na China e no Japão é símbolo de gratidão filial, e, ainda, no Japão simboliza o amor filial. Elemento muito conhecido por meio do poema *The Raven (O corvo)* de Edgar Allan Poe, em que sua construção poética, elencam-se características e temas ligados à morte e à atmosfera sobrenatural, por exemplo: luto, decomposição e reanimação de pessoas mortas. E também em narrativas de cunho gótico e misterioso. Na animação da Disney *A Bela Adormecida* (1959), a personagem do corvo da Malévola, a fada má, tem um nome, Diablo (Diabo em espanhol)

Na versão fílmica de Rupert Sanders a aparição dos corvos surge para anunciar a morte de Branca de Neve, quando ela está na floresta conversando com o príncipe William que na verdade é Ravenna disfarçada. Essas aves são anunciadoras de presságios malignos. A cor negra representa a obscuridade e o mistério que acerca as coisas e ações provenientes do mal. Ravenna realiza um ato de bruxaria que a transforma em um bando de corvos que ataca o príncipe William e o caçador Eric.

Essa metamorfose configura mais uma metáfora visual que ocorre quando Ravenna ao se transpor para o castelo, na forma gosmenta e lamacenta de cor negra, parecendo um líquido mucoso que pode ser descrito como um elemento macabro que pertence às narrativas do gênero gótico, faz crer que assim será seu fim.

Nos fotogramas 22, 23e 24 a rainha Ravenna e os corvos se mesclam em uma conjunção de corpos, parecendo uma massa negra de uma figura humana que se metamorfoseia ganhando a forma de redemoinho, que retorna ao castelo, em uma revoada de corvos que se projeta no ar num passe de mágica, após ser atacada e vencida pelos seus opositores.

Ao contrário da adaptação da Disney, os corvos representam a própria rainha, com seu desejo de levar morte e destruição por onde quer que passe porque seus poderes são muito além da compreensão de qualquer um, segundo suas próprias palavras. A certeza de que ela é superior e indestrutível faz com que ela siga em perseguição de seu alvo que é Branca de Neve.

Fotograma 22

Fotograma 23

Fotograma 24

A rainha Ravenna transforma-se em uma massa negra de corvos.

Ravenna aparece despedaçada no chão (fotograma 25) e vai se transformando em sua forma humana. Ela está fraca e velha (fotograma 26). Porém, não está vencida, assim como aqueles que acreditam em reencarnações, Ravenna regressa das trevas como se germinasse mais uma vez do mundo dos mortos para a vida, porque ela é imortal. Nos fotogramas 25 e 26 ocorre uma passagem de um plano médio que se encaminha para um *close-up*, que registra a expressão facial da personagem.

Quando Ravenna aparece no chão em frente ao espelho mágico, para ele, vê-la rastejando-se é como uma vingança daquele que sempre foi seu escravo. Ela está só, fraca e velha. Nesse plano de câmera pode-se ver um pouco do ambiente que é sombrio e que no contexto da narrativa cria uma atmosfera de suspense e informa ao espectador o início da derrota de Ravenna, que mesmo sem forças para ordenar, não desiste de lutar para manter seu reinado.

Seu olhar para o espelho e sua mão na forma de súplica não a faz menos rainha. Esse é o momento do *close-up* quando o espectador pode visualizar seu rosto envelhecido. A força dos sentimentos negativos que nascem da essência humana de Ravenna a

transformam em uma mulher poderosa, mas seu poder tem um limite, não pode haver uma mulher mais bela do que ela.

Fotograma 25

Ravenna retorna ao castelo despedaçada ao chão.

Fotograma 26

Ravenna está velha e fraca.

2.5.8. O beijo de amor verdadeiro: o casal nem sempre perfeito

O beijo é o símbolo da demonstração de carinho. Alguns cientistas afirmam que a origem do beijo está no olfato, o ato de cheirar o rosto do parceiro levou a roçar os lábios e assim nasceu o beijo. Outra teoria é o ato da alimentação, os antepassados da humanidade alimentavam seus filhos, introduzindo o alimento em suas boas depois de mastigá-lo para facilitar a ingestão (PAULO JORGE, 2020).

O escritor Jeferson Corrêa, em publicação na internet, esclarece que a origem do beijo, segundo os historiadores, tem suas primeiras referências em 2.500 a.C. São colagens nas paredes dos templos de Khajuraho, na Índia. Ainda em suas pesquisas, o escritor relata que acerca de 1.500 a.C. foi encontrada a primeira evidência, em texto literário, sobre o beijo em textos em sânscrito, na Índia (CORRÊA, 2014?).

O beijo está em todo lugar, existem registros na literatura em geral, na música, no teatro, em pinturas, reproduzidos em esculturas e fotografias, no cinema e na TV. Na história da humanidade é um símbolo com variados significados em suas diversas maneiras de expressão e em cada sociedade. Em alguns textos em sânscrito, na Índia, assim:

> Não é usada a palavra "beijo", mas sim referências para "lamber" e "beber umidade dos lábios." No século III d.C., o Kamasutra Vatsyayana (mais conhecido como o Kama Sutra), incluiu um capítulo inteiro às formas de beijar seu amante. No Antigo Testamento, é possível encontrar descrições do beijo. Por exemplo, Jacó enganosamente beija seu pai cego e doente e se passa pelo seu irmão gêmeo Esaú, roubando a bênção de Isaque “Ora chega-te, e beija-me, filho meu. E chegou-se, e beijou-o; então cheirou o cheiro dos seus vestidos, e abençoou-o” (Gênesis 27:26-27) Um beijo mais sensual é descrito

> no livro de Cantares, Salomão descreve "os teus lábios são como um fio de escarlata, e tua boca é formosa" (Ct 4.3;1.2) (CORRÊA, 2014?).

Nos contos de fadas originais não há a magia do beijo nas narrativas tradicionais não há registros de beijo, esse elemento simbólico só veio fazer parte das narrativas das versões cinematográficas a partir do século XX, no estilo "felizes para sempre" da Disney. Na Hollywood dos anos 40 e 50 as personagens dos contos de fadas ganharam vida por meio dos desenhos animados, com música e diálogos cheios de romantismo (MENDES, 2000). No conto de *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, a princesa volta à vida depois que os criados que estão carregando o caixão tropeçam e o pedaço de maçã que estava em sua garganta sai com o solavanco.

Mesmo em plena explosão do romantismo, no século XIX, os Irmãos Grimm foram fiéis ao folclore alemão, muitos desejaram ver esse final feliz sob a influência dos ideais românticos, mas ao compilarem o conto da *Branca de Neve*, os autores não se renderam aos apelos de uma nova corrente literária, como também, suas ideologias religiosas foram um fator de combate às narrativas mais vulgares (MENDES, 2000).

Na versão feita pelos Studios Disney de *Branca de Neve e os Sete Anões*, o beijo representa a "ressurreição". Sempre relacionado à magia do amor eterno e verdadeiro. Não está relacionado ao amor carnal e sim ao amor ágape.[6] Aponta para o processo literário que teve início na Idade Média, no qual a mulher passa a ser idealizada e cultuada, sendo valorizada como um prêmio superior e precioso por todo homem que passaria a ser submisso e só dessa maneira alcançaria seu ideal de realização humana.

A Mulher é o Ideal Absoluto a ser atingido pelo Homem. Nesse sentido, o príncipe ao avistar Branca de Neve deitada no caixão se compadece e aproxima-se para beijá-la. Seu beijo tem efeito miraculoso (fotograma 27) ao qual a Rainha Má, enquanto preparava a fórmula para envenenar a maçã, não deu importância. Pois a maldição seria quebrada com o primeiro beijo de amor. A descrença da Rainha Má foi sua ruína, pode-se dizer que a não crença no amor levou-a para destruição.

A Rainha Má não temia que isso acontecesse porque todos pensariam que Branca de Neve estaria morta e que seria logo enterrada, mas não foi o que aconteceu, porque seu corpo não se decompôs por causa da beleza. O príncipe da Branca de Neve de Walt

---

[6] É o tipo de amor que não busca interesses próprios, é puro e genuíno. É uma entrega voluntária que se faz em prol do outro. Permanece forte sobre todas as circunstâncias. Um sentimento mais elevado que transcende os sentimentos meramente humanos. Pode ser classificado como um amor que salva, esta razão não é um amor passional, e sim um amor compassivo.

Disney estava predestinado a salvá-la. Fazendo a princesa voltar à vida para levá-la para o seu castelo. A aparição dele no início da animação da Disney foi a representação da promessa de amor eterno.

Fotograma 27

O beijo romântico (Walt Disney 1937)

O desejo do amor perfeito fez com que Branca de Neve não medisse esforços para conseguir realizar esse sonho de amar e ser amada. Essa promessa de amor aconteceu quando a princesa estava tirando água do poço, nos tempos em que ainda vivia no castelo com sua madrasta, em seus afazeres domésticos, o príncipe apareceu e cantou para ela: "Esta canção que eu canto é só para você/ O amor compôs o tema e o poema vem de você/ Sinto que algum dia, esta canção que eu fiz/ Venha fazer nosso destino muito feliz" (Walt Disney, 1937).

Muitas vezes promessas de amor vêm carregadas de desenganos e desilusões, é preciso ter coragem e cuidado para se entregar assim a uma grande paixão. E Branca de Neve acreditava em seu amor e sua felicidade. Na maioria das histórias da Disney, principalmente aquelas que envolvem uma princesa, a ideia do amor romântico tem a presença garantida para mexer com os sentimentos humanos em relação ao amor.

Na releitura de Rupert Sanders há três momentos que ocorrem o beijo. No primeiro, o Príncipe William (na verdade é Ravenna disfarçada) e Branca de Neve trocam um beijo rápido e muito tímido. William (Ravenna) oferece a maçã envenenada e faz com que Branca de Neve a morda. A princesa é seduzida por William (Ravenna).

A sedução encenada por Ravenna, enquanto disfarçada de William, revela o quanto a rainha despreza o amor. Depois que Branca de Neve morde a maçã e começa a

sentir o efeito do veneno, Ravenna (William) questiona com desdém: “Está vendo querida? O amor sempre nos trai”. Branca de Neve agoniza e cai morta ao chão.

Ravenna sempre desprezou os homens, não acreditava no amor, em seu mundo só existia lugar para a vingança e o desprezo a seres tão miseráveis como os homens que a estupraram. Nenhum deles foi digno o suficiente para redimi-la, assim como aconteceu com o caçador, que foi redimido por sua mulher, Sara. No mundo de Ravenna não há lugar para o perdão, somente o castigo, martírio e humilhação, cada vez que lembra o motivo para tanta sede de vingança, mas ela se transforma em uma mulher perigosa e poderosa.

Fotograma 28

Após se transfigurar da aparência de William para sua, Ravenna comtempla Branca de Neve morta (Sanders 2012)

No fotograma 28, Ravenna contempla o corpo de Branca de Neve, ela vai arrancar o coração da bela para fazer o feitiço da imortalidade: “pelo sangue da mais bela foi feito; e só pelo sangue da mais bela poderá ser desfeito”.

A figura vampiresca de Ravenna com semblante envelhecido vislumbra o corpo de Branca de Neve que mesmo morta continua bela, pura e inocente. Qualidades essas que são representadas pela cor branca da neve e que, simultaneamente, é fria, assim como a morte. A jovem reúne os dois paralelos com significação opostas. O cenário apresentado em suas cores branca e preta e luzes enevoadas despertam no espectador uma tensão do momento da morte de Branca de Neve.

Ravenna está velha e olha para Branca de Neve que está morta e diz “você não pode imaginar a sorte que tem por nunca saber o que é envelhecer”, ela fala assim porque está prestes a matar a jovem e vai impedir que ela viva para chegar a envelhecer, dando-lhe o privilégio de manter-se bela e jovem por toda a eternidade. É inadmissível para Ravenna que Branca de Neve tenha e seja tudo o que ela mais deseja. A jovem é amada

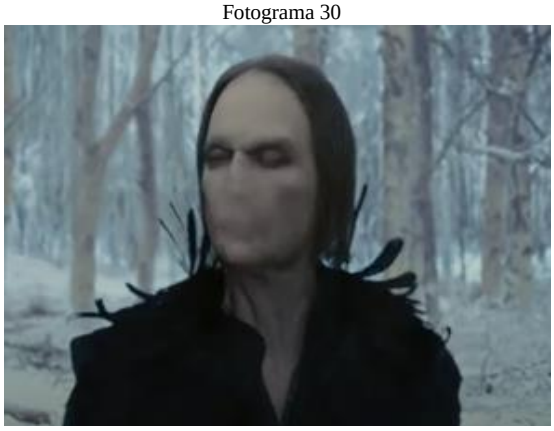
e bondosa, pura e inocente. Somente um elo da corrente de vida une as duas: a beleza. Apesar de Ravenna estar com o semblante de mulher idosa, ela tem em mãos o poder de reverter essa situação. É só uma questão de tempo para que a magia da imortalidade se faça por meio do poder que emana do coração da bela princesa.

No conto dos Irmãos Grimm, na animação da Disney e na releitura de Sanders, a madrasta oferece a maçã envenenada à enteada. Nas duas primeiras versões a madrasta se disfarça de uma pobre velhinha, ninguém jamais desconfiaria de uma figura tão amigável quanto uma pessoa idosa. Mas era disfarce. O mal anda disfarçado, nunca mostra sua verdadeira face.

Na terceira versão, Ravenna se disfarça de William, Branca de Neve jamais desconfiaria de seu amigo/amor de infância. Dessa vez, o mal veio disfarçado de amor. Branca de Neve morreu porque acreditou no amor (Fotogramas 29, 30, 31, 32).

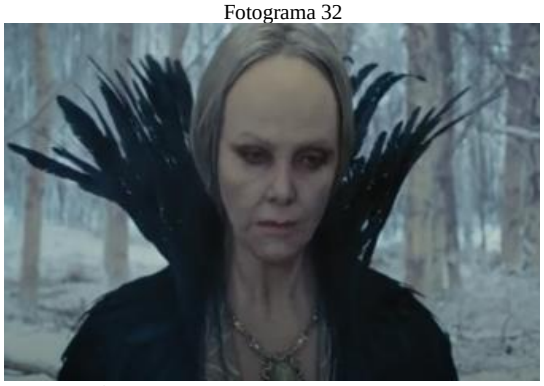
Fotograma 29

Fotograma 30



Fotograma 31

Fotograma 32



Ravenna que estava disfarçada de William se transfigura para o seu corpo.

Os efeitos especiais provenientes de uma montagem oferecem ao espectador reações afetivas, o que neste caso proporcionou uma surpresa ao mostrar a mudança das personagens (Elsaesser; Hagener, 2018). A metamorfose é um elemento presente nos contos de fadas.

No segundo momento, o verdadeiro príncipe William beija Branca de Neve quando ela foi encontrada morta. O beijo do príncipe William não acordou Branca de Neve porque ele não era o predestinado a salvar a princesa (fotograma 33).

Diferente do príncipe da Disney cuja narrativa ficou enfatizado o amor romântico como um elemento salvador, que "desencanta" a pessoa amada que se encontra presa em um feitiço, com isso, a promessa do amor eterno e a essência do "felizes para sempre" desencadearam nos contos de fada tradicionais a magia de um relacionamento perfeito. O que não ocorre nos contos que são transcodificados para as versões modernas.

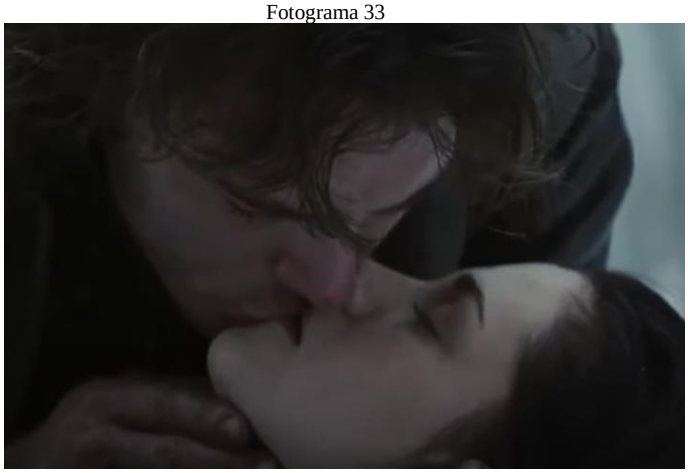
No caso da Branca de Neve de Sanders não ocorre nenhuma magia de desencantamento por meio do poder do beijo na quebra de maldição; o beijo do príncipe não é o elemento que desfaz o feitiço imposto pela madrasta má.

A discussão do beijo do amor verdadeiro gira em torno de duas explicações: a primeira é que não poderia haver a realização desse beijo sem o consentimento da princesa, mas mesmo assim, na versão dos Studios Walt Disney foi criada a encenação do beijo que ressuscita a jovem princesa, envolvendo a questão do romantismo.

A segunda explicação é que esse beijo não está relacionado ao amor romântico e sim ao amor maternal. Esse tipo de beijo ocorre na versão de *Malévola* (2014), quando a princesa Aurora é acordada após o beijo de sua madrasta.

As cenas da mutação camaleônica de William em Ravenna é o resultado de uma metamorfose de imagens que se assemelha a um corte de plano, é um processo novo que a tecnologia digital tornou possível devido ao cinema digital afetar as principais áreas de produção cinematográfica.

Fotograma 33



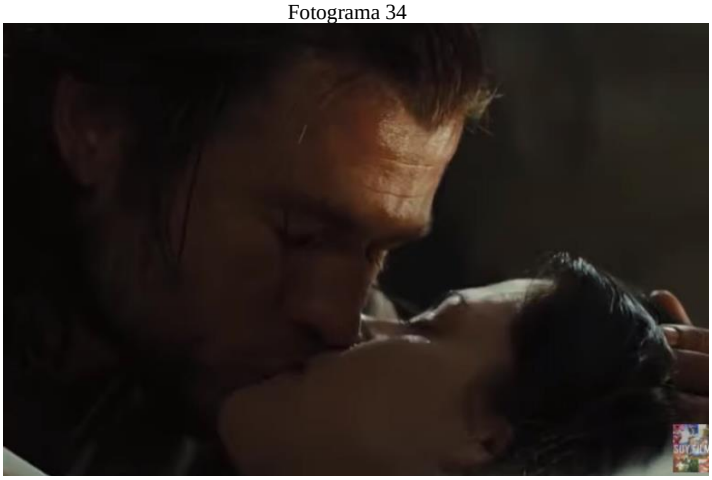
O beijo não predestinado do príncipe William (Sanders 2012)

No terceiro momento de aparição do beijo na versão de Sanders é quando o caçador Eric beija Branca de Neve. O beijo da ressurreição que trouxe à vida Branca de Neve para levá-la à vitória diante da rainha Ravenna, Eric faz uma declaração de quanto é importante ter a companhia de uma pessoa amada com a qual se possa estar feliz. Fala sobre o amor que sentiu por Sara, sua esposa, amor esse que o redimiu de uma vida desregrada e que ele não se sentia digno de receber. Ele lamenta a morte de Branca de Neve e diz que o amor que sentia por sua esposa, sente pela jovem que agora está morta, pois essa lembra muito sua esposa.

O desejo do amor e a união com outra pessoa é uma das maiores ânsias do ser humano. Em sua fala de desabafo em meio a muito pesar pela morte de Branca de Neve, Eric pede perdão por ter fracassado em sua missão de ajudá-la na batalha contra Ravenna. É o momento que a figura do caçador se torna a figura do príncipe encantado que vai libertar das garras da morte. Logo, o beijo do caçador acorda Branca de Neve porque nele existe o sentimento amoroso que renova a esperança por meio da mágica do amor verdadeiro. Assim, num gesto miraculoso traz luz à escuridão (fotograma 34). A fala de Eric soou como uma súplica de redenção por seus atos e um apelo pela vida de Branca de Neve:

> Olha você aí, toda bonita como se fosse acordar não e me dar mais trabalho, não é? Você não merecia isso. Eu já tive uma esposa, Sara era o nome dela. Quando eu voltei da guerra e trouxe comigo o cheiro da morte e a revolta da perda, eu não... não valia a pena ser salvo, mas ela me salvou assim mesmo. E eu a amei tanto. Eu a amei mais do que tudo e qualquer coisa e quando virei as costas me tiraram ela. E eu voltei pelo que era e a não ligar pra mais nada, até você aparecer. Você me lembra ela, a bondade, a força. Mas agora você também se foi. Não mereciam isso, me perdoe por ter fracassado com vocês. Eu... eu sinto muito! Agora vai ser uma rainha lá no céu e vai se sentar com os anjos (Eric, 2012, *Branca de Neve e o Caçador*)

Fotograma 34



O beijo salvador de Eric (Sanders 2012)

Após o beijo do caçador, o milagre acontece. A princesa acorda e incita o povo à batalha contra Ravenna. Uma modificação de enredo no conto acarretada pela necessidade de dar vida a uma releitura mais ambiciosa de propor uma Branca de Neve guerreira. O caçador Eric desbanca o príncipe William como sendo o verdadeiro amor de Branca de Neve. Ocorre a subversão de valores, em que o predomínio da essência, por meio do sentimento da bondade, o que também ocorre na versão da personagem do ogro Shrek.

Desse modo, observa-se que a simbologia do beijo é o despertar de Branca de Neve, que se transforma na grande guerreira que vai derrotar Ravenna e reconquistar o reino que outrora fora seu. Com isso, a personagem do caçador surge como protagonista na versão fílmica de Sanders, essa subversão não aconteceu somente porque houve uma inversão de funções, mas porque não foi estabelecido ao caçador que ele precisa pertencer à realeza para quebrar um feitiço, pois esse é um dos requisitos nos contos de fadas. Portanto, como preconizado por Propp, a função não deixa de acontecer porque mudou o agente que a realiza, sendo assim não a deslegitima, a função continua a mesma. Eric é a representação do homem comum porque é esse paradigma que o diretor Sanders explora em sua releitura, a ruptura do tradicionalismo das narrativas dos contos de fadas.

Segundo Aristóteles a concepção da “imitação de ações de caráter elevado” está vinculada somente aos aristocratas ou fidalgos, por esta razão o homem médio não tem esse destaque social para protagonizar as ações sérias da tragédia. O homem comum surge no século XVIII valorizado pela Revolução Industrial, a partir dessa convicção de que se pode romper o tradicionalismo, e com a chegada do Romantismo no século XIX, nasce o drama burguês. Seguindo essa linha de pensamento no que diz respeito às mudanças ocorridas na valorização do homem comum, no Renascimento é caracterizado novo tipo de tragédia que continua buscando suas fontes nos temas da Antiguidade e da Idade Média, contudo procurando um modelo mais simples para falar sobre amor e honra (FILHO, 2020).

Assim como ocorre no filme de animação *Shrek* (2001), dirigido por Andrew Adamson, a estrutura dos contos de fadas é toda transformada, uma vez que, o príncipe é substituído por um ogro, uma “criatura monstruosa” que mora num pântano, que se vê obrigada a iniciar uma jornada heroica às avessas, pois não está em busca de um amor e muito mesmo de riquezas, sua missão é a de se restabelecer em seu pântano, o que estaria muito mais relacionado a uma luta individual contra as normas impostas pelos poderosos da época e do meio social contextualizado na narrativa da animação.

Essa inversão aos contos de fadas promove uma narrativa sátira que desmitifica as certezas propagadas pelas histórias em que a presença de um mundo mágico e perfeito não pode sofrer modificações com a intenção de destronar o tradicionalismo das figuras femininas e masculinas que foram construídas a fim de estereotipar características e comportamentos humanos como sendo um modelo a ser seguido. Relação que mostra a transformação dos valores sociais.

Cabe a exemplo de uma mudança quanto às transformações sofridas na narrativa do diretor Sanders o *ethos* relacionado ao caçador Eric que é rebaixado e provoca uma situação risível, característica que é atribuída ao gênero comédia em que as ações são rebaixadas. Uma cena que o caçador é jogado em uma tina e recebe um aviso de que a rainha está querendo falar com ele, e ao que responde que está tomando banho. São situações e ações dessa natureza que revelam a presença de uma imitação inferior da representação de vida.

2.6. O caçador de Branca de Neve: de coadjuvante à protagonista

No conto de *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, a função da personagem do caçador pode ser classificada em dois dos sintagmas de Propp: primeiro como agente que causa o dano ao herói a mando do antagonista. Isto é, quando ele recebe a ordem da madrasta de Branca de Neve: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou” (TATAR, 2013, p. 99). Segundo, como mediador que auxilia na fuga da heroína. Afinal, ele teve pena de Branca de Neve e disse: “Então vá, fuja, pobre criança!” (Idem).

Depois que o caçador dos Irmãos Grimm deixou a menina na floresta ninguém mais soube de seu paradeiro, pois era apenas “um caçador”. Provavelmente nem fosse morador do castelo da rainha. Mas com certeza era um bom de princípios, pois teve pena da menina e não hesitou em enganar a Rainha Má para protegê-la. Corso; Corso (2006) salienta que a figura do caçador pode representar o pai, mesmo submetido à rainha, ele a engana, pois prevalece o espírito protetor.

O caçador deixa de ser o agente que causa o dano e torna-se um mediador, porém com um detalhe, ele não oferece nenhum objeto mágico à Branca de Neve, apenas a deixa ir embora. Propp explana essa situação como momento de conexão. Neste caso, Branca de Neve é condenada à morte, mas o caçador a liberta e engana a Rainha Má, levando os pulmões e o fígado de um javali no lugar dos de Branca de Neve. Não há registro de

castigo para o caçador, pois a Rainha Má quando soube que Branca de Neve ainda estava viva “compreendeu que o caçador certamente a enganara” e a partir daí começa a maquinar um plano para se livrar de Branca de Neve.

Na animação de Walt Disney, quando a Rainha Má descobre que não é mais “a mais bela”, imediatamente ordena ao caçador matar Branca de Neve: “Leva-a para bem longe, procura um lugar seguro no bosque, onde ela possa colher flores. Aí então, meu fiel caçador, tu a matarás! Se acaso falhares, tu morrerás. Mas para que eu tenha a certeza de que não houve falhas, traz o coração dela, aqui” (Walt Disney, 1937). Dizendo isso, entrega-lhe uma caixa vermelha, na qual está entalhado um coração atravessado por uma adaga. Haverá um castigo caso ele não cumpra a missão.

O caçador parte em sua missão, contudo ele não a executa, porque fica arrependido de ter que cometer uma atrocidade tão vil contra alguém tão inocente. Branca de Neve emanava inocência e bondade como se fosse uma redoma mágica que a protegesse do mal. Uma espécie de escudo protetor contra qualquer violência.

Na animação de Walt Disney, o caçador não tem um nome. Assim como na dos Irmãos Grimm, ele faz a função de pai, é submisso à madrasta, porém a engana para proteger Branca de Neve. Não aparece o que é feito do caçador, mas fica explícito nas palavras de ameaça da Rainha Má, se caso ele não matasse Branca de Neve, ele morreria. A cena que aparece quando a Rainha Má da Disney descobre que foi enganada ela apenas espragueja: “Maldito caçador!” e segue ao seu laboratório para preparar os objetos que usará para matar Branca de Neve.

Por sua vez, na versão fílmica de *Branca de Neve e o caçador* (2012), dirigida por Rupert Sanders e estrelada por Kristen Stewart (Branca de Neve), Chris Hemsworth (o caçador Eric), Charlize Theron (rainha Ravenna) e Sam Claflin (príncipe William), há uma nova roupagem para as ações de todas as personagens. Ocorrem muitas mudanças nas ações das personagens, trata-se de uma releitura de um novo ângulo da versão do conto dos Irmãos Grimm (1812).

A fragilidade da princesa Branca de Neve é substituída pela bravura de uma jovem que luta pela liberdade de seus súditos e retoma o seu trono de onde foi destituída quando criança desde que foi aprisionada pela rainha Ravenna na torre do castelo. Ravenna é a madrasta que não é apenas uma vilã, é a alegoria da morte que contrastará com a bondade e justiça de Branca de Neve. As duas personagens são antagônicas e apresentam uma dicotomia que será quebrada em uma batalha final.

O príncipe William não será o responsável em acordar com o beijo de amor verdadeiro a Branca de Neve, ele será apenas seu amigo de infância e manterá por ela um amor não correspondido. Branca de Neve escolherá seu reinado e seus súditos.

Na releitura de Sanders, o caçador ganha *status* de protagonista. O cenário do filme é um ambiente medieval, no qual os camponeses e cavaleiros frequentam a feira nas proximidades do castelo, com suas barracas e seus vendedores que atendem ao público oferecendo suas mercadorias de todas as variedades, que vão desde animais vivos que servem de alimento a utensílios domésticos; como também crianças e velhos pedintes, mercadores e artistas de rua.

Diferente do caçador dos Irmãos Grimm, o caçador de Sanders não tem pretensão paternalista para com a jovem Branca de Neve. Eric, na versão fílmica de Sanders, tem personalidade forte e não é submisso à Rainha Ravenna. Mostra-se de caráter insolente, destemido e irresponsável. Diferente do caçador da animação da Disney que era subserviente.

Em sua primeira aparição está bêbado e envolvido em uma briga, na qual é surrado brutalmente, enquanto é cobrado por uma dívida. Eric já havia estado na Floresta Negra e por está razão Ravenna manda buscá-lo para caçar, literalmente, Branca de Neve. Finn o leva a presença de Ravenna que fala a ele que se capturar Branca de Neve e trazê-la até ela será bem recompensado. Assim, ele pergunta: “Por que ela tem tanto valor?”. Ravenna responde: “Isso não diz respeito a você”. Eric em toda sua insolência diz à Ravenna: “Sou eu que decido o que diz respeito a mim”. O que deixa Ravenna furiosa fazendo-a bradar ruidosamente: “Você vai fazer isso pra mim, caçador!”

Eric diz que já esteve na Floresta Negra e que não irá voltar, e Ravenna o ameaça, porém somente ele é capacitado para enfrentar os perigos que habitam a floresta. Assim como Dante e Orfeu[7], ele já foi ao inferno e voltou. Com efeito, acontece a reviravolta da personagem quando ele se recusa a ir à floresta para capturar Branca de Neve, ele não é mais o agente do dano (sintagma VIII de Propp). Ele será aquele que levará Branca de Neve até Ravenna, executando a função de Herói-Buscador (sintagma X de Propp). Essa mudança no enredo da versão dos Irmãos Grimm garante ao caçador o papel de protagonista.

---

[7] Personagens mitológicos. O primeiro é Dante Alighieri, autor da *Divina Comédia*, publicada no século XIV, é o personagem principal de sua obra, fala direto ao leitor sobre sua jornada ao Inferno. O segundo é marido de Eurídice, que foi morta por uma picada de cobra quando fugia de Aristeu, ela foi levada para o vale dos mortos e seu marido foi resgatá-la. Porém, não cumpriu a condição imposta, sua mulher não voltou com ele.

Na releitura de Sanders, o caçador ao se recusar a obedecer às ordens de Ravenna, resulta que a sequência cristalizada da narrativa tradicional é quebrada e pode-se dizer que uma nova ordem é instaurada, pois segundo Martins *apud* Joana Passos (1996, p, 14) "subverter um conto de fada equivale, de certa forma, a subverter um texto bíblico; quebrando-se a crença, quebra-se a reverência, e abrem-se os horizontes a outras alternativas de organização social e avaliação do mundo". Essa transformação é possível, pois favorece outros significados que serão reconhecidos pelo leitor/espectador e que o colocará diante de outra história, de outro contexto desestabilizando assim, "interpretações convencionas cristalizadas dentro da tradição" (MARTINS, 2015, p. 54).

A fim de convencê-lo, Ravenna sabia que ele havia ficado viúvo e promete trazer a esposa dele de volta dos mortos.[8] Eric concorda e vai cumprir sua missão. Assim como o caçador da animação da Disney, Eric não executa a tarefa, pois descobre que Ravenna não poderá cumprir o que prometera. Quando encontra Branca de Neve na floresta, Eric está em companhia de Finn e seus soldados. Antes de entregar a bela jovem, o caçador exige ver a esposa e Finn responde em tom irônico: "Minha irmã tem muitos poderes, ela pode tirar vidas ou conservá-las, mas ela não pode trazer sua mulher de volta dos mortos, seu infeliz!".

Começa a saga do herói que vai auxiliar Branca de Neve a derrotar Ravenna e a recuperação do reino. Ele desbanca o príncipe encantado, não fica com a princesa, porque ela não precisa de um rei para reinar. Ela precisa de um reino e de súditos. Assim o caçador cumpre seu papel, completa a sua missão e enfrenta sua jornada de herói.

2.7. A sequência cinematográfica da perseguição da Madrasta Má: uma retomada histórica da caça às bruxas

Os estúdios de Walt Disney criaram uma sequência dentro do conto d'*A Branca de Neve e os Sete Anões* que utilizou os processos de reinterpretação, criação e intertextualidade proporcionando ao público uma cena inédita com uma narrativa cinematográfica que resultou em um cenário composto por imagens, sons, cores, enquadramentos e discursos verbais e visuais. Esse cenário se origina de uma reinterpretação de um texto fonte compilado em 1812, pelos Irmãos Grimm, que não proporcionou na íntegra os elementos linguísticos para a produção da narrativa fílmica

[8] Na mitologia grega Orfeu vai a busca de sua mulher Eurídice do Tártaro. Mas havia uma condição para isso, imposta por pelos deuses do Inferno: que ele não olhasse para trás enquanto estivesse voltando para a superfície da Terra.

que foi produzida em 1937 pelos Studios Walt Disney, contudo a construção das cenas proporcionou a criação da visualização de uma linguagem gráfica de modo que o espectador que conheça a leitura do texto fonte tenha a sensação de movimentação da sequência das imagens por meio de suas configurações que ajudam a narrar o trecho do conto utilizando o processo de intertextualidade. A intertextualidade consiste no reconhecimento de um texto dentro de outro. As imagens, sons, cores, enquadramentos e os discursos verbais e visuais são os elementos que compõem a estrutura de uma produção cinematográfica que buscou em fatos históricos sua inspiração para se transformar em uma sequência de grande sucesso. Os fotogramas de 35 a 42 apresentam as ações da bruxa fugindo dos anões e enfrentando os perigos da floresta.

Na versão da Disney, não é a dança com os sapatos de ferro em brasa que leva ao fim trágico da Rainha Má. Ela é perseguida em meio a uma grande tempestade e encurralada pelos anões no topo de um penhasco e cai após ser atingida por um raio. Uma sequência de nove fotogramas (35-42) selecionados mostra a fuga da madrasta de Branca de Neve. São cenas carregadas de dramaticidade acompanhada com a trilha sonora que, com certeza, marcou de forma impactante a infância de muitas crianças.

Essa sequência foi um acréscimo dos roteiristas da Disney. Caracterizando uma reinterpretação no enredo da animação. Não há descrição narrativa por meio de elementos linguísticos na versão dos Irmãos Grimm que revele a grandiosidade de criação da perseguição a Rainha Má.

As cores do cenário, os sons produzidos pela trilha sonora, as expressões das personagens, os enquadramentos das cenas na sequência da perseguição da bruxa formam o conjunto de significação que pode ser entendida como uma analogia do fato histórico quando as bruxas foram perseguidas. O simbolismo presente nas cenas pode ser percebido pelo espectador de forma direta e dentro das diversas possibilidades de ressignificação resulta no processo de criação, de intertextualidade e da apropriação de livre interpretação dos roteiristas. A escuridão da noite pode representar a morte de Branca de Neve, assim como a maldade da bruxa; a tempestade representa “uma manifestação da cólera divina, e às vezes um castigo” (Chevalier;Gheerbrant, 2020, p. 955), é um símbolo teofânico, ou seja, que manifesta a temível onipotência de Deus.

As cenas que formam a sequência da perseguição à madrasta de Branca de Neve não são descritas na narrativa dos Irmãos Grimm. Foram elementos criados a partir da imaginação livre dos roteiristas. Pode-se aferir disso que houve uma apropriação de elementos históricos que remetem aos tempos em que bruxas eram perseguidas,

castigadas, julgadas e condenadas com a morte na fogueira. A trilha sonora compõe juntamente com as imagens a movimentação de uma verdadeira caça às bruxas. Essa intertextualidade em forma de apropriação caracteriza a interpretação e criação livre dos

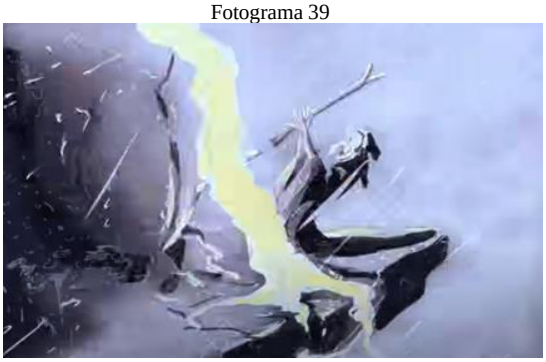
Fotograma 35

Fotograma 36

Fotograma 37

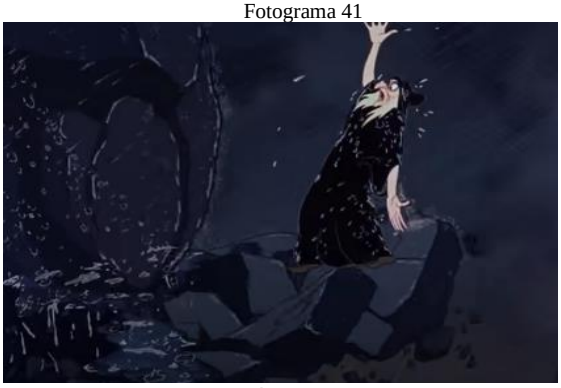
Fotograma 38

Fotograma 39



Fotograma 40

Fotograma 41



Fotograma 42

O castigo da bruxa é ser encurralada no topo de um penhasco e de lá cai depois de ser atingida por um raio

roteiristas dando à narrativa fílmica uma adaptação que vai além da narrativa escrita dos Irmãos Grimm. No texto fonte não é encontrada nenhuma referência quanto à perseguição e sim que a Rainha Má foi castigada com a dança da morte.

Esse foi o castigo empregado à madrasta de Branca de Neve na versão dos Irmãos Grimm. Na versão da Disney a princesa é a personificação da doçura e bondade juvenil, não cabendo a ela dar fim em sua madrasta como acontece na versão do diretor Rupert Sanders, que cria um outro tipo de princesa, dando-lhe a representação da mulher que busca seu lugar. O ato da perseguição se deu pela ação dos sete anões que ganham esse protagonismo em defesa da princesa, perfazendo assim, o papel do masculino como salvador.

A sequência da perseguição à Rainha Má dura dois minutos e quinze segundos, faz parte da primeira animação de um longa-metragem colorido à mão que demorou mais de três anos para ficar pronto e foram gastos mais de um milhão de dólares para ser realizado. A referida sequência não tem registro narrativo na obra dos Irmãos Grimm, neste caso, os roteiristas e diretores da animação realizam o que Umberto Eco chamou de *fazer ver o não-dito* (ECO, 2007, p. 384 *apud* GERBASE, 2009, p. 26). Para melhor explicar o processo utilizado pelos criadores da animação, Carlos Gerbase declara que:

> Outras operações recorrentes nas adaptações são as de "não fazer ver o dito" (simplesmente ignorar determinadas passagens ou efeitos), "isolar um nível do texto-fonte" (por exemplo: aproveitar apenas a fábula e a trama, sem considerar aspectos ideológicos ou pretensões filosóficas); e "fazer ver outra coisa" (promover mudanças nos personagens, na trama e outros aspectos importantes da obra fonte) (GERBASE, 2009, pp. 26-27)

A referida sequência não deixa de ser analisada como um período histórico que marca a figura da mulher na sociedade medieval, no qual um grande número de mulheres foi perseguido e exterminado. Esse evento, que ocorreu durante o período do século XV até o XVII ficou conhecido como "caça às bruxas", pelo fato de as mulheres não se adequarem ao sistema que as queria submissas em relação aos homens, sendo esses, os donos de seus corpos e mentes. As mulheres eram vistas como um elemento de transgressão do sistema patriarcal quando se rebelavam quanto às regras impostas a elas. As que não se enquadrassem nas regras impostas por uma sociedade machista, na qual todos os interesses giravam em torno dos homens eram tachadas de "bruxas" e castigadas com a morte, assim como também aquelas que transgrediam as normas e questionavam o sistema. Que normas e questões eram essas que faziam com que a mulher fosse vista

como uma engrenagem falha no funcionamento do sistema social? As normas atribuídas à mulher eram que suas funções seriam cuidar do homem, da casa e dos filhos e um dos questionamentos mais frequentes era porque não se podiam fazer escolhas de como viver, afinal, apesar de existirem diferenças físicas entre homens e mulheres, a capacidade intelectual é considerada a mesma. Foram quase quatrocentos anos de perseguição às mulheres que não se curvassem ao poderio de uma sociedade que na verdade tinha medo que elas se igualassem aos homens e esse medo perdura até os dias de hoje. A caça às bruxas continua e é um sinal de que uma mulher com a capacidade de escolhas e "dona da própria sexualidade representa uma ameaça a todo o sistema" (ELOI, 2018, p. 29).

Na sequência da perseguição da bruxa as ações das personagens e o cenário formam um conjunto de códigos cinematográficos que são contextualizados pelos aspectos imagéticos acompanhados pela trilha sonora que se traduz nas cores escuras das roupas e da floresta, na expressão de pavor no rosto da bruxa quando avista os anões, na tempestade que começa a cair quando a bruxa começa sua fuga, na revolta dos anões armados de pedras e paus em perseguição à bruxa, nos aspectos fantasmagóricos das árvores, nos trovões e raios que cortam o céu. Esses elementos são apresentados na versão dos Studios Walt Disney de forma a se apropriar de elementos do gênero do romance gótico e nos acontecimentos históricos ocorridos na Idade Média e que criam uma versão do tipo livre interpretação, ao abordar um fato histórico em uma versão cinematográfica, pode ocorrer a junção de realidade e ficção de modo a desconstruir ou reafirmar memórias em uma nova criação (FERREIRA, 2013).

No cinema pode ocorrer um desencantamento do mundo real que segundo Weber (1982) é a busca de elementos mágicos que não fazem parte do mundo racional, contudo, esses elementos mágicos podem ser representados em uma versão fílmica de forma distorcida e fazer com que o espectador que não tenha a concepção da realidade dos fatos ocorridos na época, e no lugar disso tenha uma percepção de uma "representação incerta". Esse procedimento faz com que o espectador interprete de forma amenizada esse mundo que existiu e que na modernidade traz uma nova roupagem de significação.

Os Studios Walt Disney criaram a perseguição da Rainha Má, que disfarçada de uma velha senhora vai à casa dos anões e oferece uma maçã envenenada à Branca de Neve, essa sequência contextualiza um fato histórico de forma fantasiosa e desperta o interesse do espectador para um mundo repleto de seres mágicos e sobrenaturais.

No âmbito histórico, ocorreu no século XV o advento que ficou conhecido como Caça às Bruxas, promovido pela Santa Inquisição no qual a mulher que não se enquadrava

no contexto social que lhe é imposto; ganha *status* de uma mulher perigosa, e por isso, a julgam poderosa e misteriosa. Milhares delas foram perseguidas, presas, acusadas de bruxaria, julgadas e condenadas a morrerem na fogueira.

2.8. A sequência cinematográfica da fuga de Branca de Neve: um pesadelo na floresta

Essa passagem pela floresta na compilação dos Irmãos Grimm, na versão animada da Disney e na releitura de Sanders é um dos pontos fortes da narrativa do conto, porque sua fuga representa a busca dos valores femininos, mesmo com medo Branca de Neve se aventura no desconhecido para se deparar com situações que sempre estiveram condicionados à luta pela vida, à competição e à violência física. A floresta suga e manifesta o medo de quem a atravessa e se mantém viva do medo que emana da jovem e criando alucinações. Branca de Neve parece ser infectada pela floresta que quer destruí-la.

A origem da fuga de Branca de Neve se dá sempre em razão aos ciúmes e à maldade de sua madrasta. Das produções fílmicas já produzidas a trilha sonora que mais se conecta junto às ações e caracterizações das personagens é a dos Studios Walt Disney, criada exclusivamente para a animação. A musicalidade da trilha sonora é composta exclusivamente para o filme dando ênfase a cada sequência cinematográfica. Os acordes das músicas combinam em suas tonalidades com as cenas apresentadas, se é uma cena que represente um perigo a música é executada em um ritmo desenfreado e quando se trata de uma cena mais suave ou poética, a música é branda. Fazendo com que o espetador possa usufruir da obra cinematográfica de forma a reconhecer a tensão e a brandura de cenas. Segundo Hutcheon (2013), “a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais”. A transferência entre som e imagem é interdependente e pode ser captada em uma frase de Straub e Hullet “ouvindo com os olhos e vendo com os ouvidos”.

As imagens criadas pelos Estúdios Walt Disney foram além do texto descrito no conto dos Irmãos Grimm, que em sua descrição narrativa se mostrou limitado em um processo que Umberto Eco designa de o “não-dito”, mesmo assim os adaptadores produziram um trabalho que resultou na adaptação de uma das animações mais famosas da história do cinema na qual foram desenvolvidas sequências de cenas que traduzem

metamorfoses e representações de fatos históricos. As metamorfoses ficam por conta da transformação da Rainha Má em uma bruxa asquerosa e a criação da maçã envenenada. As representações são atribuídas ao trabalho por meio das cenas em que aparecem os anões escavando nas minas e a perseguição à bruxa, numa constituição da caça às bruxas entre os séculos XIV e XVIII. Abaixo a descrição da fuga de Branca de Neve dos Irmãos Grimm:

> A pobre menina foi deixada sozinha na vasta floresta. Estava tão assustada que ficou a olhar para cada folha de cada árvore, sem saber o que fazer. Depois começou a correr, passando sobre pedras pontudas e entre espinheiros. De vez em quando, feras passavam por ela, mas não lhe faziam mal (TATAR, 2013, p. 100)

No romance pode fazer coisas que o filme não faz, muitas vezes, esse último realiza de forma categórica o que aquele não consegue levar ao público. Isso acarreta em um sério problema ao adaptador que muitas vezes não encontra a equivalência de linguagens existentes nos textos fontes que são utilizados para serem transformados em filmes. A narrativa descritiva de uma obra literária não ganha vida em uma tela de cinema da mesma forma que ganha nas páginas de um livro. Isso não quer dizer que o cinema tenha maior peso ou responsabilidade, ou até mesmo que aqueles resultados de adaptações melhores recepcionadas pelo público sejam o termômetro para se julgar um processo de adaptação.

Nas páginas de um livro o uso da palavra é interpretado de modo indireto, ou seja, o leitor faz a leitura e a compreende por meio da interpretação que faz e só assim chega à conclusão do conteúdo da escrita e consegue produzir uma imagem do acontecimento que está descrito na obra literária. Diferente da tela de cinema, onde a imagem, juntamente com o som, cores e enquadramentos, atribui ao espectador um dispositivo direto, cuja percepção é aguçada para compreender o acontecimento que está sendo reproduzido pelo conjunto de imagens, sons, luzes, cores e posições de enquadramentos na tela. Esse assunto tem sido muito discutido entre a comunidade dos cineastas e roteiristas que reconhecem a dificuldade, e, muitas vezes a impossibilidade de repassar os processos de significação da mesma mensagem, pois as mudanças são inevitáveis, ainda mais quando se trata em transcodificar o meio linguístico para o meio visual.

O trecho que narra a passagem de Branca de Neve pela floresta no conto dos Irmãos Grimm foi reinterpretado por meio da criatividade de novos arranjos por parte dos roteiristas e foi de fundamental importância para dar vida a mais uma sequência de

sucesso da animação da Disney. Para Genette (1979) “pode-se contar *mais* ou *menos* o que se conta, e contar segundo *este ou aquele ponto de vista”* e segundo Èstes (2005) os Irmãos Grimm mais excluíram do que acrescentaram em suas narrativas as vozes do seu tempo, pode-se considerar que os contos que eles recolheram devem estar no mínimo, na terceira tradução que foi registrada em papel.

A primeira tradução pode ser registrada como a do *antes*, sendo a mais antiga forma que é a da tradição da oralidade, a segunda é a do contador. A quarta tradução seria quem ler em língua inglesa ou outra língua. A quinta tradução seria a sua transposição para a linguagem com os elementos linguísticos que resultaram de uma versão “bowdlerizada” – esse tipo de versão se compõe da utilização de tradução que sofreu várias transmissões modificadas de contos antigos, tanto na ordem de organizar os vocábulos para melhor compreensão, “visando à clareza”, como também, para excluir o que fosse considerado erótico. Segundo Estès, “a revisão drástica nos contos não é uma novidade”, o Sr. Bowdler tornou-se famoso por “fazer limpeza” em vários contos e essa prática recebeu o nome de “blowdlerizar”, esse homem foi responsável por mutilações em grandes obras literárias como *Ulisses* de James Joyce (ESTÈS, 2005, p. 21).

Analisando os fotogramas 43 e 44, as cores sombrias, a expressão facial, a gesticulação de defesa de quem se vê em perigo é a representação psíquica do medo construído na mente da personagem de Branca de Neve, a partir da realidade que se transforma em estado onírico a faz imaginar cenas que não são reais e sim construídas e resultantes de um estado fantasioso criado pela negatividade mental. Essas imagens criadas pela mente da personagem são extras diegéticas, porque não fazem parte da narrativa descrita no cenário de uma floresta real, em que as árvores não têm garras, não existem os olhos da escuridão, os gritos de horror projetados no ar só são ouvidos pela jovem que está em um estado psicótico revestido de medo. Esses eventos miméticos são projetados na tela para que o espectador passe a ver pelos olhos da personagem a representação de seus medos (Elsaeseer ; Hagener, 2018), e se enquadra na teoria da empatia. Essa sequência é acompanhada de uma trilha sonora composta exclusivamente para o filme.

A princesa após ser libertada pelo caçador corre em direção à floresta e se vê em um estranho mundo de aparência bizarra, essa aparência é provocada pelo medo e delírio que tomam conta do estado psicológico de Branca de Neve. Os criadores desenharam um mundo de cores sombrias e seres com características espectrais para criar uma sensação de medo e acentuar as fantasias de um submundo. A situação inicial para a encenação da

fuga pela floresta é uma jovem que é obrigada a fugir, depois que sua madrasta deu ordem para o caçador matá-la. Dessa forma, vê-se sozinha, sem ninguém que a proteja e é obrigada a atravessar uma floresta que abriga um mundo desconhecido e cheio de mistérios. Nos dois fotogramas percebe-se que a teoria da empatia foi empregada pelos roteiristas, pois a situação pela qual a jovem passa faz com que o espectador se sinta envolvido de forma a compartilhar suas emoções e pensamentos. A teoria da empatia surgiu no século XIX e "tentou explicar a capacidade das imagens de estimular certas reações psicofísicas nos espectadores" (Elsaeseer; Hagener, 2018, p. 200).

Essa teoria surge juntamente com o cinema e tem como finalidade, por parte dos roteiristas, de despertar no espectador um sentimento de empatia, ou seja, fazer com que ele se importe e envolva emocionalmente na trajetória do protagonista. A identificação do processo de empatia no cinema acontece em dois níveis, o primeiro é mostrado pela câmera e o segundo é a situação vivida pelo protagonista.

A empatia é perceber o outro não como se você estivesse no lugar dele, e sim saber que o outro é o outro a partir do seu ponto de vista, saber de sua existência e de seus sentimentos e compartilhá-los de maneira a se sentir envolvido pelo mesmo sentimento, seja ele de medo, saudade, tristeza, pavor, alegria, solidão. Sendo assim, a empatia parte do particular de uma vertente singular que o espectador descobre nele e se projeta para uma vertente universal de compaixão.

Fotograma 43

Branca de Neve e as garras da floresta
(Walt Disney, 1937)

Fotograma 44

Branca de Neve e os olhos assustadores
(Walt Disney, 1937)

Na mente de Branca de Neve é criado um mundo grotesco e ameaçador onde árvores ganham vida e seus galhos são como garras que querem aprisioná-la (fotograma 43). Aves e criaturas de olhos assustadores que saem da escuridão a perseguem e grunhem com sons estridentes que a fazem ficar sem rumo (fotograma 44). Esse cenário que foi

criado pelos estúdios Walt Disney é resultado de uma reinterpretação e criação de cenas que se apropriaram de imagens com distorções psicológicas que afligem a personagem.

A trilha sonora do filme – que foi exclusivamente produzida para o filme cujas letras das músicas foram escritas por Frank Churchill e Leigh Harline e a trilha sonora composta por Paul J. Smith e Leigh Harline – provoca uma conexão entre o medo e ansiedade, sentimentos que são expressos pelas cenas que vão se sucedendo, em meio a sustos, gritos e desespero de Branca de Neve. Tudo na floresta lembra um mundo de terror e pânico. Uma verdadeira visão dantesca. Sombras, ventos, sussurros, escuridão. As garras da morte se aproximam da jovem a cada passo que ela percorre para o interior da misteriosa floresta.

Segundo Kramer (1991, p. 156 *apud* Hutcheon, 2013) nos filmes "é a música que nos conecta ao espetáculo a que assistimos na tela, pois invoca uma dimensão de profundidade e interioridade emprestada das reações de nossos próprios corpos ao ouvirmos à insistente produção de ritmos, tonalidades de cores e mudanças na dinâmica". Desde o início do cinema a questão de realizar a sincronização dos elementos visuais e acústicos e a transposição do som em imagens foram seus maiores desafios, essa foi uma relação que por algum tempo fez com que se chegasse a conclusão de que "a imagem cinematográfica pode ser congelada e reproduzida em fotogramas e ampliações de quadros; já o som só pode ser reproduzido no tempo" (Elsaesser; Hagener, 2018, pp. 163-164).

O som além de transpor um significado, também, pode "destruir ou distorcer o significado" (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 164). No caso, as imagens foram transformadas pela música que serve de conexão, por meio da trilha sonora neorromântica que prevalece em Hollywood desde os anos de 1930, cujas emoções oriundas da música estão destinadas a provocar no espectador um estado afetivo como: suspense, medo, drama, tristeza, humor (Elsaesser; Hagener, 2018).

As imagens vão se projetando na mente de Branca de Neve que cada vez mais assustada adentra no interior da floresta. Ela cai em um buraco que parece ser a grande boca aberta de um crocodilo que, por sua vez, leva-a para um rio subterrâneo e assim ela imagina que os troncos à beira do rio são enormes crocodilos que a vão em direção a ela.

Nos fotogramas 45 e 46 (pág. 118) mostram as movimentações e expressões da personagem que caracterizam a estética da sucessão que consiste em fazer com que os detalhes se sucedam ininterruptamente, causando a sensação de "fervilhamento" nos espectadores (GERBASE, 2009). Essas imagens acompanhadas do som criam um mundo

imaginário provocado pelo estado de delírio da personagem e anunciam a morte porque o som está associado ao perigo e ao medo.

Fotograma 45

Branca de Neve cai em um buraco com a forma de boca de um gigantesco crocodilo (Walt Disney, 1937)

Fotograma 46

Branca de Neve imagina, durante o seu delírio, que os troncos no rio são assustadores crocodilos (Walt Disney, 1937)

Branca de Neve é a princesa que foge na tentativa de ser salva de alguma forma, e continua sua fuga sem saber em que direção ir, pois para aonde quer que vá, ela se depara com criaturas horripilantes e macabras que querem agarrá-la com suas garras e seus espectros fantasmagóricos. A fuga de Branca de Neve foi uma reinterpretação e apropriação dos roteiristas dos Studios Walt Disney que a partir do texto fonte dos Irmãos Grimm fazem uma retomada de elementos personificadores que emanam de um estado emocional de medo da personagem.

Esses elementos são árvores gigantes das quais emanam sons de gritos estridentes que se juntam aos gritos de desespero da jovem que fica cega de medo em meio a todo horror residente na floresta. As imagens criadas para essa encenação são metáforas visuais com a intenção de criar efeitos especiais de fusões literárias que resultam em antropomorfismo, ou seja, a transformação de seres inanimados em seres com caraterísticas humanas, os galhos que se transformam em animais simbolizam o perigo da floresta. As metáforas visuais consistem na tradução de uma ideia em uma imagem e acontecem sob a forma de objetos, animais, paisagens, ações, cores ou personagens.

As cenas de Branca de Neve sendo tragada pela boca gigantesca de um crocodilo e perseguida por outros dois simboliza o medo, que se dá por meio de metáfora visual e pode ser classificada como um estado psicológico, Branca de Neve está em um cenário de pesadelo, a imagem retrata uma realidade agressiva, num ambiente de terror que realça o significado poético por meio dos elementos que se apresentam no conjunto formado pelas cores sombrias, pelos ruídos estridentes, pelos gritos de pavor da jovem.

Segundo Ramos (2011) “se a imaginação é a faculdade de representarmos pelo pensamento um objeto, em vez de intuí-lo por meio da percepção, claro se torna o seu papel substitutivo e complementar”, assim a imagem é caracterizada pela intencionalidade que determina o significado de um objeto para outro. Nesse caso, as emoções que são sentidas pela personagem de Branca de Neve simbolizam os sentimentos de medo e de abandono que são percebidos pelos espectadores e que podem ser explicados pelo processo de empatia.

Em meio a todo esse turbilhão de emoções, medos e desesperos de Branca de Neve, ela continua em sua fuga desenfreada à procura de alguém que possa salvá-la ou um lugar no qual possa se sentir segura. As imagens ao seu redor se tornam cada vez mais grotescas e sinistras. Olhos, bocas e gritos horripilantes, se multiplicam. Assim, a princesa se sente como se estivesse no centro de um redemoinho gigantesco que a circunda, não podendo mais aguentar toda a pressão do medo que a assola.

Fotograma 47

Fotograma 48

Fotograma 49

Branca de Neve corre em todas as direções e a floresta parece querer devorá-la (Walt Disney 1937)

Além disso, destaca-se como um amplificador de tal sensação o cansaço que toma conta de seu corpo. Dessa maneira, ela cai ao chão, desmaiada de pavor. Para acentuar mais a sensação de emoções da personagem na cena final da fuga pela floresta, ocorre o

efeito de transição, que é a sobreposição de imagens em forma de mesclagem, como se uma imagem estivesse se “apagando” e outra “aparecendo”.

Nos fotogramas 47, 48 e 49 (pág. 119) são mostradas cenas e nelas existem a analogia com filmes de terror porque “são os efeitos especiais aplicados à imagem que geram o lado estranho da realidade como uma presença fantasmagórica ou perturbadora” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 171-172). Os elementos presentes na sequência da fuga – figuras com aspectos fantasmagóricos, olhos que se sobressaem na escuridão – que dura pouco mais de um minuto, fazem parte das características da Literatura Gótica, e podem ser acrescentados nesse conjunto de características a carga emocional que a personagem de Branca de Neve carrega durante sua fuga, despertando no espectador uma espécie de comoção pelo drama sofrido pela jovem, essa comoção se dá pela imagem acarretando assim uma transferência de sentimentos. A estética de metáforas é apresentada nas cenas em que a floresta parece viva com seus olhos, garras e bocas. São metáforas visuais que dão ao espectador a sensação de medo por sua estrutura espectral e por essa razão atingem um valor simbólico que ganha sentido por meio do contexto ambiental (GERBASE, 2009).

A floresta, que também é uma metáfora, representa o caminho que o herói/heroína deve percorrer para encontrar seu triunfo, pode até permanecer um tempo nele, mas no final de sua jornada, a travessia pela floresta se fez necessária. Por outro lado, a floresta é um lugar bom, no qual pode haver vida, harmonia, proteção e cura. Por esta razão está associada a uma ambiguidade entre o sombrio e o luminoso.

O mitólogo Joseph Campbell (1904-1987), acreditava que para o indivíduo descobrir seu verdadeiro caminho era preciso conseguir sua felicidade, para ele existe certa linearidade nos contos de fadas por meio do herói puro, que não tem nenhum preparo para realizar grandes feitos, mas que está disposto a se entregar a provas que são as tarefas em que o herói terá que realizar algum feito ou travar lutas com animais ou bruxas e depois de todos os enfrentamentos virá a harmonia que o resultado do que ele conquistou no decorrer de sua jornada, na maioria das vezes ele salva ou liberta alguém. Para ele existem três fases distintas para esse propósito, que são: o chamado para a aventura, a iniciação e o retorno.

O papel de heroína é atribuído a Branca de Neve nas fases que são descritas por Campbell, estruturadas no conto dos Grimm, quando a menina, de apenas sete anos, se vê perseguida pela malvada madrasta. O chamado para a aventura de Branca de Neve começa quando o caçador, por ordem da rainha, leva-a para a floresta com a missão de

matá-la. “Geralmente o herói é fraco ou sem experiência no início” (O’CONNELL, 2010, p. 56).

A iniciação se dá quando ela enfrenta os perigos da floresta. “A pobre menina foi deixada sozinha na vasta floresta. Estava tão assustada que ficou a olhar para cada folha de cada árvore, sem saber o que fazer. Depois começou a correr, passando sobre pedras pontudas e entre espinheiros” (TATAR, 2013, p. 100).

Essa configuração de obter aliados para enfrentar batalhas futuras é presente na releitura feira para o cinema em *A Branca de Neve e o Caçador* (2012). A princesa se alia ao caçador Eric e mais tarde, aos anões para juntos enfrentarem o exército da rainha Ravenna. Após sair do castelo para adentrar na floresta negra, a personagem ainda se vê cercada pelo perigo de ser capturada. Mas é necessário transpor esse perigo e enfrentar os perigos da floresta para então começar sua grande jornada, que é destruir a Rainha Ravenna e reconquistar o reino.

Durante a fuga, Branca de Neve vai rumo à Floresta Negra e o cavalo branco cai em uma região de areia movediça e é ali sugado, enquanto isso os soldados de Ravenna aproximam-se da floresta. Os soldados recuam e a princesa se perde e cai no que pode ser descrito como um limbo – região localizada entre o céu e o inferno – o solo é coberto de lama, as árvores estão secas, há pássaros mortos e criaturas asquerosas como escorpiões, lagartas, baratas e vermes.

Nos fotogramas 50 e 51 na versão fílmica de Rupert Sanders (2012), os roteiristas dão vida a criaturas monstruosas que grunhem e tentam impedir que Branca de Neve prossiga em frente no seu caminho. Há flores que se desintegram e transformam-se em líquido negro que tomam conta da superfície. Árvores que ganham vida cujos galhos se assemelham a garras que querem aprisioná-la. Aves que a atacam, urros de animais ferozes que a amedrontam.

Essas cenas produzidas no filme de Sanders são muito semelhantes às sequências da animação da Disney de 1937. Os roteiristas usaram processos de criação e reinterpretação e deram origem a um roteiro cujos elementos que formam o cenário são classificados como sombrios e obscuros. O cenário dantesco de assombrações e gritos são perturbadores nas duas versões. Encenações semelhantes as da animação de Walt Disney transportam o espectador a um mundo fantasioso e repleto de simbologia que dá vida ao enredo em suas diversas facetas de dramaturgia.

O cenário criado pelos roteiristas de Sanders é de um universo mental de paranoia que introduz afetos fortes de ansiedade, ameaça e medo, sem a presença de suspense ou

violência, semelhantes a efeitos psicodélicos e outras abstrações que se classificariam como imagens mentais. As imagens mentais desafiam a percepção do espectador quando elas possuem caráter rápido e fantasmagórico, o campo das imagens mentais é a imaginação do indivíduo que vive a experiência de "ver com os olhos da mente" essa expressão é descrita por Stephen Kosslyn que traduz o conceito de que a mente pode produzir imagens que são compostas de sons, cores, movimentos, temperaturas, aromas e outros elementos, isso significa dizer que essa imagem pode ter todas as características de uma realidade material. As imagens mentais são símbolos que são criados no consciente e no inconsciente.

Fotograma 50

Branca de Neve e o monstro

Fotograma 51

Branca de Neve nas garras da morte no interior da floresta

Fotograma 52

Branca de Neve no útero da floresta.

Nos fotogramas 50, 51 e 52 mostram os mesmos elementos da fantasmagoria gótica que são representados nas duas versões, na de Sanders (2012) e na da Disney (1937). Neste caso, o diretor Rupert Sanders se apropriou da sequência da fuga pela floresta criada pelos roteiristas da Disney e usou do processo da intertextualidade com outras literaturas, assim como também, na sequência da morte de Ravenna. A utilização

do processo de *remake* pode ser observada na sequência que o roteirista de *Branca de Neve e o Caçador* fez ao produzir a encenação da fuga de Branca de Neve através da floresta, semelhante às encenações que foram criadas pelos roteiristas da Disney. Quando um filme é produzido sem mudar a história o processo utilizado é o *remake*, na referida encenação é caracterizado esse processo pela presença de elementos que incorporam a mesma ambientação que os roteiristas dos *Studios Walt Disney* criaram para a versão animada.

A floresta, então, pode ser considerada uma personagem que faz o papel de um algoz, cuja missão é de revelar para o herói que sua jornada é uma viagem para o amadurecimento e conhecimento de uma nova vida. No fotograma 52 (pág. 122) a floresta é mostrada como um símbolo universal, que se relaciona com a origem da vida, ao útero e ao feminino.

A imagem de Branca de Neve sendo enquadrada de um plano geral para um plano médio que se encerra em um *plongée*, que é o enquadramento de um ângulo do alto feito com câmera que vem de cima para baixo dando uma configuração de que a floresta envolve o corpo de Branca de Neve, que depois de muito correr pela floresta, bate a cabeça e cai ao chão na posição fetal no meio da floresta.

Observa-se a imagem semelhante a um feto no útero. Essa posição representa a maternidade, em que a figura da mãe está conectada à terra e ao mar; a vida e a morte se coadunam num círculo infinito. “Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 650). Isso, retrata-se uma simbologia de que Branca de Neve renascerá para comandar sua mais árdua batalha que está prestes a acontecer, dando ênfase ao nascimento de uma heroína.

3. CAPÍTULO III: A EVOLUÇÃO DE BRANCA DE NEVE EM SUAS VERSÕES

3.1. A reificação da mulher nos contos de fadas: um processo regressivo

O conceito de reificação (em alemão *verdinglichung*) é literalmente: "transformar uma ideia em uma coisa" (do latim res: "coisa"; ou *versachlichung*, literalmente "objetificação"). Também pode ser a redução do ser humano a valores materialistas. Sendo a reificação um deslocamento de ações de determinado indivíduo, os contos de fadas retratam “a princesa” como uma figura que ocupa uma posição submissa, apesar de pertencer à realeza é submetida ao processo reificação por parte de outras mulheres por

meio de um conflito pessoal que envolve sentimentos negativos como ciúme e inveja. Dentre as versões do conto de *Branca de Neve*, para quem conhece pelo menos uma dezena delas, concordará que sua temática é intrigante.

Segundo Adorno (1998), a reificação se faz pelo processo de um comportamento regressivo quando o agente da ação está se sentido forçado a mudar suas condutas. Essa mudança ocorre por efeito de uma pressão externa que força o sujeito a receber responsabilidades que não são suas. Nos contos de fadas as vítimas do processo de reificação são as mulheres que podem ser princesas, donzelas, meninas órfãs que são vistas pelas madrastas e bruxas como aquelas que interferem pela sua existência. Essas são as personagens femininas que aparecem nos contos de fadas. No geral são representações de heroínas ou vilãs. Apesar de serem vistas como heroínas, podem parecer frágeis e ingênuas e em determinada situação da narrativa, elas podem se tornar mulheres fortes e determinadas, como a Branca de Neve da versão de Rupert Sanders, mas não antes de terem sido vítimas da maldade de alguém.

A relação de mãe e filha, nos contos de fadas, é vista como uma profecia que se cumpre por meio de uma concepção mágica e após a morte da mãe abre-se o espaço para a chegada da terceira mulher que formará a trilogia mãe/filha (enteada)/madrasta. Para uma criança o falecimento da mãe desperta os sentimentos de ausência, abandono, solidão, saudade. Todos esses sentimentos causam na criança grande dor e sofrimento. Branca de Neve fica desolada com a morte da mãe, mesmo com os cuidados do pai e dos criados do palácio. A morte da mãe não será superada, apenas o tempo fará com que essa ausência seja amenizada, contudo, nunca esquecida.

Para não macular a imagem da mãe, os Irmãos Grimm a transformaram em madrasta, criando assim o arquétipo da madrasta má. Essa madrasta é obcecada pela beleza, quando se sente ameaçada pela enteada inicia um duelo de ego, no qual prevalecerá a maldade gerada pelo ciúme e a destruição de sua rival, mesmo que essa rival não tenha a consciência de que sua existência possa incomodar a vida de outra pessoa. Porém o poder da bondade e da fé atribuídos à enteada são elementos residuais pelos quais um novo tempo será reconstruído. A madrasta recebe seu castigo e a enteada sai vitoriosa.

As vilãs são as madrastas e bruxas que algumas vezes se redimem e têm, também, seus dias de princesas, como, Malévola a bruxa que amaldiçoou Aurora, a filha do homem que a iludiu, essa é uma versão fílmica do conto *A Bela Adormecida*, dos Irmãos Grimm, que foi adaptado para o cinema no ano de 2014, dirigida por Robert Stromberg. Porém

no geral, as vilãs são castigadas pelos seus maus feitos. Em algumas versões das narrativas dos contos de fadas em relação à representatividade das personagens do espaço feminino, remetem suas ações a grandes fatos históricos ou a personagens reais como no caso da personagem de Branca de Neve de Rupert Sanders que utilizou da adaptação do tipo analogia, transformando a heroína em uma guerreira semelhante à Joana D´arc.

No conto dos Irmãos Grimm a infância de Branca de Neve é implícita. Ela é a criança que vai incomodar a rainha pelo simples fato de sua beleza ofuscar a dela, basta isso para que se torne alvo de uma vingança. Sua concepção mágica a transforma em uma personagem predestinada a ser libertada de um destino cruel: o sono da morte. Após sofrer o dano do sono da morte ela é trazida de volta à harmonia e paz de todo um reino pelo príncipe que se apaixona por ela. Como uma premiação por sua bondade e resiliência volta à vida, não pelo beijo do amor, mas depois que os criados do príncipe tropeçam com o caixão, e após um solavanco o pedaço da maçã envenenada sai da garganta de Branca de Neve.

Provavelmente o conto de *Branca de Neve* tenha sido narrado pela primeira vez por meio da tradição oral, quando a criança, segundo James A. Schultz, era considerada um “adulto imperfeito” e consequentemente, “deficiente”, o que fazia dela um indivíduo subordinado ao adulto, sendo assim, caracterizada a sua reificação. Por esta razão os primeiros contos de fadas não se destinavam às crianças. Era entretenimento de adultos.

A criança e a mulher como representatividades nos contos de fadas simbolizam a luta do cotidiano em suas condições humanas e são canais de confluências para enfrentarem as suas jornadas atuando como heroínas ou vilãs. Sendo essas representatividades externadas por meio de sentimentos como: submissão, obediência, humildade e resignação colocam essas duas categorias existenciais – criança e mulher – como alguém que assume responsabilidades para as quais não estava preparado a exercer, dessa forma sofre o processo de reificação.

Tais representatividades tomaram um novo rumo a partir da criação de paradigmas que permitiram novas interpretações para explicar o que está implícito nos textos que servem de fontes para as análises literárias em relação ao protagonismo feminino. Segundo Lajolo e Zilberman a partir da década de 1970 as ações das personagens femininas sofreram mudanças para desmitificar a posição de princesa e dar a essas personagens posições mais atuantes no sentido de fazer suas próprias escolhas e consequentemente ganhar um espaço social no qual possa reconstruir sua emancipação como mulher, ser social, indivíduo político e intelectual.

3.2. Mitos e arquétipos presentes no conto de *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm

Os mitos presentes no conto da *Branca de Neve* são: mito da vaidade e mito da mulher perigosa. Os arquétipos são: donzela (a princesa), mãe e bruxa.

Branca de Neve foi vítima de sua vaidade, inconscientemente, ela possibilita sua sedução pela madrasta, ao que Propp chama de transgressão e cumplicidade, funções acometidas pela jovem vaidosa, apesar de ter sido advertida pelos anões para não confiar em estranhos; ela desobedece e com isso ocorre a função ardil ou armadilha acometida pela madrasta.

Branca de Neve não teve medo de uma senhora inofensiva, foi o chamado dos valores mundanos que a fizeram displicente e ela se rendeu a sua vaidade e foi engana por sua madrasta. A personagem da rainha Ravenna está diretamente ligada ao mito das mulheres perigosas na questão literária que estabelece o surgimento dessa mulher perigosa relacionada às fadas quando acontece "o processo de valorização e idealização da mulher, simbolizando-a como o ser ambíguo e misterioso que detém o poder sobre os destinos dos homens e se identifica com a própria vida". (COELHO, 2010, p. 46)

A origem da mulher perigosa pode ser esclarecida com anátema de Lilith, que representa a força de um espírito livre que não se deixa ser contido e por essa essência de liberdade feminina é atribuído a ela um poder demoníaco. "Lilith rompe os grilhões do relacionamento de poder entre os homens e as mulheres que resulta do patriarcado" (KOLTUV, 2017, p. 49). Mediante a essa singularidade de não se curvar ante às regras impostas por um mundo masculino, Lilith torna-se um símbolo do perigo ao ponto de duelar com outras mulheres.

As mulheres perigosas possuem essa natureza por estarem relacionadas à emoção humana. O conceito de mito, em suposição, está relacionado a um evento ocorrido antes que tivesse a escrita, a existência do mito está no tempo e no espaço dos indivíduos em todas as culturas. Entre outras relações, está vinculado à condição humana. A razão de Ravenna ser relacionada às mulheres perigosas é devido à sua natureza de ser vingativa, o que a torna perigosa, não só pelas dificuldades que teve de passar devido à pobreza, o que mais proporcionou no desenvolvimento desse comportamento foi, provavelmente, a necessidade de defesa do abuso que sofreu por parte de homens mais velhos. Esse histórico de abuso faz com que Ravenna use dos seus atributos da beleza e da sexualidade para se aproximar dos homens, seduzi-los, matá-los e usurpar seus reinos. Ravenna torna-

se uma referência ao mito da mulher perigosa porque reside nela a força da vingança instituída pela dor e mágoa causadas a ela.

Ela fazia parte da população de moradores de uma aldeia que foi saqueada, essa população era explorada, necessitada e faminta. Homens, mulheres e crianças que sofriam injustiças por parte de reis cruéis e grupos de bárbaros. Ravenna foi levada à força por homens inescrupulosos que vieram de longe, falavam outras línguas e tinham outros costumes. Menina ainda – Ravenna juntamente com seu irmão Finn – foi retirada do seio de sua família. Passou por privações, enfrentou medos, foi escravizada e abusada sexualmente, revendida como mercadoria. Somente a natureza humana de Ravenna a condicionou a ser uma sobrevivente para maquinar sua vingança contra o mundo.

Essa referência se dá também pela existência do mito dos vigilantes, que foi uma revolta dos anjos contra Deus, esses seres angelicais que se sentiram atraídos pela beleza das filhas dos homens – as mulheres que habitavam a Terra – mesmo sabendo que iriam ser castigados coabitaram com elas e deram origem aos gigantes, há uma referência bíblica no livro do Gênesis – Em Gênesis 6,1-4 é relatado que os filhos de Deus viram que as filhas dos homens eram belas e as escolheram como esposas; e, mais adiante, fala que geraram filhos gigantes – a respeito desse fato também há registro no livro apócrifo de Enoque – na versão etíope de Enoque 7, 3-6 afirma-se que os gigantes, *(nefilim)* eram os filhos da união espúria dos anjos com as mulheres da Terra.

Destaca-se aqui o ato sexual e a morte, como dois movimentos opostos que fazem parte da vida dos indivíduos num contexto racional de que o ato sexual pertence ao corpo humano de forma instintiva e natural; e a morte é uma perda rápida, natural e imprevisível. Ravenna toma posse dos dois movimentos – sexualidade e morte – para, como uma *femme fatalle*, assumir a condição animalista da aranha viúva negra, que após a cópula mata e devora o macho, estereotipando assim, uma assassina de homens. Outro inseto que traz uma referência a essa relação do ato sexual e a morte é o louva-a-deus fêmea, que devora o louva-a-deus macho após a cópula para garantir nutrientes para que os ovos se mantenham fecundados.

O arquétipo da donzela é representado pela personagem de Branca de Neve, que foi a primeira princesa configurada para o cinema com características que revela uma mulher cristã, prendada, criada no regime da sociedade patriarcal que segue as regras para a formação de uma mulher subserviente e dona de casa ideal que arruma, varre, limpa, lava, cozinha e se rende a todas as vontades de uma força masculina, em todas as versões existentes do conto essa donzela sempre é vítima da própria ingenuidade. Contudo,

donzela não é sinônimo de inocência e sim de liberdade e alegria de viver, marcada pela juventude – estaria entre a puberdade e os vinte anos – e a despreocupação com os eventos da vida (PRIETO, 2012).

A princesa dos contos de fadas é mostrada na narrativa como uma jovem inútil, submissa, sem vez e sem voz, embora com título de princesa. Sua vida e felicidade – se é que é ou será feliz – depende de um homem, que enfrentará a seu favor os algozes que a impedem de ser reconhecida como uma participante da sociedade familiar. Ela é um elemento que comporá o casamento para uma estabilização econômica, pois sua existência está relacionada à ascensão social.

No conto dos Irmãos Grimm, Branca de Neve tem sete anos, segundo Corso; Corso (2006) esse detalhe desapareceu dos relatos contemporâneos. Na versão animada de Walt Disney ela tem entre 14 a 16 anos, assim como nas ilustrações das versões mais tradicionais a heroína é representada na fase da adolescência, pois somente quando perde a condição da infantilidade é que representa uma ameaça para a madrasta, a mulher madura. Na releitura de Rupert Sanders ela é configurada pela jovem em fase adulta. A questão dos sete anos é atribuída à época em que essas narrativas foram produzidas, segundo Ariès (1981), a idade de 7 anos era marcada como o fim da infância, e também ao "momento em que a menina começa a apresentar algum interesse pelos atributos de feminilidade, como roupas e comportamento" (Corso; Corso, 2006, p. 78).

O arquétipo da mãe aparece na maioria dos contos de fadas, essa mãe é sempre uma mulher que deseja ter um(a) filho(a) e seu desejo é atendido de forma mágica; esse pedido é ouvido ou por um elemento natureza; ou é um ser mágico ou outra mulher que ouve sua prece em conceber uma criança. Nos primeiros contos de fadas a mãe era uma pessoa má que tramava contra os próprios filhos. Mas, com o passar do tempo e com as traduções e interpretações que esses contos de tradição oral foram sofrendo, a figura da mãe passou a ser substituída pela madrasta com a intenção de não macular a imagem da mãe. Essa informação é atribuída aos Irmãos Grimm quando em suas versões mudaram a natureza de mãe para madrasta e a substituíram por outra mulher que não tendo nenhum vínculo com a referida criança ganham a natureza da madrasta má.

A mãe é símbolo de segurança, calor, ternura, alimentação. Contudo, pode simbolizar também, opressão e castração. Essa dualidade de simbolismo pode ser entendida como um paradoxo, pois ao mesmo tempo, que protege ela domina. Como um arquétipo moderno é a primeira forma do inconsciente e assume dois aspectos: um construtivo; outro destrutivo. O primeiro traz uma mãe que mantém uma estabilidade

tranquilizadora e uma matriz nutridora de segurança e calor. E o segundo, configura a mãe dominadora que se torna hostil instalando o medo, inconscientemente.

Nos contos de fadas essa representação é traduzida por meio de uma bela rainha ou uma mulher de bom coração que vive em um lar agradável que deseja um(a) filho(a) e essa concepção se dá de forma mágica. Mas, infelizmente, ela morre e passa a ser uma presença espiritual que continua a proteger essa criança que ela tanto desejou. O aspecto destrutivo está ligado ao arquétipo mãe do "não eu". Esse "não eu" é o ressentimento hostil da dominação da mãe sobre o(a) filho(a). Neste caso nasce a figura de outra mãe que carrega com ela sofrimento e trabalho árduo e somado a isso temos a cobiça, inveja, ciúmes, luxúria, preguiça e ingratidão que preenchem seus dias. Ela irá tomar o lugar da mãe cuja memória não pode ser maculada, surge assim, a madrasta (MELLON, 2006).

O surgimento da figura da madrasta pode ser atribuído também aos Irmãos Grimm, pois eles querendo não macular a imagem da mãe, preferiram que ela morresse para dar lugar à mulher que assume o papel da nova esposa do pai. Pois, uma mãe tão boa que desejou o nascimento de um(a) filho(a) não pode desenvolver por essa criança sentimentos hostis como a inveja e o ciúme. A madrasta que surge é para mostrar que na relação madrasta e enteada não há lugar para o amor materno.

O arquétipo da bruxa está relacionado à maldade e ao poder da magia. Não há feitiço ou maldade que não possa ser realizado por ela. O perfil dessa mulher é de ser velha e maldosa, sua fisionomia pode ser a de uma ogra, madrasta ou sogra. Maria Tatar afirma que as madrastas, bruxas e sogras são apenas substantivos diferentes para a mesma representação de uma vilã, cujo objetivo é fazer com que a donzela seja expulsa de sua casa e não consiga uma ascensão social (HUECK, 2016).

As bruxas realmente existiram. Geralmente o perfil traçado dessas mulheres era o motivo para serem perseguidas e muitas das vezes mortas, bastava ser mulher, não importava a idade, mas no geral a relacionavam à velhice – que na Idade Média significava ter entre 40 e 50 anos, pois a expectativa de vida era essa – juntando com a viuvez e se fossem conhecedoras dos efeitos de ervas ou fossem parteiras – segundo um dos manuais da Inquisição "ninguém causa mais dano à Fé Cristã do que as parteiras" (HUECK, 2016, p. 198), um agravante a mais para as parteiras é que havia muita mortalidade infantil nessa época, elas eram acusadas de promover a morte dos recém-nascidos com a finalidade de usá-los em rituais macabros de sacrifício humano – as que viviam isoladas e sem filhos também eram colocadas nessa lista. Estava aí traçada a imagem de uma bruxa ou feiticeira.

Sendo assim, as mulheres que exerciam profissões populares ligadas à saúde como as curandeiras, as parteiras, as enfermeiras, as herbalistas estavam sempre na mira das investigações feitas pela Igreja Católica, pois tais atividades eram sempre ligadas a situações que eram difíceis de serem explicadas como por que uma pessoa estava viva em um dia e no outro morria de repente.

Sua aparição em feiras ou em lugares que após sua passagem acontecesse algum fenômeno como uma tempestade, morte de uma criança, praga nas plantações, desaparecimento de rebanhos, um acidente com alguém, ou se alguém ficasse doente, decorrente a uma discussão em que estivessem envolvidos um morador e uma senhora com as características estranhas e macabras era o suficiente para alegarem que ali havia estado uma bruxa lançando um feitiço e mediante a isso começava então uma perseguição insana.

Nos séculos XV e XVI não havia ninguém que não acreditasse em bruxas, mas quem fez com que essa "*fakenews"* se propagasse foi a Igreja Católica, dentre essas pessoas que diziam acreditar em bruxas estavam juristas e intelectuais, o que era um aval sem precedentes para que pessoas mais humildes acreditassem piamente nesses relatos.

Porém, as maiores vítimas de acusações de bruxaria pertenciam às classes inferiores, e essas vítimas foram muitas, alguns pesquisadores dizem que foram cerca de 9 milhões, porém há contestação por outros, com base em documentos históricos – pois essa época foi documentada por cortes e tribunais locais europeus – que essas vítimas chegaram a ser contabilizadas em 90 mil. Dessa quantidade, cinquenta por centro foram executadas por um crime impossível de ser cometido e que a confissão era obtida por meio de torturas (HUECK, 2016).

Como foi dito, a Igreja Católica foi a responsável pela perseguição às bruxas, isso se deu a partir do século XV, antes disso não havia uma preocupação que afligisse a cúpula religiosa em relação à existência de bruxaria.

Alguns teólogos inspirados em Santo Agostinho começaram a propagar a figura do antagonista de Deus – os mais variados nomes foi-lhe atribuído: o cruz-credo, o demônio, o coisa-ruim, o capeta, o Diabo, o Satanás, Lúcifer, o Belzebu. Nasce dessa forma um aliado que seria o companheiro das bruxas com sua aparência de bode, com chifres e cascos, a cor preta relacionada a coisas ruins. Assim como o Diabo ganha uma fisionomia as bruxas ganham superpoderes e essa dupla passa a ser uma espécie de contra catolicismo organizado.

3.3. Branca de Neve, a guerreira *versus* Ravenna, a mulher perigosa

Branca de Neve irá confrontar Ravenna e levará consigo apenas a vontade de sobrevivência. Ela não representa apenas uma princesa bonita, mas um símbolo da esperança e da fé. Apesar de ser a mais bela e justa dentre todas as princesas dos contos de fadas, Branca de Neve sofre infortúnios e por esta razão esses sentimentos de esperança e fé serão como escudos em sua luta, apesar de sua condição de prisioneira, mantém seus ritos de pessoa católica que são demonstrados quando está presa na torre e faz suas orações diariamente.

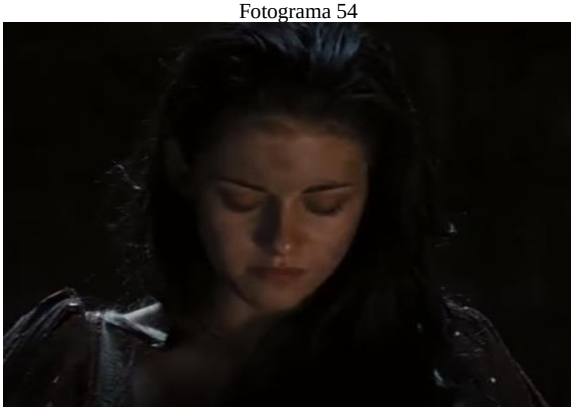
A historiadora Regine Pernoud (1978) no livro *O Mito da Idade Média*, relata que a mulher tinha alguns prestígios dentro da sociedade eclesial, não lhe era negado o espaço desde que sua participação fosse condicionada por determinações político-religiosas. Contudo o que ocorria era que as mulheres que não realizassem suas obrigações religiosas eram consideradas "demonizadas e profanas". A igreja católica perseguiu a mulher por considerá-la inferior e também por associá-la ao profano, sendo assim "ao longo da história da expansão do cristianismo pelo mundo, foi sendo demonizada de uma forma categórica e violenta" (ELOI, 2018, p. 12).

Nos fotogramas 53 e 54 retratam uma cena no filme de Sanders na qual a personagem de Branca de Neve aparece com dois bonecos que representam para ela os pais. Fecha os olhos, aperta os bonecos contra o peito e reza um Pai-Nosso, caracterizando que a jovem é católica e relembrando um ritual da Igreja Católica que acontece durante a cerimônia da missa em que os participantes rezam juntos. O *close* que é mostrado no fotograma 54 representa a lembrança e devoção de Branca de Neve aos pais dela, levando à percepção do espectador esse olhar que desperta a empatia.

Fotograma 53

Bonecos representam os pais de Branca de Neve (Sanders, 2012)

Fotograma 54



Branca de Neve rezendo o Pai-Nosso (2012)

No fotograma 54 (pág. 131) (Sanders 2012) e no fotograma 55 (Walt Disney, 1937) a retratação da crença religiosa fica marcada como ideia de sensibilidade aos ritos religiosos.

Neste período histórico da Idade Média a doutrina do Teocentrismo predominava, a religião católica estava em voga. Os ritos e rezas eram comuns entre os habitantes das cidades da época, principalmente antes de se recolherem para dormir. Para conseguir a salvação era necessário temer a Deus.

No conto dos Irmãos Grimm, Branca de Neve, após chegar à cabana dos anões, come e escolhe uma cama e reza antes de dormir. "Rezou suas orações e adormeceu profundamente" (TATAR, 2013, p. 100). A temática religiosa se faz presente e também elementos moralizantes, como: a bondade, a caridade.

No fotograma 56, da versão da Disney, Branca de Neve faz suas orações como toda boa moça de uma família patriarcal, pois ela é uma jovem cristã, prendada e com dotes para serem oferecidos aos futuros pretendentes, configurando o perfil da futura dona de casa e boa esposa.

Fotograma 55

Branca de Neve orando (Walt Disney, 1937)

Na versão de Sanders, a analogia entre a princesa Branca de Neve e a rainha Ravenna fica explícita, pois ambas passaram por situações semelhantes em suas condições humanas de serem mulheres e órfãs, enfrentando sofrimentos e perdas em suas naturezas humanas quando tiveram que fazer escolhas diferentes. Branca de Neve escolheu vingar o pai e retomar o reino e Ravenna continuar em sua saga de destruir reinos.

Segundo Hannah Arendt (2000), a condição humana diferencia-se da natureza humana. A primeira refere-se à individualidade e ações mediante as situações que exijam uma tomada de iniciativa para a solução de determinado problema, é regida de acordo

com as formas de vida que o indivíduo delimita para si próprio para a sua sobrevivência. A segunda está relacionada a um conjunto de elementos das coisas que rodeiam o mundo e essas coisas são inventadas e se fazem necessárias para a descoberta de nossas limitações em fazer escolhas, é variada conforme o lugar em que se habita, com a época da história em que se vive e com a cultura que é compartilhada por meio das facilidades que esses inventos proporcionam ao indivíduo.

O filme de Rupert Sanders faz assim uma releitura do conto dos Irmãos Grimm, exibindo uma ótica diferenciada em questão dos contos de fadas rompendo as estruturas narrativas convencionais e fixas existentes nos contos tradicionais que eram narrados oralmente. Pois dentro das narrativas orais havia o contexto permanente de que as personagens e ações seguiam um padrão próprio e envolto em uma estrutura básica de uma situação inicial, desenvolvimento e situação final.

Sanders utiliza em sua releitura elementos linguísticos de outros textos e protagoniza a figura do caçador. Com isso, as estruturas da condição humana e da existência humana ganham contornos nas personagens de Branca de Neve e Ravenna quando as duas mulheres se confrontam para finalmente resolverem suas diferenças quanto às escolhas que tiveram que fazer diante à vida.

No diálogo da sequência entre Branca de Neve e Ravenna, quando as duas travam a batalha final, pode-se dizer que está mais para um monólogo, pois Branca de Neve diz somente uma frase: “Eu sou tudo que você não é”. Além de bela, ela é bondosa e amada. Uma fala de efeito na qual ficam estabelecidas as opiniões de Branca de Neve em relação ao poder de voz, antes não havia essa identidade e individualização da sua personagem.

Branca de Neve mata sua madrasta, segundo (Martins, 2015, p. 70 *apud* Kristeva, 1989) “o matricídio é nossa necessidade vital, porque, para que nos tornemos sujeitos dentro de uma cultura patriarcal, devemos tornar abjeto o corpo materno”. A teoria de Kristeva acerca da abjeção esclarece que é necessário que se construa a individualização da mulher. Individualização essa, que para Branca de Neve se faz por meio da separação da madrasta.

Para Kristeva (1989) o que causa a abjeção é a perturbação da identidade, o abjeto é perverso, mata em nome da vida e vive sob o comando da morte. Por essa razão tem que ser eliminado para que a identidade do indivíduo possa ser construída a partir da “exclusão de tudo aquilo” que possa ameaçar o sistema ou a ordem estabelecida.

Ravenna é essa ameaça e por isso precisa ser eliminada, contudo ela não abre a mão de seu poder somente por causa da beleza. Ela vai além da Rainha Má do conto dos

Irmãos Grimm e da animação de Walt Disney. Elimina também o estereótipo de bruxa, porque ela não é má por natureza. O mundo tornou-a assim, isto é, pelas condições a ela impostas quando era apenas uma criança. A vida não lhe deu escolhas que a beneficiassem e para compensar essa falta de opções ela se viu numa floresta negra, sem rumo, sem direção e só lhe restou ser o que conhecemos dela. Ravenna "não acata uma proibição, uma regra, ou lei; mas as desvia, desencaminha, corrompe; usa-as, tira vantagem delas o quanto pode, para negá-las [...] Corrupção é a sua aparência mais comum, mais óbvia" (MARTINS, 2015 *apud* KRISTEVA, 1982, p. 15).

Por sua vez, a vida Branca de Neve e o mundo a acolheu de bom grado. Seu nascimento foi profetizado, ela foi desejada e amada, sua infância foi feliz. Os momentos de tristezas em sua vida foram dois: a morte de sua mãe e a chegada de sua madrasta. Duas vidas. Dois mundos. Duas mulheres. Uma dicotomia que se encerará em uma batalha de vida e morte e no combate final só haverá espaço para uma das partes.

Ravenna vê Branca de Neve entrando no grande salão do castelo e diz em tom de provocação: "Vem! Venha e vingue seu pai que foi fraco demais para erguer as portas". Esse foi um chamado para a vingança e Branca de Neve a ataca, dominada pela fúria de uma filha que teve o pai assassinado. A condição humana que lhe foi imposta naquele momento: vingar seu pai.

A batalha prossegue e Ravenna questiona à Branca de Neve enquanto a agarra pelo rosto, obrigando-a a ver Eric, William e os soldados que estão lutando: "Como se sente? Sabendo que você é a causadora da morte deles? Está vendo? Não somos tão diferentes assim, somos?" (Ravenna, *Branca de Neve e o Caçador,* 2012).

Com essas palavras Ravenna quis responsabilizar Branca de Neve pelas mortes e igualá-la em maldade, pois seus amigos estavam sendo mortos porque estavam defendo o reino do rei Magnus. O desejo de Ravenna em fazer Branca de Neve se sentir culpada em relação às mortes dos amigos é uma ação típica de quem não aceita ser destruída e quer fazer com que outra pessoa se sinta culpada na mesma proporção.

As duas mulheres jamais serão iguais, distintas por uma dicotomia que as separa em dois mundos paralelos no qual Ravenna é a Morte que leva todos e tudo à destruição; e Branca de Neve a Ressurreição, sendo a promessa de Cura para todo o reino, que um dia lhe foi usurpado e para as pessoas que habitam esse reino.

A resposta de Branca de Neve à Ravenna: "Eu sou tudo que você não é" desencadeia em Ravenna toda força do mal que ela representa. Realmente, Ravenna só se

iguala à Branca de Neve em três coisas: é mulher, órfã e bela. Nos demais aspectos faltam atributos a Ravenna, principalmente o mais nobre de todos: o amor.

Mediante à resposta de Branca de Neve, Ravenna fica furiosa e brada em meio ao fogo, como uma figura diabólica e imortal que ninguém e nada pode derrotar. A sequência de Ravenna dentro do fogo foi uma reinterpretação e criação por parte dos roteiristas. O processo de intertextualização pode ser reconhecido por meio da personagem de Ela, uma feiticeira que fazia o ritual para manter a imortalidade entrando em uma fogueira.

Quando Ravenna está no meio do fogo, essa cena é análoga à cena do filme *Ela, a Feiticeira (She)*, produzido em 1935, sob a direção de Irving Pichel e Lansing C. Holden, baseado no livro homônimo de Henry Rider Harggard, publicado em 1887. Com toda a fúria de toda uma vida, de muitas vidas como ela mesma disse, amaldiçoou o mundo e lhe ofereceu a rainha que merecia. Ela iria pagar na mesma moeda para o mundo o que ela recebeu da vida: dor, medo, destruição, abandono e morte.

O roteirista dá personalidade a uma Ravenna não pode ser comparada apenas a uma vilã. Ela é quem dá vida à guerreira que se tornou Branca de Neve, que vem para reivindicar o trono e seu reinado. Nos contos de fadas tem sempre a figura de uma mulher maldosa que esses contos poderiam até ser denominados contos de bruxas, pois "há muito mais dessas mulheres malignas nas narrativas do que de pequenos serezinhos encantados com asas" (HUECK, 2016, p. 191), sem elas não haveria as princesas e os heróis.

Na cena do confronto das duas mulheres fica evidente não só a existência da luta corporal que Propp chama de combate (sintagma XVI), no qual o herói e o seu antagonista se defrontam em combate direto, mas também existe o embate entre o que é a vida e o mundo.

O espectador pode perceber que a vida de Ravenna, na verdade, foi difícil e por esta razão cresceu com uma visão pessimista do mundo. Para que essa percepção seja adquirida o roteirista cria uma sequência *prequel* (explora uma história anterior que conta como foi o surgimento de Ravenna e até lhe atribui um nome). Contudo não se trata de um *prequel* em sua estrutura completa, que é o filme produzido com a finalidade de contar uma história anterior à outra.

Nos fotogramas 56, 57 e 58 (pág, 136) mostram Ravenna que brada ferozmente em direção a Branca de Neve que está caída ao chão depois de ser arremessada pelos ares com toda a força da magia de Ravenna, cuja expressão do rosto muda e se transfigura. Seus olhos se arregalam e sua boca se contorce de maneira que todo o seu corpo estremece de ódio da vida e do mundo e brada num êxtase enlouquecedor: "Você não pode me

derrotar!” Eu já vivi muitas vidas! Eu destruí reinos inteiros e eu tenho poderes que estão além da sua compreensão. Eu nunca vou parar! Nunca! Eu vou dar a este mundo miserável a rainha que ele merece!”

Fotograma 56

Fotograma 57

Fotograma 58

Ravenna amaldiçoa o mundo: “Eu vou dar a este mundo miserável a rainha que ele merece!”

Nessa sequência mostra que Ravenna foi vítima e tudo lhe foi tirado cedo e dolorosamente. Seus pais, sua casa e a esperança de uma vida sem violência, pois pedir para ser feliz era quase que impossível para meninas que moravam em povoados ao redor de castelos. Era comum que os reis violentarem virgens de um povoado conquistado.

No mundo em que Ravenna cresceu, num período feudal, o sistema patriarcal era predominante e isso dificultava ainda mais esperar por uma vida feliz, principalmente para as mulheres. A mulher era vítima de maus tratos e tratadas como mercadorias.

A dramaticidade representada pela personagem de Ravenna mostra que não aceita a morte, ela é a própria morte e não irá se arrepender nem se redimir de suas maldades. A rainha Ravenna configura a alegoria da morte por meio de seu desejo de vingança. Ela se coloca no lugar da morte para destruir a todos que cruzarem seu caminho. Para entendê-

la nessa configuração é necessário saber que em toda sua vida, desde a infância, ela foi testemunha de dor, destruição e morte.

A trilogia perfeita para compor um legado de maldade. Legado que Ravenna havia herdado na infância, quando sua mãe fez um feitiço para que a beleza dela fosse seu maior poder. Esse poderia ser quebrado quando surgisse uma mulher mais bela do que ela. Seu maior empecilho para se manter no poder; não só como rainha, sobretudo como a mulher mais bela do mundo.

No livro de Serena Valentino (2016) *A mais bela de todas – A história da Rainha Má,* a autora retrata a origem da Rainha Má em uma ótica que traz à tona uma verdade escondida por meio de uma versão que faz o leitor perceber que a partir de atitudes como as do pai da Rainha (nome que recebeu a antagonista da narrativa), o Artesão de Espelhos, a natureza de uma pessoa pode ser manipulada e modificada. Nessa versão a Rainha é uma menina cujo pai a culpava pela morte da esposa.

Diferente de Malévola, a madrasta de Aurora. Na versão fílmica de *Malévola* (2014), baseada no conto de fadas *A Bela Adormecida,* dos Irmãos Grimm, dirigida por Robert Stromberg, a protagonista era uma jovem bela e bondosa que depois de uma traição de seu amante, amaldiçoou a filha dele, Aurora. Mais tarde percebe que a criança é a chave para a sua felicidade e por essa razão se redimiu de suas maldades e conseguiu por conta de seu envolvimento afetivo, seu "final feliz".

Em uma entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, no dia 01 de junho de 2012, dia da estreia do filme, concedida ao correspondente internacional em Londres, o repórter Rodrigo Russo, o diretor argumentou que sua intenção foi comparar sua Branca de Neve com a guerreira Joana D´arc[9], uma jovem mulher que viveu na Idade Média.

Em seus discursos Joana D´arc incentivava os soldados a lutarem por suas liberdades e a de seu país, a França. Com a mesma finalidade de liberdade, Branca de Neve discursa aos homens e mulheres que conseguiu recrutar para lutar ao seu lado em defesa do reino, após ter conseguido fugir da masmorra do castelo em que era prisioneira desde sua infância.

De um lado uma jovem que quando criança foi aprisionada na masmorra do castelo, onde outrora fora princesa, apesar das condições precárias em que se viveu por

[9] Heroína francesa e santa canonizada pela Igreja Católica, em 1920. Nasceu em Domrèmy, nordeste da França em 1412. Conhecida por seus feitos durante a Guerra dos Cem Anos. Liderou o exército francês que venceu a guerra contra o exército inglês em 1453. Capturada pelos ingleses foi julgada e condenada a morrer na fogueira sob acusação de mais de 70 crimes. Morreu em Rouen em 1431, com 19 anos.

muitos anos, cresceu e tornou-se uma bela mulher. Do outro, uma mulher egoísta, arrogante, perversa e com um poder sobrenatural de manter-se jovem, por meio de sacrifícios de belas jovens de quem arranca e devora os corações. Duas forças divergentes: uma representa o bem é a outra o mal. Essa divisão facilita a compreensão dos valores básicos da conduta humana, é uma dicotomia que se faz presente nos contos de fadas por meio do maniqueísmo.

A presença do maniqueísmo nos contos de fadas se faz por meio das emoções opostas de uma complexidade de sentimentos contraditórios. De um lado as emoções positivas e de outro as emoções negativas. O movimento de desconstrução e de adaptação dos novos contos de fadas que estão sendo versados para o cinema tendo como texto fonte as histórias clássicas infantis abrem espaço para mudanças de ações das personagens, podendo sofrer combinações de elementos de diversas fontes.

Em relação às duas personagens Branca de Neve e Ravenna a questão do maniqueísmo é vigente e mostra duas forças que fomentam uma reflexão sobre os opostos. A existência do mal dá origem ao heroísmo, assim como sem o sofrimento não haveria espaço para uma recompensa, o mal é colocado como um obstáculo que tem que ser destruído para que prevaleça o mundo da magia, da fantasia, do sobrenatural em um lugar que tudo é possível.

Nesse mundo há a presença da feiticeira Ravenna é a madrasta má que possui características marcantes: orgulhosa, geniosa, soberba. Em primeiro plano da narrativa, coloca-se como uma mulher frágil e vítima de maus-tratos e convence o rei de torna-la sua rainha.

Na versão fílmica de Sanders, Ravenna é caracterizada como uma mulher bela, invejosa e vingativa. Contudo, o seu maior medo é perder o poder da beleza. Sua inveja se dá pelo fato de ela não admitir que exista outra mulher que a supere em beleza, pois isso lhe causa enfraquecimento e ira. Sua vingança é porque foi explorada e estuprada pelos homens, por ser mulher e ser bela.

Essa violência da qual Ravenna foi vítima a transformou em uma mulher amarga e vingativa para qual a vida trouxe dores e mágoas e a partir dessa transformação ela mata a donzela que era e faz nascer a bruxa que odeia os homens e deseja vingança.

Assim como aconteceu com a jovem e bela Medusa, que após ser estuprada pelo deus Poseidon é castigada pela deusa Atena cabendo a ela a culpa pelo delito do deus, sendo assim transformada em uma górgona, com serpentes no lugar dos cabelos e com o

poder de petrificar os homens com seu olhar. Simbolicamente, a Medusa é a mulher solitária e incapaz de amar e se deixar ser amada porque foi vítima de abuso sexual.

Também na narrativa fílmica *Branca de Neve e o Caçador*, diferente de Ravenna temos a princesa Branca de Neve, a menina que tanto foi desejada e amada pela mãe, seus primeiros anos de vida foram de mimos e cuidados. Cercada de toda a proteção, admiração e carinho que uma criança necessita para um crescimento saudável e feliz, "era admirada por todo reino, não apenas pelo seu espírito intrépido, mas também por sua beleza" (*Branca de Neve e o caçador*, 2012).

A infância da menina, no entanto, foi marcada pela dor da perda da mãe, quando ela contava com aproximadamente sete anos, sua mãe morreu. A narrativa do filme registra que: "o inverno seguinte ficou marcado como o mais difícil de todos nas lembranças da menina, a mãe de Branca de Neve falecera" (*Branca de Neve e o caçador*, 2012).

3.4. Branca de Neve: a trajetória da Bela Princesa à Rainha Guerreira

O reinado de Ravenna tem seu fim quando Branca de Neve, após acordar do feitiço da morte que lhe fora lançado, alia-se ao seu tio, o duque Hammond, e ao seu respectivo exército. A princesa clama ao povo que também faça parte da batalha contra Ravenna (fotograma 59). Seu discurso incita a reconquista de tudo que se havia perdido.

Fotograma 59

Após sua "ressurreição" Branca de Neve discursa para os súditos em conclamação para a grande batalha que virá (*Branca de Neve e o Caçador*, 2012, Rupert Sanders)

Em suas palavras estão a força necessária para que renasça a vontade de viver os dias de outrora, num tempo que reinava a paz, a felicidade e a harmonia. Em seu discurso vigoroso as esperanças da população são renovadas e quem a escutava lança a confiança nas palavras da princesa guerreira:

> Devemos cavalgar como um turbilhão sobre as cores do estandarte do meu pai. Do gelo às chamas, das chamas ao gelo. O ferro vai derreter e ele irá contorcer-se por dentro. Por todos esses anos eu só conheci a escuridão, mas quando os meus olhos se abriram, eu vi a luz mais brilhante e eu sei que essa luz arde em todos vocês. As brasas precisam se inflamar. O ferro se tornará espada. Eu serei sua espada! Forjada pelo fogo, que eu sei que existe no coração de vocês! Porque eu vi o que ela vê. Eu sei o que ela sabe. Eu posso matá-la! E eu prefiro morrer hoje do que viver nesta morte mais um dia! Quem cavalgará comigo? Quem estará do meu lado? (Fotograma 60).

O chamado para a batalha contra Ravenna feito por Branca de Neve aos seus súditos é constituído de uma linguagem emotiva que ecoa com vigor restabelecendo a esperança e a vontade de resgatar a vida que eles tinham antes de serem banidos do castelo pela Rainha Ravenna – essa cena caracteriza a identificação secundária da empatia que mostra a situação vivida pelo protagonista.

O fotograma 59 (pág. 139) é uma tomada geral de cena – primeiro nível de identificação do processo de empatia – na qual a figura da princesa Branca de Neve centralizada e cercada pelas pessoas que a ouvem tem a intenção de despertar a comoção no espectador.

Nesse caso, a cena no enquadramento geral, no qual aparece a protagonista e o povo é a representação do primeiro nível; e o discurso da princesa incitando o povo à batalha contra Ravenna é a representação do segundo nível. Esse processo de empatia não está relacionado às características das personagens e sim a como elas se sentem e como agem para resolver a problemática acerca de suas situações.

Na cena em questão há um apelo grande de querer expor nas telas de cinemas as personagens femininas de maneira a provocar um impacto nas suas recriações por meio de releitura que tem origem em um texto fonte que serviu de modelo ou inspiração. Para que uma proposta de releitura tenha um bom resultado é preciso que se conheça bem o autor e a obra.

A Branca de Neve de Rupert Sanders nada lembra a Branca de Neve dos Irmãos Grimm, uma donzela frágil e submissa que é vítima de inveja por ser dona de uma beleza que não a liberta, mas a aprisiona em um mundo com regras tradicionais existentes nos contos de fadas é contrastada por uma jovem guerreira que tem como missão retomar seu lugar de rainha e instituir novamente a paz e a ordem em seu reino.

As releituras dos contos de fadas a partir do século XX até a presente data do século XXI apresentam novas perspectivas das relações de poder e violência que

provocam uma reflexão a respeito da cristalização dessas histórias quanto aos seus valores e convicções. Rupert Sanders em 2012 recria personagens com características que lhe foram reinventadas.

Branca de Neve é comparada à guerreira Joana D'Arc que precisou parecer com um homem para ser ouvida e aceita, o caçador é um homem comum que tem seus medos, anseios e problemas, os anões que perdem suas funções de protetores e são meros sobreviventes do reino que foi destruído, o príncipe William que é substituído pelo caçador e Ravenna, a madrasta má, ganha espaço como uma antagonista mais atuante e mostra seu passado o que possibilita conhecê-la e compreender os motivos que a levaram a cometer as atrocidades contra o povo e Branca de Neve.

Branca de Neve, o caçador Eric e o Príncipe William lideram o exército e o povo para a batalha final contra o exército da rainha Ravenna. A personagem da Branca de Neve, na adaptação fílmica do diretor Rupert Sanders, ganha *status* de uma jovem mulher guerreira, salvadora do povo. Como a lendária ave fênix que renasce de suas próprias cinzas, a princesa Branca de Neve renasce por meio de sua coragem e livra o reino de um mundo de trevas e desolação.

A relação existente entre a ave e Branca de Neve é que assim como a fênix que simboliza a ressurreição e reaparecimento cíclico, Branca de Neve também ressuscita para reconquistar seu reino e se fazer rainha, a ave fênix é o emblema da rainha. Branca de Neve quando estava na condição de defunta se assemelha à fênix que aguarda o momento da ressurreição caracterizando o "símbolo de uma vontade irresistível de sobreviver, bem como da ressurreição e do triunfo da vida sobre a morte" (Chevalier; Gheerbrant, 2020).

Nesta cena do filme ocorre uma transcodificação, que é a mudança de gênero e contexto. Segundo Hutcheon (2013), essa é uma mudança ontológica oriunda do real/histórico para o ficcional. Esse processo implica na interpretação pessoal do roteirista, esse é o procedimento que se chama de apropriação. O roteirista se apropriou de um momento histórico e o acrescentou às ações de uma mulher real, Joana D´arc, representando-as em uma personagem ficcional, Branca de Neve.

A autora salienta sua aversão à fidelidade e diz que quando surgem oscilações ontológicas não tem como ponderar o processo da fidelidade, nesse tipo de adaptação as interpretações são próprias do adaptador.

O diretor Rupert Sanders utiliza em sua releitura a adaptação do tipo analogia na qual o ponto de partida é texto fonte e o resultado é a construção de outra obra, com

personagens que assumem características adicionais como a figura da princesa guerreira. Com a mesma finalidade de conquistar a própria liberdade e a de seus súditos, a princesa Branca de Neve discursa aos homens e mulheres que conseguiu recrutar para lutar ao seu lado em defesa do reino, após ter conseguido fugir da masmorra do castelo em que era prisioneira desde sua infância e passar pelos perigos na floresta negra. Na parte final de seu discurso, a princesa declara e faz o chamado ao povo para lutar pela vitória: "Porque eu vi o que ela vê. Eu sei o que ela sabe. Eu posso matá-la. Eu prefiro morrer hoje do que viver nesta morte mais um dia. Quem cavalgará comigo? Quem estará do meu lado?"

O questionamento de Branca de Neve conecta-se com os versos que é atribuído ao escritor Ernest Hermingway que escreveu *Adeus às armas* (1929), até hoje esses versos são usados como reflexão para entender a vida e sentimentos de soldados no campo de batalha. O diretor Frank Borzage adaptou a história para o cinema em 1932, e em 1957 foi a vez do diretor Charles Vidor. " - Quem entrará nas trinceiras ao teu lado? - E isso importa? - Mais do que a própria guerra".

Como uma guerreira à frente da batalha Branca de Neve lidera uma multidão que se torna seu exército que está disposto a enfrentar uma guerra, nesse exército cada soldado está preparado para a morte, mas também com coragem o suficiente para refletir que mais vale um companheiro que lute pelo mesmo objetivo, que é a liberdade do que se esconder para sempre em seus medos. É importante saber quem estar ao seu lado durante uma batalha. Não se pode lutar sem ter aliados que os auxiliem em seus planos de conquista ou sem estratégias de guerra. Há um diálogo que não se tem referências se é de autoria do escritor, Ernest Hermingway, mas que é atribuído como uma adaptação livre de um trecho de seu livro que diz muito a respeito sobre em quem devemos confiar durante uma guerra.

Essa batalha será travada entre duas mulheres, nisso observa-se que há, de um lado, uma jovem que quando criança foi aprisionada na masmorra do castelo, outrora fora princesa, apesar das condições precárias em que viveu por muitos anos, cresceu e tornou-se uma bela mulher. De outro, uma mulher que procura vingança a todo custo, demonstrando seu egoísmo, arrogância e perversidade, possuidora de poderes malignos que domina, explora e aniquila seus súditos. Duas forças divergentes: uma representa o bem (a vida) e a outra o mal (a morte).

Ravenna tem motivos que a levam a querer conquistar reinos e destruir vidas, ela própria foi destruída em sua essência humana, quando ainda era uma criança sofreu as angústias e maus tratos. Segundo Babo (2016), a sociedade entende que os

acontecimentos que marcaram a vida de Ravenna e de outras rainhas más a fazem agir de forma perversa e cruel.

É justificável trazer na releitura de um conto tradicional o oposto do que é apresentado no original. No confronto final das duas mulheres, Branca de Neve crava um punhal no coração de Ravenna (fotograma 60). Objeto esse que foi dado pelo caçador enquanto eles estavam na floresta, o que caracteriza o sintagma XIV de Propp (fornecimento), quando o herói recebe um objeto do doador que irá auxiliá-lo futuramente.

O reinado de maldades, mortes e destruições de Ravenna chegara assim ao fim. Todos os feitiços que foram realizados por ela se desfazem no momento de sua morte. Os homens de vidro que lutavam contra Eric, William e os soldados desaparecem no ar, como em uma explosão. Ravenna arrasta-se pelo chão e morre sob o espelho mágico (fotograma 61) que reflete a beleza de Branca de Neve, a "mais bela de todas" (fotograma 62).

Fotograma 60

Fotograma 61

Fotograma 62

Branca de Neve mata a rainha Ravenna que morre sob o espelho que agora reflete a beleza da "mais bela de todas" (Sanders 2012)

Essa sequência Ravenna é derrotada pela heroína perfazendo assim uma nova contextualização do texto fonte. O resultado da junção do tradicional e do subversivo de uma história de disputa de poderes, nesse caso entre a princesa e madrasta má, foi o mal

sendo vencido pelo bem, as performances das duas personagens ganham a essência de um melodrama medieval.

Ambas simbolizam a eterna luta entre as forças da existência humana numa constante rivalidade entre o bem e o mal, o belo e o feio, o forte e o fraco, em que apenas um triunfará.

O fotograma 60 (pág. 143) mostra em plano médio o momento exato do ataque de Branca de Neve à Ravenna, a enteada crava uma adaga no coração da madrasta.

Essa visão que o espectador tem o deixa no centro da ação provocando a dramaticidade da cena que culmina na luta das duas mulheres. O fotograma 61 (pág, 143) é a continuidade da cena em um plano geral no qual as duas personagens são vistas frente a frente e acima delas o espelho, nesse plano o espectador tem a visão de Ravenna morrendo e Branca de Neve a encara fazendo com que o espectador perceba que a saga entre o bem e o mal chegou ao seu final.

O fotograma 62 (pág. 143) mostra o reflexo do espelho da figura de Branca de Neve, que vai se afastando para mostrar a jovem guerreira no centro do espelho, estabelece assim um plano ambiental em que as chamas das velas ganham uma simbologia da individuação ao cabo da vida.

A singularidade de uma só das partes irá dar a ideia de luz pessoal a uma das mulheres, a unicidade é necessária para que o espectador tenha a fruição da vitória da protagonista (Chevalier; Gheerbrant, 2020). Nessa visão o espectador percebe a existência de uma dramaticidade produzida pela sequência dos três fotogramas que mostram a derrota de Ravenna.

3.5. A representação da mulher nos contos que antecederam e sucederam a versão de *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm

A mostragem da representação da mulher nos contos escritos antes e depois da compilação dos Irmãos Grimm tem a intenção de trazer informações relevantes que possam ser utilizadas para uma análise de reconhecimento do quanto a capacidade de criação desses escritores atravessaram séculos de tradição.

Esses escritores têm suas origens em diferentes países, povos e culturas, cada um deles expressa sua criatividade de forma individual, contudo, suas ideias de correlacionam levando a crer que cada história se apresenta com seus dois aspectos: de um lado a violência e vingança centradas na figura da mulher dominadora, que exerce o

papel de antagonista e do outro, a inocência e fragilidade centradas na figura da mulher vitimizada que exerce o papel de protagonista.

Não importa o local ou cultura, a atemporalidade é característica presente nas narrativas e a trajetória das personagens femininas estão sempre em destaque, além disso o protagonismo e o antagonismo são firmados na temática da luta do bem contra o mal.

Os referidos contos foram escritos e publicados entre os séculos XVI e XIX, nesse ínterim a estrutura patriarcal estabelecia a condição da mulher como um ser submisso e também, considerava-a como um produto de troca em relação ao matrimônio. Sua reificação fica caracterizada por meio da trilogia das funções de ser mãe, esposa e dona de casa.

Essas funções atribuídas às mulheres faziam com que elas fossem vistas como a mera figura desprovida de espaço e de voz e sendo assim, longe de serem caracterizadas agentes possuidoras de atributos para assumir o lugar de uma mulher livre e independente.

Na tabela abaixo estão expostos sete contos que foram escritos entre os anos de 1634 e 1892 de sete autores diferentes. São três que antecedem (publicados entre os anos de 1643 e 1856) e três que sucedem (publicados entre os anos de 1870 e 1892) o conto dos Irmãos Grimm *Pequena Branca de Neve* (1857).

Os títulos dos contos 2, 3, 4, 5 e 6 se assemelham de forma a fazer uma referência direta ao conto dos Irmãos Grimm. Os contos 1 e 7 possuem títulos que não fazem referência direta ao conto dos Irmãos Grimm, somente na introdução da leitura é que se percebe a semelhança e algumas referências.

Esses contos estão reunidos em uma coletânea feita por Alexandre Callari (2012), no livro intitulado *Branca de Neve – os contos originais*.

Nº.	**País**	**Ano**	**Título**	**Autor**
01	Itália	1634	*A jovem escrava*	Giambattista Basile
02	Rússia	1833	*A fábula da princesa morta e os sete cavalheiros*	Alexander Pushkin
03	Suíça	1856	*A morte dos sete anões*	Ernst Ludwig Rochholz
04	**Alemanha**	**1857**	***Pequena Branca de Neve***	**Irmãos Grimm**
05	Itália	1870	*Maria, a madrasta má e os sete ladrões*	Laura Gonzenbach
06	Itália	1885	*O caixão de cristal*	Thomas Frederick Crane
07	Escócia	1892	*Árvore Dourada e Árvore Prateada*	Joseph Jacobs

Tabela 2. Relação dos contos que antecederam e sucederam o conto *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm
Fonte: Alexandre Callari in: *Branca de Neve: Os contos clássicos*

A mulher dos contos de fadas é apresentada em grupos divididos em três facetas, o primeiro o da mulher com o estereótipo pertencente à realeza: princesa, rainha; o segundo pertencente à sociedade servil: camponesa, aia, ama, empregada, mãe, parteira; e o terceiro pertencente a um grupo marginalizado: madrasta, bruxa, feiticeira. As características apresentadas por essas mulheres são: jovialidade, beleza, inocência, submissão, conformismo, desobediência, curiosidade, fragilidade, inveja, ambição, maldade, vingança, malícia.

Esses estereótipos e arquétipos são encontrados nas fontes primitivas dos contos tradicionais que eram contados de geração em geração. Esse conjunto de elementos vem sendo apresentado de forma inovadora, às vezes de forma transgressiva que quebra, infringe ou ultrapassa os limites das narrativas fontes; e outras de forma subversiva que revoluciona, desorganiza e perverte essas mesmas narrativas por meio das versões, adaptações e releituras para narrar esses contos de outrora para os novos leitores.

Há duas divisões nessas facetas e características na construção das personagens. A primeira é a da bondade e proteção, na qual se encaixam na maioria das vezes a princesa e a mãe. A segunda é a da maldade e vingança que coloca como figura principal a madrasta/bruxa.

Uma questão que cabe é a reflexão sobre o conflito desses gêneros e a retratação da figura da mulher possibilitando uma desconstrução e reelaboração da imagem dessa mulher nos dias atuais. Coelho (2000) nos traduz que o papel da mulher no mundo é ser o futuro; ela é o oráculo; o tempo fala nela. A força feminina e essencial dessa mulher que domina o tempo, o destino e o futuro; é temida, e por ser temida é preciso ser dominada pelo homem. E esse domínio se dá de forma coercitiva com um discurso que a transforma em bruxa com poderes sobrenaturais que precisam ser banidos para que a ordem seja reestabelecida.

Mulheres livres, independentes e sensuais eram alvos certos de serem vítimas da inquisição, representavam o perigo da desobediência; não se enquadravam nas regras impostas por um processo de dominação e subordinação que foi criado para impedir que as mulheres fizessem parte de uma sociedade de forma igualitária. No filme de 2020, dirigido pelo espanhol Pablo Agüero, intitulado originalmente *Cover of Sisters* (com o título brasileiro *Silenciadas*) a questão da temida liberdade feminina é a temática central. Os homens que detinham o poder da época destruíam as mulheres que não conseguiam dominar. Baseado no livro ***A Feiticeira,*** da autora Jules Michelet. A história se passa na

Europa do século XV, narra a história de Ana, uma jovem que é acusada, juntamente com um grupo de jovens, de praticar bruxaria.

A partir desses contos clássicos escritos há mais de 400 anos os atributos das personagens femininas apresentam a mesma regularidade que pode ser analisada em duas vertentes: a primeira é o papel de subordinação e silêncio marcado pela resignação diante de algo que aparentemente é imutável, a autoridade da figura masculina – do pai, depois do marido e em outros casos dos irmãos mais velhos e tios – e a segunda é a obrigação do respeito e obediência às leis estabelecidas e impostas por uma sociedade patriarcal que insiste em anular a mulher como agente participante dessa sociedade.

Somente com obras que trouxeram novas versões surgidas nos meados do século XX, foi possível transformar essa mulher em protagonista atuante, porque antes esse protagonismo se fazia de forma enganosa, e até irônica, quando a colocavam como a princesa que necessitava de um salvador e que "representa o ideal físico para todas as mulheres" (Èstes, 2005, p. 23). Nas novas versões concentra-se uma ótica dos contos de fadas às avessas, nas quais a figura da mulher dá uma reviravolta e ela alcança o tão almejado lugar de heroína que salva a si mesma.

A escritora Angela Carter (2007) em suas obras utiliza a estrutura básica dos contos de fadas e retrata esses contos tradicionais de modo subversivo inserindo neles a figura do representante do patriarcado que sempre acaba sendo derrotado pela figura da heroína que tem de enfrentar seus medos e passar por uma série de experiências até seu resgate final, porém com a diferença de que em suas obras a escritora destaca elementos reconhecidos por apresentar características consideradas feministas, góticas, eróticas e com tendências ao realismo fantástico. Essas características presentes nas obras da escritora são diretrizes desde 1967 quando inicia uma série de romances que ela mesma define como sendo um novo tipo de contos de fadas (MARTINS, 2015).

Nos seis contos as personagens femininas são inseridas em culturas diferentes que possuem uma fonte semelhante de narrativa: mulheres que são vítimas de maus tratos e alvos de vingança – por outras mulheres – porque elas possuem a beleza que causa ciúme e inveja e em outras versões o motivo é a simples existência como mulher e quando essa mulher ainda é uma criança agrava mais esse combate. São disputas que simbolizam o poder feminino divino – é a centelha que reside de uma memória antiga das deusas –; e o poder feminino humano – atribuído à mulher com ocupação social ou política de liderança. A disputa acontece entre uma mulher madura e a mulher jovem com relações de parentescos de mãe/filha, tia/sobrinha, professora/aluna.

Baseado nessa conclusão, o conto *A jovem escrava* de autoria de Giambattista Basile publicado em 1674 e o conto de *Branca de Neve* escrito em 1812, pelos Irmãos Grimm, têm-se então duas obras com a diferença de mais de um século e meio entre suas publicações um exemplo dessa análise estrutural, pois ambos possuem em suas totalidades três características que podem ser reconhecidas como semelhantes: concepção mágica, morte da mãe e o surgimento de uma mulher invejosa.

Essas características são presentes na maioria das versões do conto *Branca de Neve*, um dos contos de fadas mais conhecidos mundialmente. Para um estruturalista, essas versões têm suas particularidades em seus discursos literários, porém em suas totalidades possuem um modelo arquétipo: conflito entre mãe/madrasta; filha/enteada.

As variadas versões do referido conto apresentam em suas estruturas esses arquétipos cristalizados que estão ganhando um contexto discursivo na busca da ruptura do tradicionalismo que proporcione à mulher ganhar voz, até então, emudecida (MARTINS, 2015).

Na história *Jovem escrava* (1643), de Giambattista Basile, Lisa é vítima da esposa do tio, o barão de Serva-scura. Sua mãe era uma linda jovem chamada Cilla, que costumava desafiar suas amigas para jogos de aposta, e apostou que pulava por cima de uma roseira sem tocar na rosa, porém usou de trapaça, quando pulou uma pétala da rosa caiu no chão e ela rapidamente a comeu. Com essa ação, acontece a concepção mágica. Tempo depois ela dá luz a uma linda menina que chamou de Lisa e a entregou às fadas. As fadas lhe concederam bênçãos, mas uma delas lançou uma maldição. Nessa parte do enredo percebe-se uma analogia com o conto da *Bela Adormecida* dos Irmãos Grimm. A maldição era que quando a menina tivesse sete anos, sua mãe iria penteá-la e esquecer o pente preso em suas tranças o que acarretaria sua morte. Semelhante ao uso do mesmo elemento – o pente – na segunda tentativa usada pela madrasta de Branca de Neve para matá-la.

A criança morre e sua mãe a coloca em um caixão de cristal, mais um elemento que aparece no conto dos Irmãos Grimm. Cilla adoece e morre por causa da culpa que carrega em relação ao que aconteceu com Lisa. O mesmo fim tem a mãe de Branca de Neve, não pela culpa, mas para dar lugar a figura da madrasta. Antes de morrer Cilla chama seu irmão e lhe entrega suas riquezas e a chave de um dos quartos do castelo e pede para que nunca seja aberto. Muito típico dos contos de fadas, a proibição que será transgredida.

Anos mais tarde o barão se casa com uma mulher muito ciumenta. Um dia ao sair para uma caçada, o barão entrega a sua esposa a chave do quarto e pede para que ela não abra, essa ordem é desobedecida e ocorre o conflito do enredo. A esposa abre a porta do quarto e lá encontra o caixão com Lisa dentro dele, intacta e linda. Isso desperta o ciúme e a esposa puxa Lisa para fora do caixão, o pente sai de suas tranças e ela acorda. Começa aí as angústias sofridas pela jovem. Porém, como em todo conto de fadas existe sempre um doador que auxilia a heroína, um dia o barão pergunta a Lisa se ela deseja alguma coisa da cidade, ao que ela responde: uma boneca, uma faca e uma pedra de amolar. Com esses instrumentos, Lisa simula uma conversa com a boneca contando todo o seu sofrimento e de sua mãe e ameaça se matar com a faca. Esse diálogo se repete várias vezes, até que um dia o barão ouve e reconhece a história de sua irmã. Ocorre o reconhecimento, elemento narrativo que faz com que a história ganhe um novo contexto e siga para o desfecho do final feliz.

Após saber de toda a verdade o barão recebe Lisa, sua sobrinha, como a verdadeira princesa que é; e manda sua esposa embora. Aqui a malvada mulher não é castigada cruelmente, mas passa pela vergonha de ser devolvida à família, que para a cultura da época era uma das piores humilhações que poderia acontecer com uma mulher. Nessa versão não tem referência aos sete anões, não aparece o espelho mágico e nem a maçã envenenada.

As três personagens femininas que são retratadas nesse conto representam duas classes sociais: a das mulheres com uma vida social estável e abastada e a das mulheres que não tiveram a mesma sorte das duas anteriores, mas no desfecho da narrativa é resgatada de uma vida de martírio, sendo assim reconduzida ao seu lugar de origem e recompensada por ter sido perseverante em suas atitudes de bondade. Elas são personagens de uma narrativa que circula em torno da inveja e do ciúme. A primeira é mulher, mãe e irmã (Cilla); a segunda mulher, filha e sobrinha (Lisa) e a terceira mulher, esposa, cunhada e tia (sem um nome, apenas denominada de mulher do barão). Todas com seus propósitos de vida particulares. As duas primeiras mãe e filha ficaram juntas por pouco tempo e o sentimento que as unia era de amor e proteção. As duas últimas sobrinha e tia nem se conheciam, mas a sobrinha torna-se alvo de ciúme e inveja da tia, que tudo faz para que sua existência seja pesarosa e humilhante.

Segundo Callari (2012), os mesmos elementos simbólicos que são apresentados nesse conto estão presentes em outras versões do conto da *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm, como o pente envenenado, os sete anos da menina Lisa, os sete caixões. Em

outros aspectos tem semelhança com o conto *A Bela Adormecida,* também de autoria dos Irmãos Grimm, a semelhança ocorre quando uma fada lança uma maldição em Lisa e essa cai em sono profundo. O autor acrescenta ainda que para os ouvintes da época a moral da história está em "não importa o quanto a vida seja dura, a recompensa virá" (CALLARI, 2012, p. 23).

Na história *A fábula da princesa morta e os sete cavaleiros* (1833), de Alexander Pushkin, a narrativa é feita em versos. O Tsar parte e a Tsarissa fica aguardando sua volta e nesse ínterim a esposa dá luz a uma menina na noite de Natal. O marido retorna e a esposa morre. Passado um ano ele casa-se novamente. A nova esposa era linda na mesma medida que era ciumenta e invejosa. A filha do Tsar crescia bela e bondosa. Os Irmãos Grimm atribuíram as mesmas qualidades à madrasta e à enteada em seu conto. Até aqui o conto apresenta os mesmos elementos e ações que o conto compilado pelos Irmãos Grimm em 1812.

A madrasta não tem um espelho e sim uma bola de cristal que consulta para saber quem é a mais bela. O caçador é substituído pela criada Smudge, que recebe ordens para levar a princesa para a floresta e abandoná-la às feras após a madrasta saber que a princesa a superou em beleza. A jovem é deixada na floresta até encontrar a casa dos sete cavaleiros, que não são anões. Ao que tudo indica a jovem já era adulta quando foi deixada na floresta. Passa-se algum tempo e um dia os sete cavaleiros pedem que a jovem escolha um deles para marido. Mas ela já era prometida, os cavaleiros não insistem mais na proposta e a amizade deles continua.

O noivo da jovem sai a sua procura, caracterizando aqui o herói-buscador, essa ação de sair em busca da noiva (princesa), não é inserida pelos Irmãos Grimm em sua versão. A madrasta volta a consultar a sua bola de cristal e descobre que sua enteada ainda vive. Ela mesma vai à casa da jovem disfarçada de mendiga, levando uma maçã e oferece à enteada que a morde e morre. Sendo a única vez que se aproxima de Branca de Neve. Diferente da versão dos Irmãos Grimm, na qual a madrasta por duas vezes engana a enteada fazendo com que ela caia na tentação da vaidade, antes de fazê-la morder a maçã. Os sete cavaleiros colocam-na dentro do caixão feito de cristal. Enquanto isso o noivo da jovem que está a sua procura chega à casa dos sete cavaleiros e vendo a noiva morta dentro do caixão joga-se em cima e quebra-o, fazendo com que a jovem volte à vida. A madrasta morre consumida pela dor e desprezo quando vê que a princesa está viva e feliz; recebendo assim o castigo merecido.

Os Irmãos Grimm mantiveram esses atributos na versão que compilaram, retirando a passagem em que o noivo vai procurar a noiva; e modificaram a passagem em que o príncipe quebra o caixão; são os criados que deixam o caixão cair. Nesse conto os elementos narrativos – objetos e símbolos – são modificados não alterando o contexto da ação das personagens.

Na história *A morte dos sete anões* (1856), de Ernst Ludwig Rochholz, que é uma narrativa extremamente curta, não tem a presença da madrasta, do espelho mágico nem da maçã e o espaço não é da realeza, pois rei, rainha e princesa não são citados. Essa é a versão mais curta e com menos elementos narrativos – objetos, símbolos e personagens. Assim como também, os elementos significativos presentes na narrativa não são os sentimentos da inveja e do ciúme; e sim de uma falsa moral e a presença de uma mulher que levada por falsos preceitos cristãos manda matar os donos da casa por terem se recusado a abrigá-la.

Uma jovem camponesa, muito atraente, pede abrigo na casa de sete anões, porque estava com frio e fome. Situação muito comum para as pessoas que viviam na época em que o conto foi narrado. Os sete anões a recebem e brigam para saber em que cama a jovem irá dormir. Não fica explícito, mas há um contexto sexual quando na narrativa há o relato de que a garota é levada para a cama do mais velho.

Essa forma implícita de uma situação de cunho sexual fica registrada porque a mulher deduz que a jovem é uma rameira por estar na companhia de sete homens. Quando ela chega à casa pedindo abrigo também, é mandada embora pela jovem, porque não tem mais espaço para ninguém. Sentindo-se desprezada e humilhada, a mulher vai embora furiosa, o pré-julgamento apoiado em uma falsa moralidade faz com que a mulher se vingue da jovem. Na mesma noite a mulher volta em companhia de dois homens que invadem a casa dos sete anões e os matam. Provavelmente a jovem foi morta também. Essa mulher pode ser representada como sendo a madrasta ou a bruxa.

A mulher desprezada encarna a vingança e premedita a execução de todos que moram na casa. Volta à casa dos anões, não sem antes manipular dois homens, os quais sem o menor escrúpulo executam o plano de transgressão da mulher. Neste conto há a presença de duas mulheres que não se conhecem, mas que vivem nas mesmas condições de abandono. A primeira é jovem; a segunda é mais velha. Na casa dos anões só há lugar para mais uma pessoa. A punição cabe à jovem e aos sete anões que a acolheram, eles foram vitimados porque burlaram os preceitos cristãos da época. Receber uma jovem na casa em que moravam sete homens, simplesmente era transgredir as leis da moralidade e

dos bons costumes, o castigo foi aplicado porque houve um julgamento precipitado por parte da mulher a qual não deram abrigo e mediante a esse julgamento ela mesma aplica a condenação mandando matar aqueles que abrigaram uma jovem e com ela estavam mantendo uma relação não monogâmica (CALLARI, 2012).

Na história de *Maria, a madrasta má e os sete ladrões* (1870), de Laura Gonzenbach temos a junção de elementos e ações de dois contos: *Branca de Neve* e *João e Maria.* Não parece haver uma disputa de beleza, principalmente por não fazer referência ao espelho mágico, o incômodo para a madrasta é a simples existência da menina.

Maria era uma menina, órfã de mãe, que morava com seu pai e frequentava uma escola, na qual havia uma mulher que a ensinava bordar costurar, atividades que todas as meninas deveriam saber para ser uma boa esposa. Todas as vezes que Maria voltava para casa, a mulher sempre mandava lembranças ao pai dela. Com o passar do tempo, o pai de Maria percebeu que a mulher daria uma boa esposa e se casou com ela. Mas, após o casamento, a mulher passou a criar inimizade com Maria, comportamento típico atribuído às madrastas caracterizando a presença de um elemento arquétipo.

A mulher sugeriu que se livrassem da menina, o que o pai disse que não poderia fazer, mas foi convencido e num dia ele levou sua filha para a floresta. A menina era inteligente e levou farelo em seus bolsos e enquanto caminhava rumo à floresta com seu pai ia deixando cair os farelos para marcar o caminho de volta. A mesma situação ocorre no conto *João e Maria*, dos Irmãos Grimm. A menina consegue voltar para casa, o que deixa a madrasta furiosa. A referência que registra analogia entre os dois contos é a ação da menina Maria, que é a mesma do menino João, que demarca o caminho com farelos de pão.

No dia seguinte a menina é levada de novo pelo pai para a floresta e desta vez não leva os farelos e não tem como voltar para casa. Após se perder na floresta a menina chega a uma pequena casa, entra e se esconde. Os donos da casa eram sete ladrões, que em outras versões são sete anões. Essa parte da narrativa se assemelha ao conto *A pequena Branca de Neve* dos Irmãos Grimm, Maria é recebida pelos anões em troca de seus favores domésticos. A mulher sendo reificada e classificada como submissa e sendo representada na condição de doméstica.

Maria dá esmolas a uma idosa e lhe conta sua história. A idosa conta à madrasta de Maria que ela estava viva. Nessa versão a madrasta não vai à casa dos anões, em vez disso, manda que a idosa leve um anel mágico para Maria, quando ela coloca no dedo, cai morta ao chão. A madrasta não é mais mencionada depois que manda a idosa levar o

anel mágico. Neste conto não há um castigo para a malfeitora, pois a narrativa simplesmente a exclui sem maiores explicações. É amenizado de certa forma a punição, assim como no conto que traz a personagem Lisa, em que sua tia é a malfeitora, como castigo, é apenas mandada de volta para casa de seus pais. Na história de Ermellina a madrasta não foi castigada, não é mais mencionada no conto depois que manda um vestido envenenado para a enteada. Anos posteriores é que surgem as versões nas quais a figura da madrasta começa a ser castigada por suas ações, todas eram mortas de forma cruel.

Os anões encontram Maria morta e a colocam em um caixão adornado de joias e cheio de ouro – o caixão não é de cristal – levam até o castelo e deixam o caixão na estrebaria. O rei vê a bela menina morta dentro de caixão e resolve levá-la para sua sala no castelo. Quando sua mãe vê que seu filho está trancado e chorando manda arrombar a porta e vê a linda menina dentro do caixão. Aproxima-se e retira o lindo anel do dedo da bela menina que volta à vida. As ações do desfecho são diferentes quando comparado ao dos Irmãos Grimm. A presença da mãe do rei que pode no primeiro momento parecer como salvadora, é caracterizada como uma mulher mais ambiciosa do que, propriamente, bondosa, porque só retirou o anel do dedo da menina por achar que seria um desperdício enterrá-la com a joia.

Na história *O caixão de cristal* (1885), de Thomas Frederick Crane, a narrativa se assemelha com a descrita anteriormente. Uma menina (10 a 12 anos), chamada Ermellina, órfã de mãe tinha uma professora que elogiava muito seu pai. O pai da menina casa-se com a professora e a menina passa a ser obrigada a regar todos os dias uma planta que ficava no terraço. Era uma tarefa muito perigosa, pois caso caísse, na certa morreria. Uma grande águia vendo que a menina era maltratada pela madrasta a leva para viver com as fadas, ao invés dos anões. A madrasta fica feliz com a ausência da enteada, porém quando descobre que ela está viva se enche de ciúme e manda uma bruxa para matá-la. A bruxa tenta por duas vezes matar a menina: na primeira leva uma cesta de doces e entrega dizendo que foi o pai que tinha mandado. Na segunda a bruxa disfarçada de costureira leva-lhe um lindo vestido.

Assim como acontece no conto dos Irmãos Grimm quando os anões advertem Branca de Neve, as fadas advertem a menina a não abrir a porta para ninguém na ausência delas. Na primeira tentativa da bruxa a menina come um dos doces e cai morta ao chão, quando as fadas voltam ficam muito tristes e pedem para a sua líder trazer a menina de volta à vida, depois de muita insistência, a líder atende aos apelos das fadas. Ermellina é

persuadida pela segunda vez, quando veste um vestido que recebeu da bruxa ela morre, dessa vez a líder não atende aos apelos das fadas. A transgressão é cometida pela jovem ingênua e desobediente, acarretando assim sua morte.

Colocam a menina em um caixão coberto com diamantes e pedras preciosas. Num passe de mágica a líder das fadas faz aparecer um cavalo, no qual é colocado o caixão e ordena para o levem e pararem somente quando alguém proferir as seguintes palavras: "Parem, por favor, pois eu perdi meu cavalo por vocês". Durante o percurso um rei vê o cavalo com o caixão e força o seu galope em direção a ele, com o esforço o cavalo do rei morre e ele continua a perseguição a pé e diz as palavras mágicas.

O cavalo que carregava o caixão para bruscamente, o rei vê a jovem morta e a leva para a cidade. Chegando a seu castelo manda levar a jovem morta para o seu quarto e anuncia a sua mãe, a rainha, que a jovem será sua esposa. O rei se ausenta para travar uma guerra e recomenda sua esposa aos cuidados da mãe. Durante os cuidados com a boneca – assim pensava a mãe do rei – as criadas mancham o vestido da jovem morta e começam a tirá-lo e ela volta à vida. Quando o rei volta, são realizadas as bodas. Neste conto a madrasta não é castigada, apenas não é mais mencionada na narrativa.

Na história *Árvore Dourada e Árvore Prateada* (1892), de Joseph Jacobs, relata sobre uma mãe, Árvore-Prateada e sua filha, Árvore-Dourada, na qual fica explícito que é a mãe que trama contra a vida da própria filha por causa de ciúme e inveja da beleza da jovem e o desfecho surpreende pelo fato de consolidar uma união de bigamia.

Depois que a mãe fica sabendo que sua filha é a mais bela – e não é por meio de um espelho mágico, a pergunta é feita para uma truta – a mãe adoece e o marido pergunta o que ele pode fazer para que ela fique bem e ela responde que só comendo o coração e o fígado de sua filha. Diferente da madrasta dos Irmãos Grimm, que pede os pulmões e o fígado de sua enteada. Mas antes que isso aconteça Árvore-Dourada casa e vai morar no exterior com o marido. Passado um ano a rainha volta ao lago e pergunta à truta quem é a mais bela e ela diz ser Árvore-Dourada. A rainha descobre que foi enganada e decide visitar sua filha com a intenção de matá-la. A filha sabendo que a mãe veio para matá-la esconde-se em uma sala e diz à mãe que não pode sair de lá, porém a mãe a convence de colocar apenas a ponta do dedo pelo buraco da fechadura e o fura o com uma agulha envenenada. Árvore-Dourada morre e quando seu marido retorna resolve trancá-la em uma sala – não é mencionado o caixão de cristal.

Tempo depois o rei casa-se novamente e diz a sua nova esposa que a casa é dela, menos um único quarto. Essa proibição é transgredida num dia em o rei sai para caçar e

se esquece de levar as chaves. A esposa tem acesso ao quarto e lá encontra a linda Árvore-Dourada e tenta acordá-la e percebe que ela tem uma agulha no dedo e a retira, fazendo a jovem voltar à vida. O rei retorna e a esposa pergunta o que o faria mais feliz e ele responde que somente a volta de Árvore-Dourada. A esposa diz que a jovem está acordada e que vai embora para não os atrapalhar, mas o rei fica com as duas esposas.

Árvore-Prateada vai depois de um ano ao lago e pergunta à truta quem é a mais bela e a resposta a faz ficar furiosa e arma novo plano para matar Árvore-Dourada. Vai até a casa da filha e lá encontra com as duas esposas do rei. A mãe oferece uma bebida à filha. A segunda esposa golpeia Árvore-Prateada fazendo-a cair morta ao chão. Diferente desfecho dos outros contos, neste a malfeitora é castigada por todas as suas maldades e o final feliz se faz da união bígama do rei e as duas mulheres.

Nos seis contos as funções dos sentimentos de ciúme e inveja são inseridas nas personagens antagonistas para dar combate às funções dos sentimentos da bondade e da esperança que estão inseridos nas personagens protagonistas. A presença feminina nos contos escolhidos se dá em duas vertentes: uma mulher madura e uma mulher jovem. O combate se inicia a partir do momento que a mais velha se dá conta de que a beleza está se afastando dela e dando lugar para a mais nova. Essa dicotomia gira em torno da vaidade, inveja e ciúme da mulher madura em relação à mulher mais jovem.

As ações das personagens dos contos que antecedem ao dos Irmãos Grimm se repetem em passagens longas de tempo, com mais de 200 anos de diferença; e continuam nos contos que sucedem, com passagens curtas de apenas 13 anos. O que se nota nas narrativas é que essas ações sofrem sempre uma alteração como uma regra de conduta a ser seguida.

A conduta a ser seguida é que essa mulher, seja criança ou adulta, mantenha-se à mercê de sua fragilidade, com a finalidade de ser colocada em um lugar que a ela é destinado para que não sobressaia sua vontade própria e nem tenha a tomada de decisão de escolhas a ela propostas. Essa é a mulher que a sociedade patriarcal condicionou a ser mero produto de troca.

As mulheres/meninas que são apresentadas nos seis contos, que datam de 1634 a 1892, com um seguimento de tempo de mais de 250 anos, são classificadas em duas categorias: as que são portadoras de características como: ingenuidade, jovialidade, beleza, bondade; e as que são munidas dos sentimentos da inveja e ciúme, o que acarreta nelas o motivo para a vingança.

Essa relação de dicotomia vai gerar arquétipos que compõem os contos de fadas: o da mulher submissa e o da mulher subversiva. A primeira é a donzela, colocada como a vítima, que necessita de proteção e cuidados por parte de alguém mais forte, não será necessariamente um príncipe, que virá em seu salvamento. A segunda é a vilã, a bruxa que virá usurpar o lugar que determina como sendo seu por direito, movida pela obsessão da beleza e ciúme.

São personagens difundidas em culturas diferentes e vistas de formas diversificadas, contudo, bebendo da mesma fonte historiográfica: os contos de fadas nunca ficam ultrapassados, aliás, a cada vez que um deles é contado, escrito ou transformado em uma versão fílmica, a novidade é garantida. Não importa a época, a idade das pessoas ou a classe social. Mesmo aqueles que os conhecem se encantam com as novas características e personagens que lhes são atribuídas (CALLARI, 2012)

Em dois dos seis contos apresentados a figura feminina é apresentada ainda na fase de criança e nos outros quatros já está na fase adulta, mas isso não faz dela menos vítima ou mais astuciosa para livrar-se de seus algozes, também mulheres, a guerra de gênero se faz por meio do ciúme e inveja que as meninas e jovens despertam nas mulheres mais velhas. Algumas vezes em razão da beleza; em outras em razão da simples existência de outra mulher que seja vista como uma rival, mas que não tem a consciência do reconhecimento de que seja uma ameaça para alguém.

3.6. **Considerações finais**

Branca de Neve (Schneewittchen) é um conto de tradição alemã, que era contado de geração em geração, por narrativa oral. Somente entre os anos de 1812 e 1822 os Irmãos Grimm reuniram em uma coletânea chamada *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos da infância e do lar)* vários contos e dentre eles estava o da *Branca de Neve.* Conto tipicamente com raízes na época medieval continha cenas violentas e cruéis. Contudo, os irmãos Grimm amenizaram suas versões e retiraram os episódios mais sangrentos, com a narrativa de sexo e violência. Isso por conta do espírito cristão que caracterizava a época romântica da literatura alemã. Eles basearam-se “em diversas fontes, tanto orais quanto literárias, para compilar sua coletânea.” (TATAR, 2013, p.405).

Historicamente os contos de fadas eram contados pelas mulheres mais velhas, registro feito desde os escritos de Platão, no qual, também é acrescentada a informação de que “os contos de fadas estão vinculados à educação de crianças” (FRANZ, 1990, p.

6). O mais antigo conto registrado é *O asno de ouro,* escrito em latim por Apuleio de Madaura, escritor e filósofo romano. A obra foi publicada no século II a.C. em *Metamorfoses de Lúcio,* intitulada *Eros e Psique.* O referido conto é a versão mais antiga do conto *A Bela e a Fera,* escrito em 1756 por Madame de Beaumont (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont). "Este tipo de conto de fada (da mulher que redime seu amado da forma de animal) existe praticamente inalterado há 2.000 anos" (FRANZ, 1990, p. 6).

Nas versões fílmicas produzidas desse gênero as referências datam de textos com mais de quatrocentos anos. A heroína que come uma maçã envenenada na versão fílmica do diretor Rupert Sanders é a mesma que na Itália é "envenenada por um pente ou por um bolo, ou sufocada por um cordão" (TATAR, 2013, p. 94-95). O pedido da rainha ao caçador muda somente nos elementos a serem trazidos como prova da morte de Branca de Neve. Na versão da Disney (1937), o caçador deverá matá-la e mostrar a prova: os pulmões e o fígado da moça para servir de refeição.

O antropofagismo como uma forma de revigorar e aumentar os poderes dos conquistadores é persistente nos contos tradicionais, importante não confundir com canibalismo, pois o processo da antropofagia é relacionado à transmissão de poderes e qualidades que se fazia por meio de um ritual com características religiosas. Enquanto que o canibalismo era um processo de sobrevivência natural voltado para a necessidade fisiológica de saciar a fome. Na versão espanhola a rainha pede uma garrafa com o sangue da princesa e que a rolha seja o dedão da morta. Na versão espanhola o caçador é instruído em trazer os intestinos da moça e sua blusa ensanguentada. Nessas versões a maldade da madrasta é marcada na narrativa como uma constante necessidade de manter a rivalidade entre as figuras das duas mulheres.

No início da narrativa da versão do conto dos Grimm, a rainha está no quarto em seu ofício de costurar, pois essa era uma das tarefas das mulheres que viviam na Idade Média, caracterizando a realização dos afazeres domésticos mesmo pertencendo à realeza, a mulher deveria exercer suas obrigações na organização e na supervisão dos trabalhos domésticos. Essa é a interpretação que se faz da cena no filme, porém, os trabalhos domésticos eram realizados pelas mulheres em condições sociais inferiores, as senhoras casadas em uma condição social superior viviam em um estado de ócio.

Sendo assim, a condição da mulher era de reificação, não havia muito a ser feito quando o assunto era a escolha de ter um marido e um lar, a questão do amor era um mero subterfúgio. A princesa era obrigada a aceitar e calar ao chamado do amor, mesmo não sendo do seu agrado, simplesmente pelo fato de ser princesa e ter que fazer seu papel de

submissa. Havia dois tipos de mulheres, as submissas na figura da mãe e da donzela (princesa); e a subversiva, na figura da bruxa (madrasta), esse arquétipo ficou consolidado como um empecilho para manter o patriarcado no poder, ou o patriarcado dominava as mulheres subversivas; ou elas acabavam com o poder do patriarcado (ELOI, 2018).

Na produção da animação dos Studios Walt Disney foi utilizada a adaptação da tipologia comentário, na qual o original é alterado conforme as intenções do cineasta de forma proposital ou inconscientemente. A cena inicial já mostra a Rainha Má consultando o espelho mágico. Sem a presença da mãe ou do pai de Branca de Neve. Há um salto de acontecimentos dentro dessa narrativa, na qual Branca de Neve é mostrada aos 14 anos. O cenário inicial é no aposento da Madrasta Má questionando quem é a mais bela, ou seja, a narrativa sofre um salto de tempo, pois a personagem de Branca de Neve já aparece como uma jovem adolescente.

As sequências que foram acrescidas na animação dos Studios Walt Disney: a metamorfose da Rainha Má em uma mulher velha, a criação da maçã envenenada, a fuga de Branca de Neve pela floresta, a dança dos anões com Branca de Neve, a perseguição da madrasta de Branca de Neve pelos anões.

A versão fílmica de Rupert Sanders, *Branca de Neve e o Caçador*, apresenta diversas modificações, caracterizando a adaptação da tipologia analogia, na qual as mudanças acontecem por meio de livre interpretação dos produtores, resultando em uma nova obra, o texto fonte é utilizado como ponto de partida para a releitura, mas sem prejudicar a questão temática do conflito entre as duas mulheres.

Nas narrativas mais antigas e nas mais recentes as ações das personagens são em sua maioria, as mesmas. O desenrolar da história é que conta e mostra o conteúdo do enredo, apesar da maioria das pessoas já conhecê-los. A cada página de um livro ou cena de uma versão nas telas do cinema, nunca uma história será igual à outra, pois cada uma dessas narrativas; sejam elas escritas ou filmadas compõem suas próprias estruturas.

A tecnologia presente no mundo do cinema por meio de seus efeitos especiais proporciona um novo olhar a esse gênero literário dos contos de fadas – que por si só proporciona fruição e aguça a curiosidade de seu público alvo – que tende a perpetuá-lo. A arte do cinema renova esse gênero a cada produção e traz à tona questões sociais e culturais das personagens retratadas. As relações interartes proporcionam suporte para produções de filmes que são surpreendentes e encantam por trazer uma nova ótica e novos espaços diversificados dentro de uma temática que é atemporal, embora haja comentários contraditórios,

Segundo Claus Clüver (2001), estudioso e pesquisador no campo dos estudos interartes, existe a necessidade de haver uma “iluminação mútua entre as artes”, as chamadas relações interartes, porque resultaria na criação de uma “rede de interrelações entre artes” na qual “os métodos usados nos estudos de uma arte poderiam ser proficuamente aplicados, com devidos ajustes, ao estudo de uma outra”. Glória Maria Palma (2004, p. 7) acerca do assunto acrescenta que “as artes não se repelem, mas se completam; literatura e cinema podem se aproximar na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente, quando se trata de despertar e aproximar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura”.

Como em toda relação existem os pontos positivos e negativos, não seria diferente observar tal relação em duas modalidades de artes que se inseriram na sociedade com uma diferença muito grande de tempo. A literatura tem registros que datam de mais de 4.000 mil anos e o cinema surgiu nos últimos 125 anos. Mesmo assim, ambos têm suas funções e atribuições definidas pela necessidade de se identificarem como movimentos artísticos, esses que possuem a qualidade de significar o mundo por meio de suas criações e produções.

Com o evento das novas tecnologias a arte do cinema e suas funções passaram a atuar como ferramentas mágicas na mente da maioria das pessoas refletindo em seus cotidianos de forma a gerar um novo público a cada vez que é produzido um filme. Seja de um roteiro inédito ou de uma versão de narrativa escrita conhecida de muitos leitores. No final dos anos 90 e no início dos anos 2000 o que parecia ser mágico tornou-se real.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor A. *Prismas***:** crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética* / Aristóteles; edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro – São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª. Edição).

ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia* / Benjamim Abdala Júnior, organizador. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

ARENDT, Hannah. A Condição Humana. 10º ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

ARANTES, Adriana Andrade Junqueira de Brito. *Literatura Comparada.* / Adriana Andrade Junqueira de Brito Arantes, Elisa Domingues Coelho, Bruna Tella Guerra. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2019.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família.* 2 ed. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Afiliada, 1981.

BABO, Carolina Chamizo Henrique. *Era uma vez...outra vez: a reinvenção dos contos de fadas /* Carolina Chamizo Henrique Babo. – 1ª. ed. – Curitiba: Appris, 2016.

BARTHES, Roland. *Aula.* 14ª. edição. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BAZIN, André. O que é o cinema. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 3ª. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária.* / Denis Bertrand – Bauru, SP: EDUSC, 2003. 444 p. : il.; 21cm. – (Coleção Signum).

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas.* 21ª. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral Catequética. 35ª. Ed. Revisada por Frei João José Pedreira de Castro O. F. M. e pela equipe auxiliar da Editora. Editora: Ave-Maria, 2000.

CALLARI, Alexandre. *Branca de Neve – os contos originais* / Alexandre Callari – São Paulo: Évola, 2012. p. 224.

CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XXI: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* / Organização de Ítalo Calvino – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces.* Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento Ltda., 1997.

CARTER, Angela. *103 contos de fadas* / Angela Carter; tradução Luciano Vieira Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Flávio. *Roteiro de cinema e televisão:* a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. 2. ed. rev. – Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada.* 4ª. ed. rev. e ampliada – São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant; edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva ...[et tal.]. – 34ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CLÜVER, Claus. Inter textus/interartes/intermedia. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, Vol. 6, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil:* teoria, análise, didática. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fada:* Símbolos – Mitos – Arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2010.

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

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos:* e outros episódios da história cultural francesa. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1986.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELOI, Carla Luã. *Não se nasce Malévola, torna-se: a representação da mulher nos contos de fadas /* [texto e ilustração] Carla Luã Eloi. – 1ª. ed. – Rio de Janeiro: Metanoia, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema:* uma introdução através dos sentidos. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2018 (Coleção Campo Imagético).

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm/*organizado, selecionado e prefaciado pela Dra. Clarissa Pinkola Estés, ilustrado por Arthur Rackham; tradução Lia Wiler. – Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Aprendendo História: Reflexão e ensino. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2013.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada.* Tradução Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Revisão Ivo Stornioio – São Paulo: Paulus, 1990. (Coleção Amor e Psique).

GENETTE, Geràrd. *Discurso da narrativa: ensaio de método.* Lisboa: Editora Arcádia, 1979. Tradução de Fernando Cabral Martins.

GERBASE, Carlos. *O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a literatura ainda aprende com o cinema).* Leras de hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 21-27, abr./jun. 2009.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto.* 11ª. ed. São Paulo: Ática, 2006. 95p. (Princípios; 2).

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

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria de adaptação* / Linda Hutcheon; tradução André Cechinel, 2ª. ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível.* Tradução: Ana Lúcia de Almeida Gazolla, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson, Roneide Venancio Majer. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JORGE. Carlos Jorge Figueiredo. *Histórias, Imagens e Letras: Literatura e Cinema numa perspectiva comparatista.* 1ª. edição. Revisão de Luís Felipe Coelho. Impresso por Publicaciones Digitales, 2011.

JOZEF, Bella. *Literatura e cinema:* a arte dos nossos dias. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2010.

KOLTUV, Barbara Black. *O Livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal* / Barbara Black Koltuv; tradução Rubens Rusche. – 2. Ed. – São Paulo: Cultrix, 2017. – (Coleção biblioteca psicologia e mito).

KUPSTAS, M. *et al. Sete faces do Conto de Fadas.* 1ª. Ed. São Paulo: Moderna. 1993, p .9-10.

LAJOLO, Marisa. *O Que é Literatura*. 17ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias.* 5ª. Ed. São Paulo: Ática, 2005.

LOPES, Marcos; TCHUGUNNIKOV, Serguei; SCHNAIDERMAN, Boris. Propp e Jakobson: dois momentos do formalismo russo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 10-23, jul. 2010.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas /* Maria Cristina Martins, Jundiaí, Paco Editorial:2015.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos de fadas:o significado das funções femininas nos contos de Perrault/* Mariza B. T. Mendes. – São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. – (Prismas/PROPP).

MELLON, Nancy. *A arte de contar histórias* / Nancy Mellon; tradução de Amanda Orlando e Aulyde Soares Rodrigues. – Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MOCELLIN, Renato. *História e Cinema: educação para a mídias. São Paulo: Editora do Brasil, 2009.*

MOURA Magali; CAMBEIRO, Delia. (Orgs). *200 Anos dos Contos Maravilhosos dos Irmãos Grimm Magias, encantamentos e metamorfoses:* fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo: comunicações livres. Rio de Janeiro: Apa Rio, 2013.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reforma o pensamento.* 24ª. ed. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

NUNO, Fernando. *O livro do cinema.* Tradução: Nuno Fernando. 1ª. edição. São Paulo: Globo Livros, 2016.

O'CONNELL, Mark; AIREY Raje. *O grande livro dos signos e símbolos.* Volume I: identificação e análise do vocabulário visual que forma nossos pensamentos e dita as nossas reações com o mundo à nossa volta. Tradução Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2010.

PALMA, Glória Maria. *Literatura e Cinema:* A demanda do Santo Graal & Matrix Eurico, o Presbítero & a Máscara do Zorro. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PELLEGRINI, Tânia *et tal. Literatura, Cinema e Televisão* / Tânia Pelegrini [*et tal*]. – São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERNOUD, Regine. *O Mito da Idade Média*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978. p. 95.

PRIETO, C. *Wicca – A Religião da Deusa.* São Paulo: Alfabeto, 2012.

PROPP, Vladimir I., *Morfologia do Conto Maravilhoso.* Editora: CopyMarket.com, 2001.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária* / Maria Luiza Ramos. – 4. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011. 251 p.: il. – (invenção).

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica.* Tradução: Marcos Margulies. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1978.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial volume I das origens a nossos dias.* Editora: Livraria Martins Editôra S.A. São Paulo: 1963.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas.* Edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. – 2 ed. com. e il. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WEBER, M. *A ciência como vocação: In: Ensaios de sociologia.* 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 154-183.

ZILBERMAN, Regina. RÖSING, Tânia. M. K. *Escola e Leitura: velha crise, novas alternativas.* São Paulo: Global, 2009.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura Infantil na Escola.* São Paulo: Global, 2003.

Sites consultados

BUNDE, Mateus. *Literatura Gótica.* Todo Estudo. Disponível em: https://www.todoestudo.com.br/literatura/literatura-gotica. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS. Disponível em: https://www.dicionariodesimbolos.com.br/maca/. Acesso em 15 de Junho de 2020.

FOTOGRAMA. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.* São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3869/fotograma. Acesso em 04 de Junho de 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Teresa Pereira. *Adaptação.* Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/adaptacao/. Acesso em: 26 de Junho de 2020.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Jorge Alves. *Narratologia*. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratologia/. Acesso em: 15 de Julho de 2020.

FILHO, Antonio Cardoso. *A concepção Aristotélica da Literatura.* Disponível em: https://www.cesadufs.com.br/ORBI/public/uploadCatalago/16280115102012Teoria_da_Literatura_I_Aula_5.pdf. Acesso em: 30 de Dezembro de 2020.

JEFERSON CORRÊA. *A história do beijo e seu legado na humanidade.* Disponível em: http://lounge.obviusmag.org/manifesto_da_artes/2014/02/a-historia-beijo.html#ixzz6W3JFobal. Acesso em 09 de setembro de 2020.

LITERATURA E EDUCAÇÃO. *Alguns símbolos no filme Branca de Neve e o Caçador*. Disponível em: http://literaturaeeducacao-uneb.blogspot.com/2012/06/alguns-simbolos-no-filme-branca-de-neve.html. Acesso em 30 de agosto de 2020.

MIEDER, Wolfgang. *"Contos de fadas são chaves para a compreensão do mundo, diz pesquisador"* Deutsche Welle. 13 setembro 2012. Alemanha. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/contos-de-fadas-são-chave-para-compreensão-do-mundo-diz-pesquisador/a-16235506. Acesso 01/04/2019

OBVIUS. *A história do beijo e seu legado na humanidade.* Disponível em: http://obviousmag.org/recortes/ Acesso em: 09 de setembro de 2020.

PAULO JORGE. *A origem do beijo*. Disponível em: http://blogs.ibahia.com/a/blogs/portugues/2020/04/12/a-origem-do-beijo/. Acesso em: 09 de setembro de 2020.

SIGNIFICADO DOS SÍMBOLOS. Gustavo Guedes. Disponível em: https://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Pente. Acesso em: 15 de junho de 2020.

TEIXEIRA, Ivan. *Estruturalismo.* Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Ivan_Cult_Estruturalismo-ilovepdf-compressed.pdf. Acesso em 07 de janeiro de 2021.

ZAGO, Antonio. *Revista Planeta. Mistérios do número sete.* Setembro/1979 no. 84. Disponível em: http://www.fronteirasul.org.br/sete.htm. Acesso em: 30 de agosto de 2020.

https://www.terra.com.br/noticias/dino/conheca-quatro-profissoes-que-lidam-com-a morte, 60f15a0cba005fc541af15c11cfe0df7q6t5otkc.html. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ravena/ Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

https://www.veritatis.com.br/como-explicar-genesis-61-4-quem-eram-os-gigantes-e-os-filhos-de-deus/ Acesso em: 31 de março de 2021.

https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10066/1/ARTIGO_TempoAnjosEnsinaram.pdf Acesso em: 31 de março de 2021.

https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/3429/1/arquivo4400_1.pdf Acesso em: 02 de abril de 2021.

https://andregalvan.files.wordpress.com/2014/04/aula-03-prod-em-tv-elementos-linguagem-cinematografica.pdf Acesso em 03 de abril de 2021.

https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65612/68227 Acesso em: 03 de abril de 2021.

https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/ponto_de_vista_comunicacao/2012/05/02/a-origem-do-amor-como-ideal-romantico-e-o-fim-do-romance-nos-tempos-de-hoje.html Acesso em: 04 de abril de 2021.

https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529799273_ARQUIVO_ARTIGO_RAYANE(1).pdf Acesso em: 04 de abril de 2021.

https://www.vandafurtadomarques.com/o-maniqueismo-nos-contos-de-fadas/

https://www.univicosa.com.br/uninoticias/acervo/a46e3fa6-5c57-417e-ad41-3f43efa58c1c