

Branca de Neve: Contadora de HistóriasAllana Dilene de Araújo de Miranda¹

Resumo: O presente artigo faz um estudo comparativo da personagem Branca de Neve em três diferentes mídias: a literatura, no conto infantil *Branca de Neve e os sete anões*, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm; o cinema, no filme homônimo de 1936 dos estúdios Walt Disney; e as histórias em quadrinhos, através da minissérie *As mil e uma noites* derivada da revista mensal *Fábulas*, escrita por Bill Willingham e publicada no Brasil em 2007. Após fazer um breve passeio situacional pelas três histórias, parte para o conceito de adaptação, conforme apresentado por Linda Huchtheon (2006), verificando o processo de construção da personagem nas três mídias mencionadas, bem como a representação do feminino, com o apoio dos estudos de Marina Warner (1999). Aborda, principalmente, a figura da narradora dos contos de fada, e como ela toma forma nas adaptações posteriores ao conto. Conclui que as versões mais recentes, mais exatamente a cinematográfica e a quadrinística, da mais voz própria para a personagem, observando as discussões de gênero que são levantadas pelas três histórias.

Palavras-chave: Branca de Neve, personagem, narradora, contos de fada, adaptação.

¹ Mestre em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Letras. - E-mail: allana.dilene@gmail.com

Introdução

O ato de contar histórias permeia as culturas do mundo inteiro desde tempos imemoriais, com os mais diversos propósitos, sejam eles didáticos, enquanto ensinam normas comportamentais para a vida em sociedade; éticos, enquanto disseminadores de valores morais presentes em alguma cultura; de entretenimento, visto que a ficção tem a capacidade de divertir e entreter a plateia.

Algo semelhante pode ser dito da intertextualidade, a referência entre textos. Narrativas orais são recontadas na forma de versos, ganham novas versões conforme os séculos avançam e são adaptadas. O leitor pode ter o prazer – ou desprazer, em alguns casos – de rever histórias há muito conhecidas sob uma nova ótica, um olhar diferenciado. É o que chamamos de *adaptação*, palavra muito em voga nos últimos anos, principalmente no que diz respeito às diversas produções cinematográficas.

Dado esse diálogo ultimamente tão presente, esta pesquisa dedicou-se à tarefa de comparar a personagem Branca de Neve em três diferentes mídias: na literatura, no cinema e nas histórias em quadrinhos, exatamente no aspecto da voz que as três mídias dão para a personagem. Para tanto, partimos do conto *Branca de Neve e os sete anões*, assinado por Wilhelm e Jacob Grimm, do século XIX; o filme homônimo de 1936, dirigido por David Hand e produzido pelos estúdios Disney; e o primeiro volume da minissérie *Fábulas: as mil e uma noites*, derivada da revista mensal *Fábulas*, que traz Branca de Neve — agora chamada apenas de Neve — recontando sua própria história.

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

Sendo mídias diversificadas, diferentes formas foram adotadas para a construção da personagem. Mesmo a mais fiel das adaptações acrescenta — ou deveria acrescentar — alguma novidade ao texto fonte, algum tipo de recriação, de reinterpretação, o toque que a torna *independente*, autônoma. Independência

essa que permitirá ao receptor fazer sua leitura do novo texto sem, necessariamente, recorrer à fonte. Autonomia que permitirá a inserção de uma marca própria, autoral. E, para o bem ou para o mal, embora muito mais para o bem, autonomia e independência muitas vezes não andam de mãos dadas.

Entretanto, para que um novo texto seja levado como adaptação, o conhecimento anterior se faz imprescindível. Afinal, como seria possível nos deleitarmos diante daquela recriação, ou mesmo rejeitá-la? Como poderíamos observar as mudanças sofridas por Branca de Neve ao decorrer de suas várias versões se não conhecêssemos suas outras facetas? A experiência do receptor conhecedor do texto fonte será diferente daqueles que não tiveram acesso anterior à história.

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

Um pouco das histórias

O enredo de *Branca de Neve e os sete anões* é amplamente conhecido mundo afora, divulgado pelas numerosas versões presentes em diversas culturas. O conto apresenta um conflito entre mãe e filha, a primeira velada sob a figura da madrasta, que acontece quando a jovem começa a dar sinais de aproximação da idade adulta. Enciumada, a rainha má manda que ela seja assassinada nas bordas da floresta, onde ninguém poderá ouvi-la. O caçador designado para a tarefa, porém, não consegue levá-la ao fim, e então Branca de Neve foge, embrenhando-se na mata.

Após muito andar, a menina encontra a cabana dos anões, onde será acolhida desde que mantenha os serviços domésticos em dia. A rainha, furiosa ao saber que sua tentativa de assassinato falhara, tenta por três vezes matá-la, fazendo uso de diferentes disfarces e feitiços. Na terceira, com a maçã envenenada, finalmente consegue seu intento.

Os anões, incapazes de enterrar uma jovem tão bela, e mantendo ainda o

rubro de suas faces, construíram-lhe um caixão de vidro e forjaram em ouro seu nome. E enquanto seguia em viagem, um príncipe viu tamanha beleza e apaixonou-se. Implorou aos anões para levar a moça e, durante o transporte, a maçã desobstruiu a garganta de Branca de Neve, que consentiu com o casamento.

Para a cerimônia, a madrasta foi convidada, e mais uma vez tomada por ciúmes, quis conhecer quem seria sua rival em beleza. Assombrada quando descobriu que sua enteada voltara à vida, não pôde reagir quando foram-lhe calçados sapatos de ferro em brasa para que dançasse até a morte.

No filme, David Hand faz diversas modificações, mas a estrutura básica do conflito maniqueísta se mantém, bem como a “morte” da heroína através da maçã envenenada. Aqui, Branca de Neve se expõe mais ao espectador através das várias músicas do filme, numa das quais, inclusive, conta sua breve história de amor com o príncipe cujo nome não conhecemos.

Entre as mudanças realizadas, há diversos diálogos com outros contos de fada, como *A Gata Borralheira*, em que a heroína é colocada na posição de empregada pela mãe substituta; o beijo como quebra do feitiço de adormecimento, presente inicialmente em *A Bela Adormecida*, contos que também constam na coletânea dos irmãos Grimm. Além disso, o príncipe aparece no início da película, e apaixonou-se pela heroína através de sua canção.

Já na história em quadrinhos, Neve assume o papel de Sherazade, tentando não apenas sobreviver ao castigo imposto a todas as mulheres do mundo, como também comovê-lo ao ponto de que ele aceite seu pedido de aliança. Seu povo, refugiado na Cidade das Fábulas, sofre com o cerco imposto pelo Adversário, uma entidade poderosa determinada a invadir e acabar com todas as fábulas, e ela, na posição de embaixadora, tenta negociar uma aliança. Acaba sendo levada para ter com o Sultão na condição de noiva, e lá, descobre das traições que o rei sofreu pela perfídia de mulheres.

Para ganhar mais tempo, passa a contar ao sultão diferentes histórias a cada noite, e assim é poupada da execução. A primeira história, à qual esta pesquisa se deteve, conta o pós-casamento de Neve que, mantida cativa pelos anões, uma vez casada, deseja vingança. Pede, como presente de casamento, aulas de esgrima, e torna-se exímia espadachim. Paralelo a isso, anões desertores de sua raça (que originalmente vivem nos subterrâneos e negociam pedras e metais preciosos em troca de itens indisponíveis nas cavernas, como comida, tecidos e afins), são encontrados mortos a golpes de espada nas cercanias da floresta.

Um incidente diplomático grave ocorre, e uma guerra está prestes a acontecer, o que traria consequências devastadoras para os dois reinos. O Príncipe, no entanto, descobre a verdadeira responsável, e, para evitar que sua esposa seja presa e executada, ao final das sete mortes, envia um dos bandidos anteriormente presos no calabouço. Desta forma, apazigua o rei anão, evitando a guerra. No entanto, Neve admite que seu desejo de vingança foi não só o causador do fim do seu casamento como também definidor do seu caráter. Tornou-se, com o passar dos anos, uma mulher amarga e fria. Essa postura reflexiva por parte da personagem, que não ocorre nas versões anteriores, nos faz chegar bem ao conceito de adaptação utilizado neste trabalho.

Branca de Neve como adaptação

Quando fala em adaptação, Linda Hutcheon (2006) diz que o prazer do público advém da experiência do reconhecimento com a possibilidade de inovar (p.4). Seria, portanto, uma “repetição sem replicação” (p. 7). Sendo assim, para tratá-la como tal, devemos analisá-la sob duas perspectivas: como produto e como processo de criação/recepção (p. 15).

Ao ver a adaptação como um produto, deve-se considerá-la como uma tradução, “mas em um sentido muito específico: como transmutação ou transcodificação, isto é, necessariamente como uma gravação com uma nova série de convenções e signos” (p. 16) de um texto já existente. Logo, a intertextualidade será uma característica inerente à adaptação.

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

Enquanto processo criativo, relembramos a colocação anterior: adaptação é repetição sem replicação. Adaptar está longe de ser apenas copiar, sendo um ato de criação própria; é um “processo de apropriação, de tomar posse da história do outro, e de filtrá-la (...) através da sensibilidade, do interesse e do talento de alguém” (p. 18). E nesse ato, a “mudança é inevitável (...) e haverá múltiplas causas possíveis de mudança no processo de adaptação, graças a

demandas da forma, do adaptador, do público em particular e dos contextos de recepção e criação” (p. 142).

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

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

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

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

É a partir dessa perspectiva palimpsestosa (HUTCHEON, 2006, p. 21), considerando os fatores como contexto e a posição do autor/adaptador, que

verificaremos como se deu a adaptação da personagem Branca de Neve no cinema e na história em quadrinhos objetos deste estudo.

Neve narradora de histórias

Os contos de fada possuem um caráter inegavelmente exemplar: ensinam como devem se comportar as crianças para obter boas recompensas, além de alertar para as consequências do mau comportamento e dos maus desejos. De acordo com Bruno Bettelheim, a forma simbólica dos contos de fada ensina à criança maneiras de “como ela pode lidar com estas questões [problemas existenciais e de sua própria natureza] e crescer a salvo para a maturidade” (1980, p. 15).

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

Para Marina Warner,

a função pedagógica da história maravilhosa aprofunda a afinidade entre a categoria social que as mulheres ocupam e os contos de fadas. Estes possibilitam a troca de conhecimento entre a voz da experiência de uma pessoa mais velha e um público mais jovem, apresentam imagens de perigo e possibilidades que se encontram adiante, usam o terror para fixar limites para as escolhas e oferecem consolo aos injustiçados, desenham contornos sociais ao redor de meninos e meninas, pais e mães, ricos e pobres, comandantes e comandados, apontam os malfeitores e recompensam os virtuosos, enfrentam as adversidades com sonhos de vingança, poder e vindicação (WARNER, 1999, p. 47).

Nas décadas finais do século XVII, Charles Perrault, partidário da causa de uma literatura de origem nacional, em detrimento das aclamadas fontes clássicas greco-romanas, que tinha, entre seus representantes, La Fontaine, iniciou a publicação de contos folclóricos de origem popular (COELHO, 2003, p. 75).

Paralelas a esse embate, estavam as mulheres cultas, como Marie-Jeanne L'Héritier (sobrinha de Perrault), Marie-Catherine d'Aulnoy e Madeleine de Scudéry, promovendo salões literários, em que reuniam artistas e intelectuais para discussão e leitura, principalmente, dos chamados romances *preciosos*, "derivados de elementos novelescos da Antiguidade clássica e do maravilhoso medieval" (COELHO, 2003, p. 76; WARNER, 1999, p. 50; 54). Levando uma vida incomum aos padrões da época, essas mulheres questionavam a situação feminina, como, por exemplo, no tocante aos casamentos arranjados. Testemunhou-se um debate feminista antecipado, que envolvia o direito de as mulheres expressarem sua opinião, em uma época em que o silêncio era uma das mais valorosas virtudes femininas. "Para a tradição cristã, as virtudes do silêncio, obediência e discrição eram especialmente, se não essencialmente, femininas, mas essa visão se propagou bem além do círculo dos devotos. A Mulher Silenciosa era um ideal aceito" (WARNER, 1999, p. 55-56). A tagarelice, por sua vez, era um vício, condenado e ridicularizado, e passou a ser associado, muitas vezes, à mulher de idade. A influência do mexerico, em locais em que a fala feminina era permitida, como lavanderias públicas, salas de parto ou o mercado, era motivo de angústia para os homens, sendo isso demonstrado pela iconografia da época, através de panfletos e outros itens (WARNER, 1999, p. 69).

Exemplo da má visão da tagarelice feminina é um panfleto dinamarquês, datado do século XIX (WARNER, 1999, p. 70), em que mulheres idosas são colocadas dentro de um moinho e saem de lá rejuvenescidas. O mexerico feminino seria, portanto, perdoável enquanto da juventude, por considerar o propósito reprodutor feminino. "O útero redime a língua" (WARNER, 1999, p. 71), mas, no caso da velha senhora, que não cumpre mais seu propósito natural de procriação, quaisquer práticas consideradas inapropriadas para a idade (falar, ou mesmo ter relações amorosas) eram condenadas.

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

O ideário do silêncio feminino é, paradoxalmente, pregado pelos mesmos contos de fada narrados pelas mesmas velhas senhoras tão reprimidas por

seus atos e vozes. Em outros dois contos dos irmãos Grimm, *A filha de Nossa Senhora* e *Os doze irmãos*¹, o silêncio é um elemento chave. No primeiro conto, a própria Virgem Maria adota uma menina que foi abandonada pela família, levando-a ao paraíso. Após algum tempo, deixa uma porta trancada e entrega a chave à criança, proibindo-a de abrir. A menina desobedece e, quando perguntada do que fez, nega o próprio ato. Para puni-la, Nossa Senhora condena-a à mudez e a viver as dores e misérias do mundo material. Um príncipe a encontra na floresta e, encantado com sua beleza, casa-se com ela. Ao dar a luz ao primeiro filho, no entanto, Maria veio visitá-la, e mais uma vez pergunta se ela abriu a porta proibida. A heroína nega, e como punição pela mentira, Nossa Senhora leva a criança embora. A cena se repete por mais duas vezes, e o rei, sem saber o destino dos seus filhos, desconfia que a esposa esteja devorando-os. Condena-a à fogueira e, quando está prestes a morrer, a heroína confessa seu erro. Maria então desce dos céus, carregando as crianças, e perdoa sua filha.

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

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

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

Num nível mais profundo, atribuir a mulheres testemunhos sobre erros e enganos femininos aumenta o valor desses testemunhos: pode ser previsível que os homens achem mulheres frívolas, vorazes, egoístas, cruéis e libidinosas, mas se as mulheres dizem tais coisas sobre elas mesmas, então não restam dúvidas. O que algumas mulheres dizem contra outras pode ser proveitosamente voltado contra todas elas (WARNER, 1999, p. 242).

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

E esse ato pedagógico, didático, que não aparece diretamente no conto literário objeto deste estudo, é retomado pelas duas adaptações em questão. No filme, a sequência inicial de abertura remete imediatamente à oralidade intermediada pela mídia escrita: um grande livro se abre, tomando o papel do narrador *voice over* e resumindo a história; e, enquanto se hospeda na casa dos sete anões, Branca de Neve compartilha, atendendo a pedidos, sua própria história.

Sentados próximos à lareira, os anões pedem que a heroína conte “uma história verdadeira. Uma história de amor”. O diálogo dura pouquíssimo tempo, e logo dá vazão à canção, que é, no filme, o principal meio de expressão da personagem.

He was so romantic – Ele era tão romântico

I could not resist – Que não pude resistir

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

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

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

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

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

We'll find our love anew – Encontraremos o amor

And the birds will sing – E os pássaros irão cantar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Um intertexto digno de nota pode ser encontrado nos próprios filmes Disney: a paródia feita ao arquétipo pelo filme *Encantada*, cuja protagonista, ao ser transportada para uma metrópole do mundo real, encontra dificuldades de adaptação, enquanto acredita que seu noivo virá buscá-la. A princesa, agora em uma grande cidade, quando na casa de seu anfitrião e precisando arrumar a casa, corre até a janela e entoia um breve exercício vocal. No entanto, por estar bem distante de um ambiente campestre, os seres que vêm em seu auxílio são aqueles associados à cidade: ratos, baratas e alguns pombos. A heroína, no entanto, não fica assustada ou sequer incomodada: apenas dá de ombros e sorri, comentando que devemos trabalhar com o que temos à disposição.

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

Se os contos de fada perpetuaram, com o passar dos anos, os arquétipos femininos de bondade e recato por um lado, e de outro, exemplos de crueldade, Neve revela como os seres humanos podem variar entre os dois extremos, sendo ambíguos, bons ou maus. Neve – esquecendo-se da brancura que compunha sua personalidade nas duas primeiras versões mencionadas, e ficando apenas a frieza que caracteriza seu caráter, rende-se aos seus desejos de vingança, e executa seu plano de forma calculista e fria: encontrada na floresta enquanto

fugia dos anões, que a mantinham cativa e a usavam como objeto sexual, manipula o esposo a ensinar-lhe esgrima e persegue aqueles que lhe violentaram, um a um, ignorando as consequências diplomáticas que isso acarreta.

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

No entanto, não se pode negar que a perpetuação da crueldade feminina persiste na personagem. Ela se rebela contra aqueles que lhes fizeram mal, quando poderia, uma vez casada e ocupando uma posição de influência, conseguir a justiça desejada por vias menos danosas. Bill Willingham reproduz, mais em tom reflexivo da situação política representada do que realmente de denúncia, diversos preconceitos encontrados ainda nos dias de hoje: mulheres ocupando cargos de representação pública, divórcio como sendo algo digno de desconfiança e desmerecimento da mulher (embora a separação litigiosa já seja aceita de maneira comum), e a suposta incapacidade feminina de cometer certos atos no discurso de personagens, como o príncipe admitir que o assassino só poderia ser um homem.

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

Considerações Finais

Conclui-se que a adaptação, além de muito em voga nos últimos anos, é uma prática que pode – e deve – construir textos independentes e autômatos, portadores de uma marca autoral, mas que, para serem estudados enquanto *adaptações*, por natureza própria intertextuais, precisam ser relacionados ao texto utilizado como base.

Nesse contexto, vê-se um forte retorno do fantástico às mídias de produção de ficção. Na literatura, proliferam-se sagas com essa temática: vampiros, dragões, fadas, outros universos, a maioria voltados para o público juvenil. No cinema, diversas adaptações em série: Harry Potter, As crônicas de Nárnia, Crepúsculo, entre outras. Nos quadrinhos, temos *Sandman*, de Neil Gaiman, e *Promethan*, de Alan Moore, e também o próprio *Fábulas*, mencionado neste trabalho.

No tocante aos contos de fada, especificamente, as adaptações contemporâneas costumam tomar várias liberdades, visando provavelmente uma melhor aceitação do público vigente, sem, no entanto, perder seu caráter intertextual. Vimos aqui a construção da personagem Branca de Neve em três diferentes mídias, e que adaptações o cinema e os quadrinhos fizeram, levando em conta especificidades de sua linguagem, e do contexto de produção. Mais importante, vimos o caminho que ela segue rumo a uma construção mais humanizada, tridimensional; atualmente, mesmo personagens claramente pouco ambíguas ganham “tons de cinza”, como podemos ver nas recentes adaptações de super-heróis no cinematográfico.

O ponto principal deste trabalho recai, porém, na construção de imagem feminina através das adaptações. Cada uma das versões da personagem aqui estudadas foram edificadas em momentos históricos discrepantes, com propósitos também diferenciados. Jacob e Wilhelm Grimm, além do objetivo de coletar as histórias contadas pelo povo alemão, tinham um intento exemplar com suas versões dos contos.

O filme de Walt Disney reproduz boa parte desses valores, mas traz mudanças próprias a seu tempo, como, conforme mencionado, dar uma *voz própria* à personagem, deixar que ela fale por si mesma, embora o caráter sexista, predominante à época, não passe despercebido ao espectador.

Por fim, a versão quadrinística não cria um conflito entre duas forças



antagônicas, mas une, em uma única imagem, bondade e vingança, aproximando a personagem do público visado pelo texto. Neve relata abusos que sofreu pelos anões, nas primeiras versões destinados a ajudá-la, e analisa como isso formou sua personalidade, também falha. Não deve passar em branco, porém, a importância que Bill Willingham parece dar ao matrimônio: toda a frieza e o amargor de Neve iniciou-se com o seu divórcio. Assim sendo, a única forma de ela ser plenamente feliz seria através do casamento?

Referências Bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980, 6ª edição.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Quíron, 1985, 3ª ed.

_____. **O conto de fadas**: símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESTÉS, Clarissa Pinkola (org). **Contos dos irmãos Grimm**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

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

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

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

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



Abstract: This paper studies on a comparative perspective the fictional character Snow White at three different versions. The first is the literature, though the fairy tale *Snow White and the seven dwarfs*, written by Jacob and Wilhelm Grimm. The second version is the cinema, in the film *Snow White and the seven dwarfs*, produced by the Walt Disney Studios. And the last version is the graphic novel *One thousand nights of snowfall*, a spin-off from the comic book series *Fables*, created and written by Bill Willingham. After a short contextualization about the three stories, the paper goes through the concept of adaptation, presented by Linda Hutcheon (2006). This work studies the character construction on the three medias, as well as the female representation, taking as basis the research of Marina Warner (1999). It discusses the storyteller figure in the fairy tales, and how it appears in the further versions of the story. Finally, the paper shows that the cinema and the comic book gives Snow White the opportunity to speak for herself. The paper still works on the gender issues that the stories talk about.

Keywords: Snow White, character, storyteller, fairy tales, adaptation.