
Branca de neve multimídia: a personagem adaptada na literatura, no cinema e nas histórias em quadrinhos,

Allana Dilene de Araújo de Miranda¹
Luiz Antonio Mousinho²

Resumo: O presente trabalho analisa, pelo viés da teoria da adaptação, como a personagem Branca de Neve é construída e representada em três diferentes mídias: a literatura, o cinema e as histórias em quadrinhos. Na literatura, toma-se por base o conto *Branca de Neve e os sete anões*, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm; no cinema, o estudo se detém sobre o filme homônimo de 1936, dirigido por David Hand e produzido pelos estúdios Walt Disney; nos quadrinhos, o estudo se detém na personagem Neve, do título mensal *Fábulas*, mais precisamente na minissérie *As mil e uma noites*, escrita por Bill Willingham. Após fazer uma revisão bibliográfica, o estudo analisa, comparativamente, a personagem em suas diferentes versões, levando em conta aspectos contextuais, bem como as especificidades de cada mídia e a maneira como cada personagem é representada.

Palavras-chave: personagem; adaptação; cinema; literatura; histórias em quadrinhos.

Abstract: This paper analyzes the construction of the fictional character Snow White in three different versions and medias, using the theory of adaptation. In order to do so, it studies the following texts: the fairytale *Snow White and the seven dwarves*, written by the Grimm Brothers; the animated movie also named *Snow White and the seven dwarves*, directed by David Hand and produced by the Walt Disney Studios, in 1936; and the comic book series *A thousand nights of snowfall*, part of the *Fables* comic book, written by Bill Willingham. After raising the theoretical questions about the theme, the paper analyzes, in a comparative view, the character and its three versions. In order to do so, the work is based at each media's necessities, as the production context, and how the character Snow White is depicted in each text.

Keywords: character; adaptation; film studies; literature; comics.

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: allana.dilene@gmail.com.

² Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: lmousinho@yahoo.com.br.

Adaptação: produto, processo, palimpsesto

Quando fala em adaptação, Linda Hutcheon diz que o prazer do público advém da experiência do reconhecimento com a possibilidade de inovação (HUTCHEON, 2006, p. 4). A adaptação seria, portanto, uma “repetição sem replicação”³ (HUTCHEON, 2006, p. 7). Sendo assim, para tratá-la “como uma adaptação”⁴ (HUTCHEON, 2006, p. 6), devemos analisá-la sob duas perspectivas: a adaptação como produto e como processo de criação/recepção (HUTCHEON, 2006, p. 15).

Ao ver a adaptação como um produto, devemos 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”⁵ (HUTCHEON, 2006, p. 16) de um texto já existente. Logo, a intertextualidade será uma característica inerente à adaptação. Obviamente, o novo texto poderá — e deverá, certas vezes — ser analisado como a obra autônoma que é. Entretanto, para que seja tratado como adaptação, deverá ser experimentado em consonância com o texto fonte.

Isso não quer dizer, no entanto, que a fidelidade deva ser um critério único de julgamento e análise. Análoga à tradução, a adaptação literal inexistente, e, caso existisse, não teria valor (HUTCHEON, 2006, p. 16). A própria palavra nos remete a esse campo semântico: adaptar é modificar, reformatar um objeto de acordo com as necessidades vigentes, seja de linguagem, por possibilidades do meio, ou mesmo por ideias pessoais do realizador. Sempre haverá mudanças no processo de adaptação, como 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 apenas copiar,

³ “Adaptation is repetition, but repetition without replication”. Destacamos que as traduções das citações contidas neste artigo são realizadas pelos autores, tradução nossa.

⁴ “Adaptation as *Adaptations*”, grifo da autora.

⁵ “This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs”.

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”⁶ (HUTCHEON, 2006, 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”⁷ (HUTCHEON, 2006, p. 142).

Seria hipocrisia não admitir que questões econômicas estão envolvidas no processo de adaptação: a possibilidade de lidar com o texto conhecido, trazendo à tona a lembrança do anterior, tendo como acréscimo a possibilidade do novo atrair um público cativo (HUTCHEON, 2006, p. 87), que certamente trará retorno financeiro à empreitada, além de atrair novos consumidores. A autora menciona ainda o capital cultural (HUTCHEON, 2006, p. 91) que uma adaptação carrega por mencionar o nome do autor do texto base, ou uma obra já famosa e consolidada na mente do público.

Além disso, existem as razões pessoais e políticas. Os adaptadores “não apenas interpretam aquele trabalho, mas também assumem uma posição sobre ele”⁸ (HUTCHEON, 2006, p. 92). O adaptador pode resolver prestar uma homenagem ao trabalho em questão, como também oferecer uma visão crítica, seja a respeito do texto adaptado ou do próprio contexto de produção. Como exemplo, podemos citar o filme *Apocalypse now* (Francis Ford Copolla, 1979), que é uma adaptação do livro *Heart of darkness*, de Joseph Conrad, publicado pela primeira vez em 1899. Copolla atualizou o momento histórico e criou um novo texto, visando a um público diferente, embora oferecendo uma visão igualmente crítica a respeito da situação retratada.

⁶ “what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another’s story and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents.

⁷ “change is inevitable but that there will also be multiple possible causes of change in the process of adapting made by the demands of form, the individual adapter, the particular audience and now the contexts of reception and creation”.

⁸ “They not only interpret that work but in doing so they also take a position on it”.

Enquanto processo, a adaptação também deve ser analisada do ponto de vista da recepção. E, para que o público tenha a experiência da adaptação como tal, é necessário que seja *conhecedor (knowing)* do texto base (HUTCHEON, 2006, p. 120), pois terá a sensação de “conforto, de completo entendimento, de confiança”⁹ (HUTCHEON, 2006, 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. E, a partir dessa perspectiva palimpsestosa (HUTCHEON, 2006, p. 21), considerando os fatores como contexto e a posição do autor/adaptador, que verificaremos como

⁹ “comfort, a fuller understanding, and the confidence that comes with the sense of knowing what is about to happen next”.

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

Branca de Neve adaptada

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

Em relação ao conto estudado neste artigo, *Branca de Neve e os sete anões*, compilado pelos irmãos Grimm no século XIX corre em várias versões e é um dos mais conhecidos contos de fada, embora varie em diversos detalhes de acordo com a cultura que esteja inserido, conforme nos indica Maria Tatar (2002). A estrutura básica do conto, entretanto, é facilmente reconhecível através das diferentes recontagens: a narrativa desenvolve-se a partir de um conflito entre mãe e filha, que disputam, através da beleza, a atenção do olhar masculino, representado pelo espelho mágico (BETTELHEIM, 1980; TATAR, 2002). A mãe, substituída pela madrasta, manda que matem a heroína, para que siga como a mais bela. A tentativa falha, e a antagonista procede ao homicídio pessoalmente, fazendo uso de uma maçã envenenada, o que deixa Branca de Neve em um estado de coma. Despertada por um príncipe que passava pela região, a jovem com ele se casa, e, na sua cerimônia de casamento, vê o castigo ser impetrado à vilã, quando esta é condenada a dançar vestindo sapatos de ferro aquecido até a morte.

Faz-se importante destacar que este conto de fadas, como vários outros do gênero, delinea uma clara estrutura triádica: as tentativas de assassinato se repetem três vezes, aumentando em intensidade entre si. Essa repetição em três,

que também pode ser encontrada em outros contos de fada, como *Rumpelstilkin*, é reforçada pelas três cores que caracterizam a jovem princesa: branco, vermelho e negro¹⁰, que também aumentam em intensidade e têm seu significado particular no conto.

Silva (2008) propõe, no trabalho em que estuda a representação desse trio cromático muito recorrente nos contos de fada, uma relação básica entre o vermelho e o branco nas heroínas dos contos de fada; nessa relação, o preto teria uma posição mais periférica. A própria mãe de Branca de Neve, ao espetar o dedo em uma agulha, tem a atenção despertada pelo contraste do sangue na neve, embora estivesse emoldurada pelo negro do ébano. O branco, na fase inicial da vida feminina, representa a pureza e a inocência da infância (SILVA, 2008, p. 246). O vermelho, que eventualmente aparecerá na vida de uma mulher, indica a fertilidade: na menarca, que comprova a capacidade de uma mulher de procriar; quando da primeira relação sexual, em que o hímen é rompido; e ao dar à luz aos filhos (SILVA, 2008, p. 245). O preto, fechando o triângulo multicolor, representa a morte e o fim do ciclo de fertilidade (SILVA, 2008, p. 248).

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

Percebemos que, no conto literário, o forte embate existente entre as duas personagens femininas atua como um poderoso construtor de sentido da

¹⁰ “branca como a neve, rubra como o sangue e negra como o ébano” (ESTÉS, 2005, p. 33).

personagem principal. Quando colocada frente à madrasta, o caráter ingênuo e bondoso de Branca de Neve se destaca, permitindo ao receptor, de forma geral, uma maior identificação com a protagonista. Suas qualidades são colocadas em um patamar muito acima daquele de sua rival, fortalecendo o caráter exemplar e moral da narração.

Esse conflito, inclusive, é o que move todo o enredo e o desenrolar da história: duas forças polarizadas, duas representações femininas se digladiando. Uma delas, a bruxa maligna e maquinadora, ameaçada pela beleza recém-chegada; a outra, a boa moça, vítima da situação, enredada pelos artifícios de sua rival, sendo enganada e padece. É salva por uma intervenção externa e consegue não apenas sua vingança — nunca expressa claramente no texto como desejada pela moça — como também sua recompensa, ao casar-se com o príncipe.

Colocar o embate como força motora do conto confirma uma das colocações de Vladimir Propp (2006), estruturalista russo, que vislumbrou a forma do conto maravilhoso como funções¹¹ que se repetem, embora romanceadas de maneiras diferentes. Entre as funções citadas, encontramos uma emblemática para questão: “o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família”. De acordo com o autor, é uma ação de exímia importância, pois, “é ela na realidade *que dá movimento ao conto*” (PROPP, 2006, p. 31, grifo nosso).

Importante ressaltar que, nas várias reedições por que os contos passaram, inclusive aquelas feitas pelos folcloristas que os coletaram, muitos episódios, considerados cruéis e sombrios demais, foram vetados ou modificados. Entre essas mudanças, podemos citar a mãe biológica de Branca de Neve, que morre no início do conto, sendo substituída por uma madrasta. Bruno Bettelheim (1980) destaca que tal mudança permite que a personalidade em formação não associe tais vilanias à mãe, mas a uma figura externa ao

¹¹ “Por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2006, p. 22).

núcleo familiar. Marina Warner (1999), porém, contextualiza as modificações realizadas pelos irmãos Grimm:

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

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

Marina Warner levanta ainda uma segunda teoria que leva o contexto histórico em consideração: a de que a mãe que persegue a heroína possa ser a sogra, representando o período inicial do casamento. “A mãe ausente pode não ter morrido de fato [...]; pode ter morrido simbolicamente, segundo as leis do matrimônio, que substituem a mãe biológica na vida de uma jovem por outra” (WARNER, 1999, p. 252). Os contos de fadas, apesar de, formalmente, fazerem uso da focalização externa, onde as informações diegéticas são passadas sem um ponto de vista em específico, dão claro destaque às provações por que passam as protagonistas. Levando em conta que as contadoras de história eram quase sempre mulheres (apesar de hoje ligarmos a forma escrita a escritores como Perrault e Grimm, devemos lembrar que eles coletaram os contos, em sua grande maioria, de narradoras), a autora considera, assim, a figura maligna que cerca a mãe representante da sogra, que disputa a autoridade do lar com a esposa recém-chegada (WARNER, 1999, p. 253).

De acordo com a autora, essa hostilidade da mulher mais velha em relação à nova moça poderia dar-se pelos maus tratamentos sofridos pelos mais velhos, que perderam sua força de trabalho e se tornam, assim, um estorvo para a estrutura familiar, principalmente se a mulher se tornasse viúva. “A sogra tinha bons motivos para temer a esposa do filho, pois frequentemente precisava esforçar-se para manter sua posição e afirmar a continuidade de seu direito à

subsistência no ambiente doméstico patrilinear” (WARNER, 1999, p. 260). As contadoras de histórias mais velhas, entretanto, não pareciam perceber como seus contos poderiam alimentar o estereótipo de rivalidade feminina, proliferando esse tipo de narração provavelmente por se identificarem com o que teria lhes acontecido na época de seu casamento.

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

Já no filme de 1936, homônimo ao conto literário, esse conflito é muito bem transposto, transparecendo não apenas no enredo, mas também através do uso de diversos elementos específicos da linguagem cinematográfica. Todos os elementos visuais corroboram esse embate, com o uso da *mise-en-scène* sempre confrontando Branca de Neve e sua madrasta, além das variáveis auditivas, como trilha sonora e vozes das personagens. A madrasta, em sua forma primeira, fala com uma voz grave, cujos tons variam imensamente. Quando disfarçada magicamente, adquire uma voz aguda, irritante e caquética, que é relacionada, de acordo com o estereótipo criado não só pelo cinema, como também pelos próprios contos de fadas, às velhas bruxas. Uma referência intratextual pode ser encontrada no filme, quando da realização do feitiço que

irá disfarçar a madrasta: entre os ingredientes da poção está a risada de uma velha bruxa¹², usada para *envelhecer* a voz da feiticeira.

A voz de Branca de Neve, por sua vez, é uma voz jovem, fluida, e, por que não dizer, infantil. Na época de produção, uma atenção especial foi dedicada pelo próprio Disney à escolha da dubladora. Ele queria alguém capaz de cantar de forma lírica, mas cuja voz parecesse pertencer a uma jovem por volta dos catorze anos. O tom quase sempre calmo e alegre com que fala também serve para destacar a personagem da sua rival, e a combinação de todos os elementos permitem maior empatia com o público.

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

Os dois filmes [Cinderella, 1950; Branca de Neve, 1937] se concentram com prazer exuberante na madrasta perversa e violenta, com seus cabelos negros como as penas de um corvo e as garras de uma ave de rapina; nem mesmo os poderes inventivos de Disney conseguiram salvar os príncipes de uma banalidade sem expressão e as heroínas de um sentimentalismo açucarado (WARNER, 1999, p. 239).

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

¹² “An old hag’s cackle”, no original, tradução nossa. Marina Warner (1999) faz, inclusive, um interessante levantamento a respeito da evolução do uso da palavra *cackle*, cujo significado varia hoje entre *cacarejo*, *gargalhada* e *tagarelice*.

personagem e ao final da história, Disney optou por envelhecer um pouco mais a personagem, tornando sua idade aceitável para o relacionamento amoroso.

Além disso, há as outras mudanças visuais, certamente motivadas por questões técnicas. À época, a animação era um trabalho artesanal — cada quadro era desenhado individualmente, o que certamente demandava muito esforço dos artistas — não havendo muitas opções de economia de trabalho, além da repetição de quadros quando os personagens estão andando, por exemplo. Assim, se tornou necessário uma grande simplificação de traços, principalmente no tocante ao figurino, apresentado de maneira relativamente simples.

Observando as figuras 1 e 3, podemos ver a representação da personagem Branca de Neve pelas mãos do mesmo artista, Gustaf Tenggren. A primeira, datada de 1923 (TATAR, 2002, p. 94), traz uma jovem Branca de Neve à janela, com longos cabelos negros, comumente associados à feminilidade, caindo abaixo dos ombros. A segunda, da época em que Tenggren trabalhou nos estúdios Disney, já difere bastante: traz um rosto mais juvenil, além do corte de cabelo diferenciado, e apresenta a personagem no padrão Disney. Na figura 2, vemos a capa de uma *Marie Clarie* de 1937, exibindo o corte de cabelo que era moda na década de 30: curtos, levemente cacheados. Visando a um apelo maior junto ao público, Disney atualizou a aparência da personagem adequando-a ao contexto.

Os quadrinhos, por sua vez, trazem uma Branca de Neve bem diferente das duas versões anteriores. Nem criança, nem uma moça, vemos uma Neve adulta, retendo apenas os traços que tornaram a descrição da personagem assim famosa, os cabelos pretos, os lábios vermelhos e a pele branca. O estilo de representação é bastante realista e, apesar da necessidade de se desenhar vários quadros, na revista objeto de pesquisa, a simplificação não parece limitar o artista: os figurinos são bastante detalhados, o que ajuda a situar a narração histórica e geograficamente; o sombreamento é bem trabalhado, diferente do estilo adotado na animação. Por se tratar de uma mídia impressa em cores, não há tantas limitações técnicas para o artista (figura 4), ou para o roteirista.

Figura 1: Branca de Neve - Gustaf Teggren



Fonte: The annotated fairy tales - Maria Tatar (2002)

Figura 2: Capa da revista Marie Claire, da década de 30.



Fonte: <http://lostin1950.blogspot.com.br/>

Figura 3: Arte de Gustaf Treggren, quando trabalhando como *concept artist* nos estúdios Walt Disney.



Fonte: <http://filmic-light.blogspot.com.br/>

Figura 4: Close-up de Neve.



Fonte: As mil e uma noites, vol. 1.

No universo de Bill Willingham, diversos personagens famosos do imaginário ocidental foram expulsos de suas terras pelo Adversário, um inimigo poderoso que reuniu exércitos e destruiu cidades e castelos. Neve, Rosa Vermelha e vários outros sobreviventes se abrigaram no nosso mundo, em um pequeno bairro de Nova York, onde levam sua vida de maneira a se mesclar entre as pessoas comuns como nós. Na minissérie em questão, Neve, atuando como embaixadora de seu povo refugiado, vai em busca do sultão Sharyar, pedindo ajuda para levar a luta ao Adversário. Uma reviravolta, porém, a coloca

na mesma posição de Sherazade – aprisionada pelo sultão, ela deverá contar histórias para ele durante mil e uma noites, para poder então ser libertada. E a primeira das histórias é exatamente a sua.

Ao adaptar o conto infantil, Bill Willingham não parece inclinado a fazer tantas concessões à moral corrente, como Disney, e mantém o tom sombrio encontrado na narrativa original, inserindo elementos como sexo, adultério e assassinato. E, apesar da história se passar em um tempo mítico, tipicamente representado pelo começo “Era uma vez, como começam todas as histórias desse tipo” (WILLINGHAM, 2000, s.p.), há um cuidado especial para a demonstração de um intrincado contexto social e político: inicialmente, Neve chega ao Sultão com intenções de pedir-lhe ajuda para a guerra que seu povo, as Fábulas ocidentais, está promovendo contra o Adversário. Para convencê-lo de suas intenções, acaba contando-lhe sua própria história, e nela, descreve relações políticas entre dois reinos, costumes sociais e denuncia, embora de uma maneira velada, os problemas que as mulheres do seu reino enfrentam.

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

A focalização adotada é um significativo construtor de sentido em relação à personagem: enquanto narradora interna à história, Neve é onisciente: conhece todos os núcleos narrativos, compreende suas motivações e interesses. No entanto, ela esconde, deliberadamente, informações essenciais, para assim construir o sentido da própria narrativa. Como contadora de sua própria história, ela conhece, desde o início, a autoria dos assassinatos que servem de motivo para a briga entre os dois reinos, que seria ela mesma. Como Watson, amigo de Sherlock Holmes, porém, ela esconde essa informação. Mas, diferente

do narrador das histórias de mistério do famoso detetive, ela não o faz somente para criar a aura de mistério e de resolução de crimes; ela o esconde para não se comprometer diretamente com seu interlocutor diegético, o sultão a quem veio pedir ajuda. Afinal, se veio como embaixadora, não seria conveniente revelar tão abertamente seu passado; apenas aqueles que conhecem o texto primário poderiam fazer a relação. E esses certamente já reconheceram a verdadeira assassina muito antes do desfecho da história.

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

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

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

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

graças aos empréstimos realizados por Disney, podemos fazer ainda outras relações.

No conto *A gata borralheira*, também dos irmãos Grimm, a madrasta submete a heroína aos trabalhos da casa, além de fazê-la dormir junto à lareira, o que lhe rende seu nome¹³. Na adaptação cinematográfica, a madrasta teria obrigado a enteada a cuidar dos afazeres da casa, para que ela se mantivesse feia e descuidada, e assim a beleza da jovem não superasse a sua. Além da imagem da mãe substituta e da sogra, Marina Warner levanta também a possibilidade de algumas filhas serem acordadas, como mercadoria, para atuarem como empregadas domésticas em outro lar (1999, p. 259). Essa prática não é estranha ainda nos dias de hoje, principalmente em cidades menores: famílias que não têm condições de cuidar dos muitos filhos que têm já iniciam as mais novas na prática dos serviços domésticos nas casas dos outros, quando não os entregam para morar com parentes próximos, ou mesmo com as madrinhas.

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

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

¹³ Borralho é a palavra que se dá às cinzas que restam da lareira. Como a moça dormia próximo ao lugar, suas roupas estavam sempre sujas e cinzentas.

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

Sem abordar diretamente a questão do trabalho doméstico, a história em quadrinhos nos permite deduzir, porém, que Neve tinha uma origem humilde, sendo, portanto, capacitada para o trabalho. Ela menciona que o sumiço de camponesas era relativamente comum, e pouca atenção ao assunto era dada pela sociedade. A Neve que se apresenta, no entanto, é ocupante de um cargo público¹⁴, divorciada: vai falar ao Sultão como embaixadora de seu povo, e mostra-se habilidosa e conhecedora dos trejeitos políticos. As outras versões da personagem, no entanto, não demonstram preocupação alguma em relação a esse tipo de assunto, e se destacam muito mais pelas suas capacidades no âmbito privado.

Pudemos observar, até agora, que as duas primeiras versões, o texto literário e o texto cinematográfico, constroem Branca de Neve de uma forma plana, de acordo com a distinção de Forster (1969, p. 53), entre personagem plana e esférica. A personagem plana aquela construída com algumas características-chave, que são retomadas com frequência durante o desenrolar da história (FORSTER, 1969, p. 54). Tais personagens compõem o que Reis e Lopes (1988, p. 223-224) chamam de *tipo*. Para os autores, o tipo

pode ser entendido como personagem síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* com que estabelece uma relação mimética; [...] o *tipo* pode corresponder a uma *personagem plana*, na medida em que se refira a entidades suscetíveis de identificação fácil e reconhecimento

¹⁴ Público, nesse contexto, está sendo usado em oposição a privado.

imediatamente nas suas diversas manifestações ao longo do relato (REIS e LOPES, 1988, p. 223-224).

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

A reprodução do tipo de boa moça na adaptação de Disney tem seus motivos e intenções. Na década de 1930, a emancipação feminina estava longe de acontecer por completo. Mulheres ideais ainda eram donas de casa, e a demanda por mão de obra, causada pela segunda guerra mundial, ainda não figurava no momento. Em consonância com o tom pedagógico do conto literário, Branca de Neve se adéqua ao padrão feminino de sua época.

O quadrinho, por sua vez, aproxima sua protagonista da classificação da personagem esférica, caracterizada por surpreender o receptor (FORSTER, 1969, p. 61). Seu curso de ação não é facilmente previsível, e ela não apresenta um conjunto de características que são retomadas frequentemente. Ela é ambígua, nem boa nem má; tem suas próprias motivações e age de acordo com elas, aproximando-se mais dos seres humanos como conhecemos.

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

A versão da Neve dos quadrinhos, entretanto, mostra-se menos subversiva, se analisada mais atentamente: apesar da retomada de diversas características originais dos contos de fada, Neve ainda parece ansiar pelo casamento, e lamenta que sua história de vingança tenha trazido seu fim. Sua amargura como pessoa, e seu caráter frio e calculista – perspicazmente indicado pelo nome que atende, *Neve* – podem ser associados à figura da mulher solitária, que, por não ter sido capaz de manter um relacionamento romântico, tornou-se antissocial e de difícil relacionamento. É como se, independentemente de suas realizações no âmbito público, ela necessitasse de um romance para que sua vida ficasse completa.

Considerações finais

Após perceber a importância da análise da adaptação intermediária enquanto produto e processo de criação e recepção, com base nos apontamentos de Linda Hutcheon (2006), foi possível estabelecer critérios de análise dos textos propostos que levassem em conta seus diferentes meios de produção, bem como sua recepção não apenas às épocas em que foram produzidos. Nessa perspectiva, concluímos que mesmo a adaptação de Disney, fiel em vários níveis ao texto base, adequou-se às necessidades de contexto, como envelhecer a personagem, bem como a adequação do seu próprio *design*. Prega valores semelhantes ao texto-fonte, como o apego feminino ao lar, mas acrescenta também um ar maternal à personagem. Enquanto isso, nos quadrinhos, dispomos de uma personagem não apenas redonda, mas também mais humana. Não há, na história em quadrinho, um conflito claro entre duas forças opostas, como nas outras duas obras, mas sim personagens com motivos próprios e agindo de acordo com seus interesses, representadas de maneira bastante humana, embora também tenham sido encontrados semelhanças nos valores apreendidos pelo texto-fonte literário. Percebeu-se, também, certa maturidade no meio dos quadrinhos, que passou a trabalhar com personagens mais complexos e facetados.

Referências

- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980, 6ª edição.
- _____. [et al]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005, 11ª edição.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola (org). **Contos dos irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FOSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, 2ª edição.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- SILVA, Francisco Vaz da. **Red as blood, white as snow, black as crow: chromatic symbolism of womanhood in fairy tales**. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- TATAR, Maria. **The annotated classic fairy tales**. New York: WW Norton & Company, 2002.
- WARNER, Marina. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WILLINGHAM, Bill. **Fábulas: as 1001 noites**. Ilustrado por Charles Vess e John Bolton. Tradução de Marcelo Barbão. Rio de Janeiro: Pixel Media, 2007.

Filmografia

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

Sites Acessados

The Annotated Snow White and the Seven Dwarfs. Disponível em: <<http://www.surlalunefairytales.com/introduction/index.html>>. Acesso em jun. de 2014.

Marie Claire. Disponível em: <<http://lostin1950.blogspot.com.br/2012/02/marie-claire.html>>. Acesso em jun. 2014.

Artes de Gustaf Teggren. Disponível em: < <http://filmic-light.blogspot.com.br/>>. Acesso em jun. 2014.