

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
METRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

ERA UMA VEZ... BRANCA DE NEVE E A REPRESENTAÇÃO
FEMININA NO CONTO CLÁSSICO E NO FILME *ESPELHO*,
ESPELHO MEU

Ana Luisa Feijó Cosme

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Mentz Martins

Rio Grande

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
METRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Ana Luisa Feijó Cosme

**ERA UMA VEZ... BRANCA DE NEVE E A
REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CONTO CLÁSSICO E NO
FILME *ESPELHO, ESPELHO MEU***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Cláudia Mentz Martins

Data da defesa: 18 de abril de 2016

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Rio Grande

2016

Dedico este trabalho, primeiramente, a Deus e a minha família que compreendeu a importância da realização do meu sonho de ser professora e esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis da minha caminhada profissional. Não foi fácil esta trajetória, mas agradeço à minha mãe por todos os esforços e ensinamentos. Dedico esta dissertação também aos meus afilhados Veridiana, Brenda, Carolina e Philipe, para que saibam que o estudo poderá levá-los aonde quiserem. Em especial, dedico o presente trabalho aos alunos que me mostraram o valor do amor pela docência e a importância de perceber cada aluno como único e especial.

AGRADECIMENTOS

Não há outra forma de iniciar meus agradecimentos que não seja pela minha família. Agradeço, principalmente, por terem acreditado em mim desde sempre, por não medirem esforços para me dar uma boa educação, me ensinarem o valor da honestidade, compromisso e responsabilidade. Em especial, agradeço à minha mãe Ana Cristina, que apesar dos obstáculos que encontrou, lutou para manter os filhos no caminho certo criando-os com dignidade. Obrigada aos meus pais, ao biológico e ao que a vida me deu: Felipe e Adi. Ao meu irmão Luiz Fernando, por agir como pai quando eu precisei e a minha irmã Veridiana, por me fazer sorrir mesmo nos momentos mais complicados. Obrigada também a tia Neida, que foi minha companheira durante todo o tempo do mestrado, além de ter me iniciado no mundo da leitura e dos contos de fadas. Agradeço ainda à Josiane, Andreyana, Rayssa, Sandra, tia Nilva e ao tio Edimilson.

Ao Caio, pela compreensão e companheirismo, por me fazer ter certeza de que tudo daria certo no final e por acreditar em mim quando nem eu mesma acreditava. Obrigada pelas incansáveis conversas sobre a literatura e a docência, pelas sessões de cinema com filmes de contos de fadas e, principalmente, me mostrar o lado bom da vida.

Agradeço aos meus amigos, verdadeiros e que estiveram ao meu lado, escutando e aconselhando não só durante o mestrado, mas também em outros momentos da minha vida, principalmente os mais difíceis. Sei que não deve ter sido fácil me ouvir falar por horas sobre os contos de fadas e as suas adaptações. Obrigada Luciana Padovani, Simone Damasceno, Bruna Goularte, Ana Paula Silveira, Angélica Alaniz, Bianca Teixeira, Paulo Silveira e Cristiano Oliveira.

Agradeço imensamente à Prof.^a. Dr.^a Cláudia Mentz Martins, pela dedicação e por ser mais do que apenas orientadora, obrigada por todo o tempo dedicado e por todos os ensinamentos, por cada rabisco nos rascunhos deste trabalho, com certeza o aprendizado ficará para sempre. Obrigada por acreditar neste projeto e abraçá-lo.

Agradeço também aos demais mestres que contribuíram com a minha formação. Primeiramente à professora Cristina Sayão, a primeira a acreditar em mim ainda durante os Anos Iniciais. Aos meus professores da graduação, em especial à professora Adriana

Gibbon, Rosely Machado, Joice Maurell e Oscar Brisolara, pelo apoio e incentivo durante os estudos no curso de Licenciatura e aos professores do Programa de Pós-Graduação, que durante a minha trajetória acadêmica foram incansáveis para contribuir com minha formação. Em especial à professora Tatiana Pimpão, que me orientou no Estágio Supervisionado e me ajudou a dar os primeiros passos no trabalho com os contos de fadas; à Prof.^a Dr.^a Mairim Linck Piva, pelas parcerias durante a graduação e o mestrado, obrigada por abraçar os meus projetos e me amadrinhar. Agradeço ainda ao professor Artur Vaz, pelas “dicas” visando o projeto de dissertação, assim como a todos os colegas que ouviam e participavam com atenção das discussões sobre os finais felizes dos contos de fadas. Obrigada Henrique, Twyne, Volmar, Talita, Carolina, Cecília, Elisangela, Farides, Dionei e Thiago.

Não poderia deixar de agradecer também a toda equipe da Escola Municipal de Ensino Fundamental Professor Valdir Castro, principalmente aos colegas Marco, Graça, Renata, Bianca, Silvia, Valquiria e à Lisiane, por me apoiarem para que elaborasse esta dissertação e participasse de todas as atividades acadêmicas que surgiram. Vocês foram companheiros essenciais desse projeto.

À CAPES, pela bolsa de mestrado a qual possibilitou maior dedicação à essa pesquisa, o que proporcionou maior estudo e aprendizado. Também sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, na figura do professor Mauro, pela oportunidade, assim como à Universidade.

Por fim, agradeço a Deus, primeiramente pelo dom da vida, por me presentear com família e amigos maravilhosos e por me permitir atuar na profissão que escolhi. Agradeço a Deus por me mostrar que a fé é o mais importante e me amparar quando fraquejei. Obrigada!

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar as mudanças ocorridas na representação feminina, ao longo do tempo, em contos de fadas e suas adaptações, através de um viés comparativo. Para esta pesquisa, selecionamos como *corpus* as duas versões do conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm – uma publicada entre os anos de 1812 e 1815 e a outra publicada em 1822 –, e o filme *Espelho, espelho meu* (2012), dirigido por Tarsem Singh com história de Melissa Wallack e roteiro de Jason Keller e Marc Klein. Nossa análise pauta-se nas informações obtidas em *História da vida privada*, organizada por Georges Duby e Philippe Ariès (1991) e *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot (2008). Como principal fundamentação teórica, utilizamos as concepções de Linda Hutcheon, em especial aquelas constantes em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013). Além disso, durante a escrita desta dissertação, também fizemos uso dos estudos de Bruno Bettelheim (2007), Tomás Enrique Creus (2006) e Carl Gustav Jung (2000). Ao longo deste estudo, procuramos ainda compreender as mudanças na representação feminina nos contos de fadas clássicos, comparando-se as adaptações referidas, relacionando-as com as alterações sociais acontecidas ao longo do tempo.

Palavras-chave: Branca de Neve; Contos de fadas; Cinema; Movie Theater
Representação feminina; *Espelho, espelho meu*; adaptação.

ABSTRACT

This text aims to analyze the changes in the representation of women in fairy tales and their adaptations, through a comparative study, overtime. For this, two versions of the tale "The Snow White" were selected: that one written by the brothers Grimm – one published between 1812 and 1815, and another published in 1822 –, and the film *Mirror, mirror* (2012), directed by Tarsem Singh and written by Melissa Wallack and Jason Keller and Marc Klein. Our analysis is driven by the information obtained in *A History of Private Life*, organized by Georges Duby and Philippe Ariès (1991) and *My history of women*, Michelle Perrot (2008). As the main theoretical basis, we use conceptions of Linda Hutcheon, especially those contained in the book *A Theory adaptation* (2013). In addition, during the writing of this, we also applied studies of Bruno Bettelheim (2007), Tomás Enrique Creus (2006) and Carl Jung (2000). Through this study, we also looked for understanding the changes in woman representation in the fairy tales, comparing the adaptations, and relating to the social changes which happened through the times.

Keywords: Snow White; Fairy tales; female representation; Mirror, mirror; adaptation

Lista de figuras

| | |
|---|-----|
| Figura 01: Branca de Neve no filme de 1937..... | 62 |
| Figura 02: Carmen, personagem do filme <i>Blancanieves</i> | 65 |
| Figura 03: Protagonista do filme <i>Branca de Neve e o caçador</i> | 66 |
| Figura 04: Branca de Neve no início do filme <i>Espelho, espelho meu</i> | 66 |
| Figura 05: Branca de Neve em sua segunda fase no filme <i>Espelho, espelho meu</i> | 67 |
| Figura 06: Sombra representando o mal no filme <i>Espelho, espelho meu</i> (I) | 112 |
| Figura 07: Sombra representando o mal no filme <i>Espelho, espelho meu</i> (II)..... | 112 |
| Figura 08: Congelamento do castelo no filme <i>Espelho, espelho meu</i> | 113 |
| Figura 09: Castelo do filme <i>Espelho, espelho meu</i> | 113 |
| Figura 10: Cabana do espelho mágico..... | 120 |
| Figura 11: Espelho mágico atuando com as marionetes..... | 120 |
| Figura 12: Rainha nos trajes dourados no início do filme..... | 123 |
| Figura 13: Rainha no dia do baile..... | 123 |
| Figura 14: (a) Branca de Neve saindo do castelo; (b) Branca de Neve no baile; (c) Branca de Neve na casa dos sete anos; (d) Branca de Neve no seu casamento..... | 124 |
| Figura 15: Príncipe preso pelos sete anos..... | 125 |
| Figura 16: Príncipe com as roupas oferecidas pela rainha..... | 125 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1. OS CONTOS DE FADAS | 17 |
| 1.1 Os contos de fadas e a representação do feminino..... | 18 |
| 1.2 Panorama histórico dos contos de fadas..... | 27 |
| 1.3 Contos de fadas e o imaginário coletivo | 37 |
| 2. A ADAPTAÇÃO E SUAS NUANCES | 44 |
| 2.1 Panorama histórico de “Branca de Neve” e suas primeiras adaptações | 48 |
| 2.2 Adaptações, paródias e intertextos | 59 |
| 2.2.1 Adaptações cinematográficas dos contos de fadas..... | 74 |
| 2.3 O filme <i>Espelho, espelho meu</i> | 78 |
| 3. O FEMININO NO CONTO DOS IRMÃOS GRIMM | 81 |
| 3.1 Contexto histórico sobre a mulher até o século XIX..... | 82 |
| 3.2 O feminino no conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm..... | 93 |
| 4. A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME <i>EPELHO, EPELHO MEU</i> | 98 |
| 4.1 A alteração na representação do comportamento da mulher do século XX..... | 99 |
| 4.2 O novo perfil de princesa representado por Branca de Neve, de <i>Espelho, espelho meu</i> 108 | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 127 |
| REFERÊNCIAS | 133 |
| ANEXOS | 138 |
| Anexo 1: conto “A jovem escrava”, Basile (1634) | 139 |
| Anexo 2: “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm (1812/1815) | 144 |
| Anexo 3: “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm (1822) | 151 |

INTRODUÇÃO

E se as histórias para crianças passassem a ser leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que tanto têm andado a ensinar?

José Saramago

Os contos de fadas permeiam o imaginário infantil nos últimos séculos, principalmente a partir do século XVII. A História da Literatura registra que a primeira coletânea de contos infantis publicada foi a de Charles Perrault, na França, sob o título de *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*¹, que ficou conhecida pelo seu subtítulo *Contes de ma mère l'Oye*² (1697). Somente um século depois, segundo Nelly Novaes Coelho (2003), a Literatura Infantil consolidou-se e teve sua expansão pela Europa, através da publicação de *Kinder- und Hausmärchen*³, dos Irmãos Grimm, entre os anos de 1812 e 1815. Tanto as histórias de Perrault como as dos irmãos Grimm, contadas para crianças e jovens com o intuito de educá-los e moralizá-los, representavam os comportamentos sociais tidos como o padrão aceitável da época em que circulavam.

Segundo Bruno Bettelheim (2007), essas histórias, narradas desde cedo às crianças, inserem-se pouco a pouco no seu inconsciente e fazem com que elas aprendam como devem (ou deveriam) agir. Porém, ao longo do tempo, verificamos que os contos de fadas sofreram alterações e releituras, imprimindo os conceitos sociais da época em que são contados. Deste modo, as adaptações dessas narrativas, no século XXI, trazem em seu cerne as concepções de vida da contemporaneidade sobretudo no que diz respeito ao comportamento masculino e feminino, conforme procuraremos demonstrar ao longo deste trabalho.

Em função da alteração percebida no comportamento humano, em especial na figura feminina – foco de nosso estudo –, propomo-nos buscar entender quais os aspectos sociais que propiciaram as mudanças indicadas, além dos principais motivos

¹ *Histórias do tempo passado, com moralidades.*

² *Contos da mãe gansa.*

³ *Contos maravilhosos infantis e domésticos.*

que levaram à transformação e à modernização – de acordo com o que pretendemos discorrer – da representação da mulher nos contos de fadas. Nesta pesquisa, pretendemos desenvolver um estudo mais aprofundado do comportamento feminino nas duas versões do conto “Branca de Neve”, publicadas pelos irmãos Grimm, uma entre 1812 e 1815 e outra em 1822. Analisaremos a primeira versão de 1812/1815, passando pela sua primeira adaptação a qual foi feita pelos escritores alemães em 1822, até chegarmos a figura feminina presente no enredo do filme *Espelho, espelho meu* (2012), dirigido pelo cineasta Tarsem Singh com história de Melissa Wallack e roteiro de Jason Keller e Marc Klein. Assim, visamos traçar um paralelo entre tais versões e entender as mudanças ocorridas na diegese e suas motivações históricas e culturais.

Dessa forma, intentamos contribuir com a História da Literatura, pois poderemos compreender como a representação feminina nos contos de fadas se modifica e como (e porque) essas narrativas permanecem no imaginário coletivo. Igualmente, abordaremos a necessidade de tais narrativas serem revisitadas e atualizadas, uma vez que refletem os comportamentos sociais das épocas em que são produzidas, além de demonstrarmos como as mudanças comportamentais de um período histórico influenciam diretamente no seu enredo.

A presente dissertação foi motivada devido à atividade com diferentes versões de contos de fadas com alunos adolescentes. O primeiro contato com esses alunos deu-se em 2012, através do PIBID⁴ – Língua Portuguesa, em uma escola de periferia da cidade de Rio Grande, onde, através do trabalho com diferentes versões dos contos de fadas, foi possível notar o descontentamento dos jovens com as versões clássicas desses contos. A reação dos alunos com esse tipo de história se repetiu no ano seguinte, durante o período do estágio da graduação em Letras realizado na mesma escola, e percebemos que, ao apresentar releituras de tais narrativas, os alunos se apropriavam das mesmas, havendo uma maior identificação entre o leitor e o texto. Diante de tal situação, sentimos curiosidade em entender o porquê dos contos de fadas clássicos, que permeiam o imaginário, não agradarem por completo os leitores atuais

Assim, solicitamos aos alunos da turma de estágio que criassem suas próprias versões dos contos de fadas. O resultado foi marcante, pois a maioria das meninas, por exemplo, criou histórias em que a mulher era representada de forma inovadora, isto é,

⁴ Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – subprojeto Língua Portuguesa, coordenado pela professora Dr^a Rosely Machado.

buscando seus ideais e não apenas esperando pelo casamento que proporciona o final feliz, a exemplo dos contos de fadas clássicos⁵.

Ainda durante a graduação, na disciplina de Literatura Infantil e Juvenil, realizamos um estudo para tentar compreender como surgiram os contos de fadas e compreender suas intenções de moralizar, educar, etc. o ouvinte/leitor. Dentre as atividades propostas, realizamos uma análise comparativa de várias versões do conto “Chapeuzinho Vermelho”.

Vimos ainda o panorama histórico dos contos de fadas, partindo da primeira publicação de Perrault, passando pelos Irmãos Grimm e chegando às publicações brasileiras de Júlia Lopes de Almeida e Figueiredo Pimentel. Assim, verificamos que as histórias sofriam alterações de acordo com a época em que eram contadas (ou escritas) atendendo aos interesses da ideologia dominante, passando os ensinamentos e o teor moralizante de acordo com o desejado para o público alvo das histórias.

Este é o caminho percorrido pelas narrativas dos Grimm, já que, conforme Coelho (2003), na segunda edição da publicação dos escritores alemães – 1822 – eles decidiram retirar episódios de demasiada violência ou maldade, influenciados pelo ideário cristão da época. Já que essas histórias eram contadas para crianças e jovens com o intuito de educá-los e moralizá-los, seus ensinamentos precisavam ir ao encontro dos padrões do período. Desta forma, elas representavam os perfis e comportamentos sociais esperados para o contexto em que foram produzidos.

Ante tais fatos, acreditamos ser necessário um estudo mais aprofundado para compreender o porquê das diferentes formas de representação feminina nos contos de fadas, levando em consideração a comparação entre um conto de fada clássico e sua adaptação. Também devemos refletir sobre os motivos que levam à transformação dessa representação, pois a figura feminina é retratada de forma diversa ao longo do tempo.

Diante dessa temática, já desenvolvemos três trabalhos que serviram para colocar em discussão a problemática do comportamento feminino nos contos clássicos e

⁵Essas atividades geraram dois trabalhos acadêmicos que tratam da receptividade dos alunos com contos de fadas clássicos e suas releituras: “O ensino de Língua Portuguesa através de diferentes gêneros textuais”, apresentado no XII Encontro sobre Investigação na Escola, na Universidade Federal de Santa Maria, e “Ensinando Língua Portuguesa através de diferentes gêneros textuais: aliando teoria e prática”, apresentado na XII Mostra de Produção Universitária da Universidade Federal do Rio Grande, ambos no ano de 2013.

nos atuais. Os dois primeiros trabalhos⁶ analisam como é feita a representação do comportamento feminino em duas versões do conto de “Bela Adormecida”, e, por meio deles, concluímos que embora separadas por mais de um século, as duas versões analisadas apresentam a figura feminina, em conformidade com os comportamentos tidos como padrão na sociedade patriarcal onde tais histórias foram recolhidas. Já o trabalho “Branca de Neve, do conto ao filme”⁷, constituiu-se de um pequeno resumo do que se pretende nesta dissertação, pautando-se numa discussão sobre os possíveis resultados a serem obtidos a partir da análise do *corpus* e da discussão teórica proposta.

Ressaltamos também a importância da presente dissertação por tentar compreender as razões dos contos de fadas serem um elemento marcante na vida de crianças e adolescentes e o motivo de a maioria das meninas ainda sonharem com o casamento ideal apresentado nas narrativas em pauta. Além disso, também tentaremos demonstrar a influência da idealização da beleza feminina, do amor e do “felizes para sempre”, que acompanha a maioria dos indivíduos.

Como comprovação da relevância do presente trabalho, salientamos o fato de que Nelly Novaes Coelho, em 1985, ano da publicação de *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*, apontava a falta de uma análise literária dos contos de fadas e suas adaptações para tentar compreender os motivos das mudanças ocorridas nas histórias bem como das suas motivações:

O que está faltando é, exatamente, uma *análise literária* que faça o confronto das variantes com o original, para estabelecer a especificidade “literária” de cada uma, em que consistem as possíveis mudanças e qual o valor ou desvalor literário que apresentam tais traduções ou adaptações. Aí fica a sugestão para uma possível tese. (COELHO, 1985, p. 70. Grifo da autora)

Percebemos que nossa pesquisa poderá contribuir com a História da Literatura, uma vez que investigamos quais as motivações que geram a representação da mulher nos contos de fadas e as modificações que esse tipo de texto sofre. Também nos detemos a discorrer sobre a transformação de seus elementos e personagens e pensamos quais as prováveis projeções que os contos de fadas e suas adaptações terão no futuro.

⁶“A representação da figura feminina no conto ‘A Bela Adormecida’ nas versões de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm”, apresentado no XXIX Seminário Nacional de Crítica Literária (PUC/RS), em 2014, e “A representação da figura feminina no conto de fadas ‘A Bela Adormecida’”, apresentado na XIII Mostra de Produção Universitária (FURG), também em 2014.

⁷ Trabalho apresentado no II Colóquio de Estudos Literários (FURG), em 2014.

Assim, o objetivo primeiro desta dissertação é entender os principais motivos que levaram à modernização da representação feminina nos contos de fadas atuais, desenvolvendo um estudo mais aprofundado nas versões do conto “Branca de Neve”, publicado pelos irmãos Grimm, analisando a imagem da mulher na sua primeira versão, de 1812/1815; na sua primeira adaptação feita pelos próprios escritores alemães, em 1822; até chegar à adaptação cinematográfica *Espelho, espelho meu* estreado em 2012.

Também objetivamos entender porque a representação feminina dos contos de fadas tradicionais que permeiam o imaginário coletivo começa a não agradar ao público ouvinte/leitor/espectador quando presentes na versão adaptada. Para isso, traçaremos um paralelo entre tais versões para compreender como as mudanças nessas diegeses ocorreram ao longo dos séculos e quais foram suas motivações históricas e culturais, estabelecendo uma relação entre a história da mulher na sociedade e a história da sua representação na literatura, em especial nos contos de fadas.

Para a análise da representação feminina nos contos de fadas clássicos e contemporâneos, faremos, no capítulo 1, um panorama histórico dos contos de fadas, mostrando como esses contos se originaram e chegaram à atualidade. Nesse panorama histórico, será feita uma contextualização do período em que os contos de fadas foram escritos, além de mostrar como foram e ainda são adaptados, dependendo da época em que são contados e do público ao qual se destinam. Para esse panorama histórico serão utilizadas, principalmente, as considerações de Nelly Novaes Coelho. Além disso, procuraremos demonstrar como essas narrativas fazem parte do imaginário coletivo ocidental e de que maneira ocorre a representação da figura feminina nos contos de fadas em geral.

Já no capítulo 2, será realizado um levantamento das adaptações do conto “Branca de Neve”, partindo das suas primeiras adaptações literárias, passando pelas paródias e intertextos mais recentes e chegando às adaptações cinematográficas, como o filme escolhido como parte do *corpus* dessa pesquisa. Nesse capítulo, será abordada a teoria da adaptação proposta por Linda Hutcheon, para compreendermos como as adaptações ocorrem e quais as suas principais motivações e objetivos. Será possível compreender como os contos de fadas são adaptados não só na literatura (oral e escrita), mas também em outras linguagens, em especial a cinematográfica, e como as histórias têm seu enredo e seus personagens modificados para atender ao horizonte de expectativas do público ao qual se dirigem.

A partir dos conceitos de adaptação e das técnicas do cinema elencados por Linda Hutcheon (2013) e Tomás Enrique Creus (2006), serão analisadas as principais técnicas cinematográficas utilizadas na adaptação *Espelho, espelho meu*, já que, enquanto o conto busca contar uma história, o filme precisa mostrá-la. Faremos também um panorama geral das adaptações de contos de fadas feitas pelo cinema e nos deteremos na adaptação *Espelho, espelho meu*, lançada em 2012, para compreender como a figura feminina é representada em tais adaptações na contemporaneidade.

Na sequência, serão analisadas três versões do conto “Branca de Neve”. É importante ressaltar que Charles Perrault não apresenta sua versão desse conto, embora uma possível versão possa ser encontrada na narrativa “A jovem Escrava”, de Giambattista Basile, datada de 1634. Dessa forma, no capítulo 3 serão analisadas as seguintes versões do conto clássico: a primeira publicada entre 1812 e 1815, pelos Irmãos Grimm; e a segunda, publicada em 1822 pelos mesmos autores. Já no último capítulo, será analisada a versão da adaptação cinematográfica *Espelho, espelho meu*, dirigida por Tarsem Singh.

As análises presentes nesta dissertação serão pautadas pela história social da mulher, tendo como base os textos *História da vida privada*, organizados por Georges Duby e Philippe Ariès, e *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot, estabelecendo-se assim uma relação entre a representação feminina nos contos de fadas em questão e o padrão de comportamento feminino esperado nas épocas em que essas histórias foram produzidas.

1. OS CONTOS DE FADAS

Os contos maravilhosos são narrados há séculos e são constantemente revisitados. Na atualidade, podemos perceber que é crescente o interesse pelas narrativas possuidoras de elementos de magia, por forças ocultas e acontecimentos misteriosos e sobrenaturais. Dentre essas histórias, estão os contos maravilhosos e os contos de fadas, que fazem parte da cultura ocidental e do imaginário coletivo dos indivíduos.

Embora saibamos que existem algumas diferenças entre “contos de fadas” e “conto maravilhoso”, optamos por utilizar os dois termos como sinônimos. Essa escolha se justifica pelo fato de que o conto “Branca de Neve” – parte integrante do *corpus* da presente pesquisa – é conhecido culturalmente como um conto de fadas, embora o título do livro dos irmãos Grimm, publicado em 1812/1815 seja *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Além disso, na obra *Fadas no divã* (2006), os autores Diana e Mario Corso consideram “contos de fadas” o mesmo que Vladimir Propp conceituou como “conto maravilhoso”. Mediante essas considerações, podemos afirmar que a concepção presente nesta dissertação é:

Contos de fadas não precisam ter fadas, mas devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente, encantador. Maravilhoso provém do latim *mirabilis*, que significa admirável, espantoso, extraordinário, singular. Muitos optaram por essa denominação justamente para dar conta da vastidão de personagens e fenômenos mágicos, absurdos ou fantasiosos que podem povoar os reinos encantados.

Mas preferimos seguir a sabedoria popular que manteve as fadas enquanto representantes deste reino. (CORSO; CORSO, 2006, p. 17)

Longe de serem tidas como histórias ultrapassadas, superadas e que servem de mero entretenimento, os contos de fadas são fontes de conhecimento de vida e funcionam como auxiliares importantes na formação psíquica das crianças. Por esse motivo, os contos são redescobertos e remodelados a cada dia, adaptando-se aos anseios da sociedade.

Embora há pouco mais de um século a ciência positivista tenha feito com que vivêssemos um grande conflito entre o teocentrismo e antropocentrismo, em que o maravilhoso parecia não fazer mais sentido e tudo era explicado pela razão, a contínua evolução das descobertas científicas abalou as certezas absolutas defendidas pelas ‘Leis da natureza’ (Materialismo, Determinismo, Evolucionismo). A partir de Einstein, entramos na era do Relativismo e observamos uma série de mudanças científicas ocorridas pelos avanços das pesquisas e vivenciamos a ciência sendo levada a coexistir com o sobrenatural, dividindo espaço com o mistério e buscando um novo sentido para a transcendência.

Nelly Novaes Coelho (2003) explica que a evolução da Ciência serviu para resgatar as histórias maravilhosas, já que elas estão cada vez mais presentes nos dias atuais, mostrando o retorno de uma espécie de visão mágica do mundo. Segundo a teórica, tanto na literatura como na televisão e no cinema, assistimos à redescoberta de super-heróis, exploração de superpoderes da mente, os mistérios do além-mundo, etc: “Enfim, estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso, em cuja esfera o homem tenta reencontrar o sentido último da vida” (COELHO, 2003, p. 17).

Assim, os contos de fadas, as fábulas, as lendas e os mitos não são mais vistos como puro entretenimento infantil, pois estão sendo redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e do lugar que ocupam no mundo. Através dos contos de fadas é possível identificar padrões de comportamento da sociedade da época em que foram concebidos bem como ensinamentos que as sociedades buscavam transmitir aos seus ouvintes ou leitores.

1.1 Os contos de fadas e a representação do feminino

Bruno Bettelheim, na obra *Psicanálise dos contos de fadas* (2007), salienta que, por meio das histórias de fadas, aprendemos sobre os problemas íntimos dos seres humanos, suas prováveis soluções e sobre os comportamentos sociais “mais corretos”. Por consequência, percebemos que essas narrativas difundem o comportamento da sociedade na qual são produzidas.

Esses contos, ouvidos desde cedo por crianças e jovens, estabeleciam o comportamento que os sujeitos deveriam ter em uma determinada sociedade, pois possuíam o intuito de transmitir ensinamentos e moralidades. Desse modo, a mulher, por exemplo, nos contos de fadas clássicos, é representada como possuidora de uma conduta passiva, indo ao encontro do comportamento esperado na sociedade patriarcal. Somente após passar por dificuldades, a figura feminina acabava sendo, na maioria das vezes, contemplada com a felicidade, que era oferecida através do personagem masculino, o príncipe.

Nelly Novaes Coelho (2003) explica que os valores sociais foram incutidos nos contos de fadas por expressarem os esforços da sociedade e da Igreja para que a família fosse organizada de acordo com a ordem patriarcal que predominava na época. Vemos, portanto, como os valores defendidos nesse período eram representados nessas histórias.

Por conseguinte, embora os contos de fadas abordem temas universais e atemporais, os valores que carregam dependem diretamente do contexto no qual estão inseridos. Na grande maioria dessas narrativas recolhidas na sociedade europeia patriarcal, por exemplo, as personagens femininas são representadas de forma passiva, devendo ser submissas aos pais e esposos, às madrastas, etc.

As narrativas de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm assemelham-se ao modo como concebem a figura feminina. A obra *Contos da mamãe Gansa*, publicada em 1697, conta com oito histórias, dentre as quais a da “A Bela Adormecida no Bosque”. Na versão de Perrault, a figura feminina contemplada com a felicidade é a protagonista, que se apresenta submissa não só ao esposo como também à sogra. Já a personagem da mãe do príncipe, que possui uma conduta ativa e age para alcançar seus objetivos – saciar a vontade de devorar a nora e os netos – acaba tendo um final infeliz, tendo como destino a morte.

Igual ao conto “A Bela Adormecida no Bosque”, a história de “Cinderela”, tem a protagonista submissa à madrasta, que a explora e a trata como uma empregada. Ela é auxiliada pelo elemento mágico – fada madrinha –, como forma de prêmio por sua boa conduta. Assim como ocorre na história de Bela Adormecida, a vilã – madrasta – acaba punida por sua conduta má (ativa) e não conquista o seu final feliz. Esse desfecho também está presente nas narrativas dos Irmãos Grimm, como constatamos no conto clássico “Branca de Neve”: a madrasta é punida enquanto a protagonista, que age de

forma passiva e submissa, é contemplada com a felicidade através das ações da figura masculina representada pelo príncipe.

Já na história clássica de “Chapeuzinho Vermelho”, a protagonista tem um final trágico, pois, por desobedecer a mãe, é “devorada” pelo lobo; punição pelo mau comportamento da personagem. Do mesmo modo, em histórias como “A Bela e a Fera” e “Rapunzel”, a mulher de comportamento ativo é punida enquanto a que apresenta conduta passiva encontra seu final feliz.

Tais representações vão ao encontro do comportamento feminino esperado como padrão no final do século XVII, XVIII e início do século XIX, pois as mulheres deviam ser submissas à sua família enquanto solteiras e ao marido após o casamento. A partir da leitura de *História da vida privada*, organizada por Philippe Ariès e Georges Duby, vemos que a mulher não poderia solicitar o divórcio, trabalhar fora ou escolher com quem se casaria, o que comprova que o ideal feminino era aquele pautado na sua total submissão.

É importante ressaltarmos que, por se tratarem de narrativas publicadas a partir do século XVII, os textos apresentam as características da sociedade do período. Essa representação é feita para que os ouvintes ou leitores queiram agir como os personagens a fim de conquistarem o seu final feliz.

Retornando a Bruno Bettelheim (2007), temos a explicação de que essas histórias se inserem no inconsciente do leitor – principalmente da criança – e lhe fornecem informações e explicações que só podem ser adquiridas através do tipo da linguagem empregada, isto é, simbólica. Portanto, os contos de fadas influenciam no amadurecimento psicológico do indivíduo, bem como nas suas atitudes diante da sociedade:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superando decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas; tornando-se capaz de abandonar dependências infantis; adquirindo um sentimento de individualidade e de auto-estima e um sentido de obrigação moral – a criança precisa entender o que está se passando dentro de seu eu consciente para que possa também enfrentar o que passa em seu inconsciente. (BETTELHEIM, 2007, p. 16)

Segundo o autor, a criança não escolhe agir de uma determinada forma porque é certo ou errado, e sim porque desenvolveu simpatia por um personagem. Quando uma menina/mulher tomar conhecimento de uma narrativa e decidir agir como a princesa, o fará para conquistar a felicidade. Assim posto, essa história acaba por inculcar uma forma

de comportamento, que segundo o teórico, o indivíduo precisa aprender através das narrativas. Para ele, a criança necessita de uma educação moralizante que, de maneira sutil e de forma implícita, conduza o indivíduo às vantagens do comportamento moral presente nos enredos. Esse ensinamento moral não pode se dar por conceitos abstratos, mas através de elementos que sejam tangíveis à criança, tornando-se significativo.

Acrescentamos que os contos de fadas possuem uma característica peculiar: falam de qualquer um, de pessoas que são muito parecidas com os leitores. Para isso, utilizam-se de títulos genéricos, que não restringem o lugar onde as narrativas se passam nem mesmo as pessoas que vivem as ações. Títulos como “A Bela Adormecida”, “A Bela e a Fera”, “Chapeuzinho Vermelho” entre outros, são muito comuns, pois fornecem o aspecto genérico necessário aos textos.

Sob a mesma perspectiva, o nome dos personagens frisa esse efeito de representar uma jovem qualquer. No conto “A Bela Adormecida no bosque”, de Perrault, por exemplo, a personagem é chamada apenas de princesa e, na narrativa adaptada pelos irmãos Grimm, ela se chama Bela Adormecida. Já o príncipe representa qualquer rapaz, sendo denominado apenas de ‘príncipe’. Tal aspecto também ocorre com o pai do príncipe e com a mãe ogra, que se torna a representante das sogras ou mulheres de mau caráter. Os títulos ‘rei’, ‘rainha’, ‘príncipe’ e ‘princesa’, são, como ressalta Bettelheim (2007), tênues disfarces para ‘pai’ e ‘mãe’, ‘menino’ e ‘menina’.

A mesma característica está presente na maioria dos contos de fadas, personagens como Cinderela, Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, entre outros, apresentam nomes genéricos, fazendo com que o ouvinte/leitor se identifique com a narrativa, compreendendo que poderia ser ele o protagonista do conto. Essa identificação com a história contribui para difundir os ensinamentos, como, por exemplo, o comportamento feminino esperado para uma determinada sociedade. Isto posto, é importante lembrarmos que os contos de fadas representam a figura feminina de acordo com a conduta que pretendem disseminar, indo ao encontro do comportamento social padrão esperado por uma sociedade específica.

Diante disso, para a análise que nos propomos nesta pesquisa, faz-se necessário discutir acerca dos trabalhos acadêmicos que tratam da representação feminina nos

contos de fadas. A partir de uma busca nos principais bancos de trabalhos acadêmicos⁸, concluímos que há alguns que traçam um paralelo entre a representação da mulher no conto de fadas clássico e na sua adaptação fílmica mais contemporânea. Ao tratar de contos de fadas, há uma vasta fortuna crítica, o que, mais uma vez, comprova como essas histórias estão presentes na atualidade. Diante do expressivo número de trabalhos acadêmicos, selecionamos os mais relevantes para a nossa pesquisa a fim de refletir se eles contribuem ou não para o nosso trabalho.

A dissertação de mestrado *De conto em conto, de ponto em ponto tecendo a representação feminina* (2007), de Hildete Leal dos Santos (UEBA), apresenta uma análise discursiva da representação feminina dos contos populares de tradição oral das versões de “Cinderela”. A autora analisa os discursos sobre a figura feminina nas versões orais do conto popular em algumas cidades da Bahia, realizando uma comparação com a figura da mulher presente no conto clássico de Charles Perrault. Ela estuda ainda os discursos relativos à mulher que permeiam esses contos, problematizando em que medida as narrativas orais são recriadas constantemente para atender às expectativas dos ouvintes/leitores. A conclusão que a autora chega dialoga diretamente com as questões norteadoras do nosso trabalho: que as mulheres, desde Perrault, eram representadas de forma passiva e submissa.

Na comunicação “Convergências e divergências na idealização da mulher no discurso cinematográfico contemporâneo em diálogo com os contos de fadas clássicos” (2008), Maíra Bastos dos Santos (UPM) analisa o filme *Encantada* (1998), da Disney, estabelecendo relações dialógicas com os contos de fadas tradicionais, procurando identificar como é representada a figura feminina no contexto contemporâneo e a idealização das mulheres nos contos de fadas clássicos. A autora conclui que, no século XXI, a representação da mulher ganhou novos olhares. Ela afirma que o longa-metragem retrata o contexto social atual, uma vez que a mulher deixou de ser personagem espectador da sua própria vida e virou protagonista, divergindo assim dos contos de fadas clássicos.

⁸ Busca realizada no banco de dados da Plataforma Lattes/CNPq, banco de dissertações e teses da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, Portal Domínio Público e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. A pesquisa se deu em duas etapas, tendo sido feita uma em novembro de 2014 e a outra em outubro de 2015, para, assim, verificar se outros trabalhos acerca do nosso tema haviam sido publicados ou estavam em andamento.

Um dos trabalhos que trata da versão tradicional do conto de fadas “Branca de Neve e os Sete Anões”, dos irmãos Grimm, e suas adaptações filmicas é *As (re)leituras do conto de fada Branca de Neve à tela grande* (2013), de Alguinaria Maria Ferreira da Silva (UEPB). O referido trabalho trata de um estudo sobre a adaptação do conto dos irmãos Grimm que ocorre nos filmes *Branca de Neve e o caçador* (2012) e *Espelho, espelho meu* (2012), sob o referencial teórico da Linda Hutcheon sobre intertextualidade e adaptação. A autora afirma que, nas obras adaptadas, ocorre o processo de reinterpretação e desconstrução de alguns discursos presentes na antiga narrativa, o que comprova a arte da releitura. Essa conclusão dialoga diretamente com a presente pesquisa, pois ao analisar o filme *Espelho, espelho meu* e as versões do conto que inspirou o filme, percebemos que há realmente um processo de reinterpretação, uma vez que ocorre o acréscimo de novos elementos e atitudes.

Na dissertação *Branca de Neve multimídia: a personagem na literatura, no cinema e nos quadrinhos* (2011), de Allana Dilene Miranda (UFPB), a história da Branca de Neve também é explorada em comparação com um filme e uma história em quadrinhos. Nesse trabalho, a teoria de Linda Hutcheon acerca da adaptação também está presente. A autora utiliza a teoria de Hutcheon para comparar a versão dos Irmãos Grimm, o filme de animação da Disney, *Branca de Neve e os sete anões* (1937), e a história em quadrinhos sobre Branca de Neve presente no primeiro volume da minissérie *As mil e uma noites*⁹. A conclusão da autora dialoga com a nossa pesquisa, pois após fazer uma análise da personagem principal, há a constatação de que, entre o conto e o filme, embora o texto se modifique para atender às especificidades da mídia, mantém-se basicamente o mesmo enredo da narrativa dos Irmãos Grimm, enquanto a história em quadrinhos é mais transgressora em relação ao conto. É importante ressaltar que cada análise (conto, filme, HQs) foi pautada na sua linguagem, observando-se suas especificidades. Assim, a autora ressalta que cada narrativa adequa-se ao contexto em que foi produzida, bem como ao público ao qual se destina. Deste modo, o trabalho de Miranda dialoga com a dissertação proposta, uma vez que devido às transformações que o texto sofre e, olha para a representação feminina, realiza o estudo comparativo entre o conto e o filme escolhidos como *corpus* de nosso trabalho.

⁹ Trata-se do primeiro volume da minissérie *Fábulas: as mil e uma noites*, que deriva da revista mensal *Fábulas*, de Bill Willingham. Na história em quadrinhos, a personagem Branca de Neve, que agora se chama apenas Neve, reconta a sua própria história.

Por fim, Ana Claudia Theodoro (UFU), em sua dissertação *Era uma vez... As metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos* (2012), também aponta as transformações do conto de fadas ao longo do tempo. A autora mostra como as releituras dos contos de fadas buscam, muitas vezes, questionar ou subverter os significados confinados à mulher nos contos de fadas clássicos. Ela se utiliza de teorias femininas e da teoria da carnavalização para comprovar como os significados atribuídos à mulher vêm sendo modificados utilizando de filmes e contos que apresentam a metamorfose homem/animal em seu enredo. Porém, embora a autora se proponha a comprovar a mudança na representação feminina nos contos de fadas atuais em relação aos contos clássicos, acaba focando-se na questão da metamorfose física dos personagens.

Diante de tantas pesquisas acerca da representação da mulher nos contos de fadas e, principalmente, a partir dos trabalhos apontados, percebemos como esse tema está presente em nossos dias. Em função disso, é importante ainda compreendermos melhor as mudanças que essas histórias vêm sofrendo ao longo do tempo, principalmente se relacionarmos com as mudanças comportamentais da mulher no decorrer dos séculos.

O filme *Espelho, espelho meu*, escolhido para a análise da representação da figura feminina contemporânea, foi lançado no ano de 2012, tem a direção de Tarsem Singh, história de Melissa Wallack e roteiro de Jason Keller e Marc Klein. A escolha desse filme se deu pelo fato de que possui características semelhantes às demais adaptações contemporâneas, onde as mulheres são representadas como possuidoras de uma conduta mais ativa, ainda que busquem seu ‘final feliz’ através do casamento com o ‘príncipe encantado’. A outra adaptação cinematográfica do famoso conto dos Irmãos Grimm, *Branca de Neve e o caçador*, lançada no mesmo ano de *Espelho, espelho meu*, apresenta um desfecho diferente, pois não é através do casamento com a figura masculina que a protagonista obtém seu final feliz no término da história. Embora esse comportamento seja ainda mais inovador, não representa o que acontece na maioria dos filmes de adaptações dos contos de fadas atuais, que continuam idealizando a felicidade através do casamento da protagonista. Além disso, em *Espelho, espelho meu* Branca de Neve passa por uma mudança: de menina inocente e submissa, se transforma em uma mulher ativa, que luta por seus ideais, chegando mesmo a duelar com o seu ‘príncipe encantado’.

O filme em questão é baseado no conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm. Apesar de se tratar de uma adaptação da história conhecida, a produção cinematográfica surpreende o público espectador, pois muitas situações são invertidas entre os personagens. O tom cômico também faz com que haja certa quebra de expectativa, pois muitas passagens do conto, que fazem parte do imaginário coletivo, são modificadas. Um exemplo disso está no episódio em que a princesa salva o príncipe através de um beijo, e não o contrário.

O enredo do filme trata da história da princesa Branca de Neve contada pela rainha má, sua madrasta, que persegue a menina por sua beleza – além do desejo de permanecer no trono, já que a herdeira da coroa (usurpada pela rainha) é Branca de Neve– e que governa o reino sem piedade, aproveitando-se da população através da cobrança abusiva de impostos, deixando o povo cada vez mais pobre. Na sua luta para conquistar o trono e salvar os súditos da miséria, a princesa é auxiliada pelos sete anões, que no filme, são um bando de ladrões, do qual, por incentivo dos mesmo, se torna líder. Além de participar de roubos com seus companheiros, a protagonista luta com o príncipe, acaba conquistando o trono e salvando o povo. O filme tem, em seu desfecho, o final feliz da princesa ao lado do príncipe, consolidado através do casamento, seguindo os moldes tradicionais.

O roteiro do filme faz uma adaptação da história “Branca de Neve”, porém, muitos críticos julgaram o filme ‘fraco’ por fazer mudanças em vão, já que embora a protagonista possua muitas atitudes inovadoras, continua obtendo sua felicidade através da união com a figura masculina, ou seja, não é tão transgressora quanto a crítica esperava. Fernando Russo, por exemplo, jornalista brasileiro e crítico de cinema, afirma que o filme possui um apuro visual que cativa o espectador, mas não tem uma história que o acompanhe com a mesma qualidade. Segundo o crítico, embora o filme divirta o público com seu tom cômico e passagens sarcásticas, o espectador sente-se incomodado pelas mudanças realizadas em relação à história clássica, pois, de acordo com Fernando Russo, elas são feitas gratuitamente, sem uma finalidade específica¹⁰.

O *site* “Rotten Tomatoes”¹¹ explica que, baseado em 173 comentários críticos, o filme apresenta uma pontuação de 5.6/10, o que é considerada uma avaliação mediana.

¹⁰ Dados retirados do *site* AdoroCinema, coordenado pelo próprio Fernando Russo.

¹¹ O Rotten Tomatoes é um *site* especializado em resumos, críticas, informações e novidades acerca de filmes, séries, curtas-metragens, etc. O nome, que significa “tomates estragados”, em português, refere-se ao ato de atirar tomates em artistas caso o espetáculo não agradasse o público. A empresa, que faz parte

De acordo com ele, o filme *Espelho, espelho meu* é inegavelmente bonito, mas é carente de profundidade e originalidade para que fosse diferente das demais adaptações do conto clássico. Entretanto, no decorrer desta pesquisa, procuraremos mostrar como os ajustes feitos pelos roteiristas vão ao encontro das mudanças comportamentais e sociais femininas ocorridas até o século XXI.

Procuramos, portanto, desbravar um campo que possui grande relevância no imaginário humano. Lembramos que os contos de fadas são um gênero tradicional que se adaptou às mudanças sociais e tecnológicas ao longo dos séculos e que a figura feminina é um ícone desses contos. Isto posto, é de extrema importância estudar a relação entre a história da mulher na sociedade e a história da sua representação na literatura. De acordo com o Bruno Bettelheim (2007), os contos de fadas, ao serem contados desde muito cedo para as crianças, inserem-se no inconsciente delas. Isso faz com que se identifiquem com a forma como ‘devem’ agir, inclusive no que se refere ao comportamento feminino, uma vez que as mulheres, na maioria dos contos de fadas clássicos, por exemplo, só têm um final feliz com a condição de casarem com o príncipe encantado, tendo o casamento uma representação idealizada. Os contos de Charles Perrault deixam esse ensinamento sobre a forma de comportamento padrão ainda mais explícita, já que traziam uma moral em versos ao final de cada narrativa, explicitando que as histórias presentes em sua coletânea buscavam transmitir um ensinamento, a fim de difundir como os indivíduos deveriam agir.

Entretanto, no decorrer dos anos, conforme a sociedade foi sofrendo alterações, os contos de fadas também mudaram, passando por adaptações de acordo com as concepções do período e cultura na qual são inseridos. Desta forma, as adaptações dessas histórias, produzidas no século XXI, apresentam uma visão feminina distinta da encontrada nos contos de fadas tradicionais, já que nessas novas histórias a mulher possui uma conduta diferente, que vai ao encontro do comportamento feminino contemporâneo, como veremos na análise do filme *Espelho, espelho meu*, pois considerando os fatos históricos presentes na coleção *História da vida privada*, notamos como as alterações nos contos de fadas acompanham as mudanças sociais ocorridas ao longo dos anos.

da Warner Bros, é a primeira equipe a coletar opiniões *on-line* a partir de autores que são membros certificados de várias guias de escrita ou associações críticas de cinema. O *site* pode ser acessado no link <https://www.rottentomatoes.com/>.

1.2 Panorama histórico dos contos de fadas

Para compreendermos a importância dos contos de fadas e a influência dessas narrativas nos dias atuais, é necessário mergulhar nessas histórias para, através de um panorama histórico, identificar suas possíveis origens. Para isso, buscamos fundamentação nas informações trazidas por Nelly Novaes Coelho em dois livros: *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil* (1985) e *Contos de fadas: símbolos, mitos, arquétipos* (2003).

Coelho (1985) explicita que precisar a origem desses contos é algo complexo e desafiante, uma vez que eles eram transmitidos oralmente em culturas muito distintas e regiões muito distantes. A partir do século XVIII, graças ao progresso dos estudos da Arqueologia, começou-se uma busca pela origem dos contos maravilhosos. No rastro dessas descobertas, conclui-se que os acervos de contos populares de cada nação, embora pertencentes a povos e regiões de formações diferentes, tinham numerosas narrativas em comum, como “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “A Gata Borralheira”.

Ao pensarmos nos contos de fadas clássicos, logo nos lembramos das narrativas de Perrault e Grimm. Porém, é importante ressaltar que tais nomes não correspondem aos autores dessas narrativas, pois as histórias eram contadas de forma oral, passando de geração a geração, sendo depois apenas compiladas por esses escritores que acabaram se consagrando como grandes nomes da Literatura Infantil Clássica¹².

Em *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil* (1985), Coelho realiza um levantamento acerca do surgimento dos contos de fadas, apontando as possíveis origens dessas narrativas. Conforme a teórica, a coletânea mais antiga de que temos notícias é a de *Calila e Dimna*, que parece ter surgido na Índia, por volta do século V a.C. Essa coletânea teria saído da Índia, pela primeira vez, no século VI a.C, através de uma tradução persa. Porém, após sua descoberta pelos orientistas, no século XIX, foram encontrados papiros egípcios, na Itália, que datam de mais ou menos dez séculos

¹² Sabemos que essas histórias, inicialmente, não eram destinadas às crianças, porém, optamos por adotar a nomenclatura utilizada por Nelly Novaes Coelho em *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil* (1985), que se refere aos contos de fadas de Perrault e Grimm como Literatura Infantil Clássica.

antes de *Calila e Dimna*. Embora essa coletânea e os papiros egípcios encontrados possuam cerca de dez séculos de distância, apresentam episódios narrativos iguais, da mesma forma que são semelhantes às narrativas de *As mil e uma noites*. Verificamos que essas histórias possuíam como característica em comum a referência a um mundo imaginário que vai além dos limites do mundo que conhecemos.

Coelho (1985) afirma que *Calila e Dimna* provavelmente foi escrita em sânscrito; porém, a versão original nunca foi encontrada. Foi traduzida pela primeira vez para o persa, no século VI d.C. e para o sírio na mesma época. Todavia, só o manuscrito da terceira tradução foi encontrado, em árabe. Essa versão foi a que serviu de fonte para a literatura narrativa ocidental assim como para as demais narrativas maravilhosas que surgiram na Idade Média. A coletânea apresenta narrativas exemplares e fantásticas que eram utilizadas pelos primeiros pregadores budistas que, para se fazerem compreender melhor pelos ouvintes, transformavam seus ensinamentos em situações simbólicas, por meio de histórias fabulosas e parábolas, tal como faria Jesus Cristo cerca de quinhentos anos depois. Portanto, eram narrativas destinadas aos adultos e que, posteriormente, foram adaptadas às crianças.

A coletânea do fabulário oriental *Sendebâr* rivalizou com *Calila e Dimna* como fonte da narrativa popular ocidental. *Sendebâr* chegou a Península Ibérica ao mesmo tempo que *Calila e Dimna*. Sua versão castelhana – feita diretamente do árabe – recebeu o título de *Libro de los engannos e los asayamentos de las mugeres* ou *Libro de cendubete*. Essa obra pode ser incluída entre as precursoras do conto de fadas, já que suas narrativas giram em torno de conflitos existenciais como a paixão amorosa e a sabedoria da palavra. Conforme Coelho (1985), esse livro foi “uma das fontes da divulgação da imagem negativa da mulher, vista como astuta, mentirosa, traidora, ambiciosa... que mais tarde na novelística ocidental, vai alternar com a imagem positiva da mulher-anjo, de inspiração cristã” (COELHO, 1985, p. 9).

Coelho (2003) afirma que a coletânea do fabulário oriental mais importante é *As Mil e Uma Noites*, que foi completada, provavelmente, no final do século XV, mas que só ficou conhecida no mundo ocidental no final do século XVIII, através de uma tradução francesa publicada em 1704, após a publicação *Histoires ou contes du temps passé* (1697), de Charles Perrault. Os contos de *As Mil e Uma Noites* não possuíam um cunho moralizante como eram os contos até então – os contos de Perrault, por exemplo, traziam uma moral em versos no final de cada narrativa. A obra apresentava uma

cultura distinta da cristã e possuía um eixo central em torno do qual as narrativas aconteciam: as relações entre o homem e a mulher, que envolviam o amor, a morte e a palavra, associadas à dualidade atribuída à figura feminina, representada como fiel ou infiel, pura ou impura, submissa ou transgressora.

De acordo com a autora, durante o milênio da Idade Média, conhecido também como ‘Idade das Trevas’, as marcas da violência do período ficaram gravadas nas narrativas maravilhosas que nasceram nessa época. Coelho afirma que “nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda a sua crueza” (COELHO, 2003, p. 39). Juntamente com essas narrativas maravilhosas e as fábulas, na Idade Média, surgiram também as novelas de cavalaria. Segundo a teórica, essas novelas de cavalaria acabaram dando origem ao que hoje conhecemos como os contos de fadas clássicos:

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que [...] as novelas de cavalaria se ‘espiritualizaram’ (ciclo arturiano); surgiram os romances cortesões, [...] e as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos Contos de Fadas da Literatura Infantil Clássica. (COELHO, 2003, p. 47)

Alguns aspectos presentes nos contos de fadas surgiram como herança das novelas de cavalaria. São alguns exemplos: o amor cortês, a valentia, a argúcia, a elegância e a nobreza como características dos príncipes encantados; a beleza, a perfeição da dama, a idealização das mulheres, além da organização da família dentro da ordem patriarcal e a submissão feminina.

Diante desse levantamento, podemos perceber a importância da linguagem literária para ensinar e explicar o real através de símbolos, mitos e metáforas que o transfiguram em sua verdade intuída, que nem sempre é possível de ser dita através da linguagem comum. Vemos que há uma relação entre os valores sociais e os difundidos pelas histórias: “Como é fácil perceber, há uma relação direta entre as peculiaridades da vida histórico-cultural desses povos e a natureza da literatura que eles criaram ou adotaram adaptando-a às exigências específicas de cada época ou região” (COELHO, 1985, p. 13). Dessa forma, notamos que, nessas histórias, nada é apresentado aleatoriamente, todos os elementos possuem sua importância e função, pois, as narrativas maravilhosas buscavam transmitir um ensinamento, uma moral:

Entretanto, vista dentro do panorama geral das ideias e correntes que caracterizam o século XVII, tal literatura torna-se perfeitamente justificada. Conhecendo-se esse panorama e *como* nasceu essa “literatura infantil”, descobre-se a seriedade e os altos objetivos que nortearam a construção de cada um de seus títulos. Não há nada, nessa produção, que seja gratuito ou tenha surgido como puro entretenimento sem importância, como muitos veem a Literatura Infantil em geral. (COELHO, 1985, p. 56. Grifo da autora.)

Contudo, no final do século XVII, o acervo de narrativas maravilhosas entrou em declínio. Boa parte delas foi assimilada pelo povo e transformou-se em narrativas populares. Nesse momento, segundo Coelho (2003), Charles Perrault entrou para a história. Ao realizar o resgate da literatura oral guardada na memória popular, o escritor, que não tinha intenção de escrever contos para crianças, ficou conhecido como o iniciador da Literatura Infantil.

Charles Perrault era um católico convicto e os principais motivos para o poeta e advogado de prestígio na corte ter se interessado por uma Literatura tão menosprezada na época foram a recusa à mitologia pagã para a criação do maravilhoso na literatura, a exigência de sua substituição pelo maravilhoso cristão e a defesa da superioridade do francês sobre o latim. Perrault queria provar a equivalência dos ‘antigos’ greco-latinos e os ‘antigos’ nacionais e, com esse material reconhecido como ‘moderno’, divertir as crianças e orientar sua formação moral. Inicialmente, ele atribuiu a autoria de *Contos da Mamãe Gansa* a seu filho, para não “manchar” sua imagem de escritor culto, assinando um livro de uma literatura considerada ‘frívola’ como a popular.

A História da Literatura registra que a primeira coletânea de contos infantis publicada foi a de Charles Perrault, em 1697. Essa coletânea, denominada *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités (Histórias ou contos do passado, com moralidades)* ficou mais conhecida pelo seu subtítulo *Contes de ma mère l’Oye (Contos da Mamãe Gansa)*. A coletânea reuniu, inicialmente, oito histórias que foram recolhidas a partir da memória do povo, são elas: “A Bela Adormecida no Bosque”; “Chapeuzinho Vermelho”; “Barba-Azul”; “Mestre Gato ou O Gato de Botas”; “As Fadas”; “Borracheira ou A chinelinha de Cristal”; “Riqueti de Topete” e “Pequeno Polegar”.

Posteriormente, Perrault acrescentou outros três contos à coletânea, a saber: “Pele de Asno”, “Grisélidis” e “Desejos Ridículos”.¹³

Segundo Nelly Novaes Coelho, da mesma forma que Charles Perrault, os Irmãos Grimm não pretendiam fazer a recolha dos contos maravilhosos voltados para crianças. Eles eram filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica empenhados em determinar a autêntica língua alemã, e procuravam possíveis variantes linguísticas nas narrativas, lendas e sagas que permaneciam vivas, transmitidas oralmente de geração para geração.

Em meio ao grande número de textos que lhes serviam para os estudos linguísticos, os Irmãos Grimm descobriram um acervo de narrativas maravilhosas, que foram selecionadas e formaram, juntamente com os textos de Charles Perrault, a coletânea de textos que hoje conhecemos como Literatura Clássica Infantil. Os contos dos Grimm eram publicados avulsamente entre 1812 e 1815 e depois foram reunidos no volume *Kinder-und Hausmärchen – Contos de fadas para crianças e adultos* – hoje, publicado com o título *Contos de Grimm*. Entre os contos mais conhecidos estão: “Chapeuzinho Vermelho”; “A Gata Borralheira”; “A Bela Adormecida”, “Branca de Neve”.

Nelly Novaes Coelho (1985) afirma que embora os escritores alemães não pretendessem escrever para crianças, sua obra acabou tomando proporções inimagináveis: foi traduzida em diferentes línguas e, além de incentivar outros povos a realizarem um levantamento semelhante, acabou por se transformar em uma das obras primas da Literatura Infantil.

De acordo com a teórica, nessas narrativas orais, o conteúdo das histórias era adaptado à realidade dos ouvintes, já que elas possuem um cunho moral. Mesmo depois, quando escritas e lidas, continuam a transmitir aos ouvintes e/ou leitores as formas de comportamento social esperado para a época em que circulam: “Enfim, com relação às Moralidades – mudam os tempos, mudam os costumes... a cada época as ‘normas de

¹³ Em 2012, no Brasil, duas publicações reeditaram os contos de Perrault, publicados inicialmente em 1697. A edição da editora Cosac Naify apresenta os oito primeiros contos sob os seguintes títulos: “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “O gato mestre ou O Gato de Botas”, “As Fadas”, “Cinderela ou A Gata Borralheira”, “Riquet, o topetudo” “O Pequeno Polegar” e “Pele de Asno”. Já a edição da editora L&PM apresenta os treze contos, incluindo aqueles acrescentados posteriormente, sob os títulos: “A Bela Adormecida no Bosque”, Chapeuzinho Vermelho”, “Barba-Azul”, “Mestre Gato ou O Gato de Botas”, “As fadas”, “Borralheira ou A chinelinha de cristal”, “Riqueti do Topete”, “Pequeno Polegar”, “Griselidis”, “Pele de Asno” e “Desejos ridículos”.

moral' se transformam..." (COELHO, 1985, p. 70). Dessa forma, a violência latente nos contos de Perrault, muitas vezes, é substituída por um humanismo nas narrativas dos Grimm, de forma que se mescla o sentido da vida, predominando, no final das histórias, a esperança e a confiança na vida.

Corroborando as ideias apresentadas por Coelho, sabemos que essas histórias recolhidas da tradição oral, juntamente com o conto popular, constituem o "folclore" e eram ouvidas desde muito antes da publicação de Perrault, sendo que tais narrativas viviam há séculos dentro da literatura oral. Não podemos negar a importância dos contos populares apenas por não conseguirmos determinar, exatamente, suas datas e locais de surgimento, já que através de tais narrativas temos acesso ao universo mental dos camponeses, na época do Antigo Regime. Assim como não devemos esquecer que, por mais que se esforcem, as narrativas escritas não conseguem – ou não podem – transmitir os efeitos que devem ter dado vida às histórias do século XVIII.

Uma vez que a presente pesquisa compõe-se de um estudo comparativo do comportamento feminino apresentado do contos dos Irmãos Grimm e a sua adaptação *Espelho, espelho meu*, é importante refletirmos sobre os motivos das primeiras adaptações dos contos de fadas. E, para discutir sobre a adaptação dessas narrativas e o abrandamento da violência presente nelas, é essencial revermos um acontecimento que ocasionou uma maior preocupação com a criança. Coelho (1985) aponta que a partir do Romantismo a concepção de criança foi descoberta e essa passou a ter mais atenção:

Dentro desse processo renovador, a criança é descoberta como um ser que precisava de cuidados específicos para sua formação humanística, cívica, espiritual, ética e intelectual. E os novos conceitos de vida, Educação e Cultura abrem caminho para os novos e ainda tateantes procedimentos na área pedagógica e na literária. Pode-se dizer que é nesse momento que a criança entra como um valor a ser levado em consideração no processo social e no contexto humano. (COELHO, 1985, p. 108)

A criança começa por ser concebida como um adulto em miniatura, sendo que o período infantil deveria ser o mais curto possível para que o indivíduo pudesse superar essa fase e chegar à adulta, que era a ideal. Dentro dessa perspectiva, surge, então, "a preocupação com a literatura que lhe serviria para a leitura, isto é, para sua *informação* sobre os mais diferentes conhecimentos e para a *formação* de sua mente e personalidade (segundo os objetivos pedagógicos do momento)" (COELHO, 1985, p. 109. Grifos da autora.).

Desta forma, os contos de fadas possuíam um papel fundamental na formação do indivíduo, pois contribuíam para a superação desse período da infância. Para atingir seu objetivo, essas narrativas eram adaptadas de acordo com as necessidades do momento. Por esse motivo, de acordo com Robert Darton (1986), devemos tratar os contos de fadas populares como documentos históricos, uma vez que surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram muitas adaptações em diferentes tradições culturais e “longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram” (DARTON, 1986, p. 24)

As afirmações de Robert Darton dialogam diretamente com o foco da presente dissertação, uma vez que trabalhamos com a questão da adaptação e, conforme o teórico, ao analisar a origem dos contos de fadas populares, os antropólogos os relacionam com a arte de contar histórias, levando em consideração o contexto no qual as narrativas estão inseridas: “[os antropólogos] examinam a maneira como o narrador adapta o tema herdado a sua audiência, de modo que a especificidade do tempo e do lugar apareça, através da universalidade dos motivos.” (DARTON, 1986, p.27). É exatamente o que pretendemos, já que nossa análise acerca do comportamento feminino da protagonista do conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, e do filme *Espelho, espelho meu* é pautada na história social da mulher, observando as alterações ocorridas na sociedade e relacionando-as com o comportamento feminino das narrativas que compõem o *corpus* da nossa pesquisa.

A primeira adaptação feita nos contos dos Irmãos Grimm foi realizada pelos próprios escritores alemães, pois, segundo Coelho (2003), as alterações na versão deles se devem, principalmente, às mudanças sociais ocorridas até 1822, ano da publicação de *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. As histórias sofreram uma espécie de amenização da violência em seu enredo. A criança, após a Revolução Francesa, começa a ter maior importância, bem como a sua educação. Dessa forma, as narrativas acabaram por sofrer adaptações. Além disso, Nelly Novaes Coelho nos mostra que os Irmãos Grimm publicaram a segunda edição dos contos, em 1822, já com várias alterações: “Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época [...], os Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram episódios de demasia violência ou maldade, principalmente daqueles em que eram praticados contra crianças”. (COELHO, 2003, p. 24). A teórica salienta que os escritores alemães acabaram cedendo à polêmica gerada com outros escritores do período que eram contra os episódios violentos dos contos:

Quanto à preocupação com as crianças, após uma séria polêmica com o escritor Von Arnim¹⁴, os Grimm passaram a ‘suavizar o rigor doutrinal e levaram em conta as exigências da mentalidade infantil’, que de início punham no mesmo plano da mentalidade adulta (como era normal no mundo antigo...). Um conto em que dois irmãos brincam de se estrangularem (objeto da mencionada polêmica que punha em dúvida a validade de ele ser dado às crianças, devido à violência de seu argumento) foi retirado da edição completa em 1819, bem como foram suprimidos certos ‘traços de outros contos que poderiam chocar a consciência das crianças’ (SORIANO, GLJ, p.289 *apud* COELHO, 1985, p. 111).

Os Irmãos Grimm conseguiram suas histórias com Jeannette Hassenpflug, vizinha e amiga íntima, em Cassel. Jeannette teria ouvido as narrativas reunidas pelos Irmãos Grimm de sua mãe, que descendia de uma família francesa hunguenote. Conforme Robert Darton (1986), os hunguenotes teriam trazido para a Alemanha o seu próprio repertório de contos quando fugiram da perseguição de Luís XVI. Porém, a família de Jeannette não tomou conhecimento de tais histórias através das narrativas orais da tradição popular, mas sim a partir da leitura dos livros escritos por Charles Perrault, por Marie Cathérine d’Aulnoy¹⁵, dentre outros, no período em que os contos de fadas estavam presentes nos salões elegantes de Paris, no final do século XVII.

A partir dessa perspectiva, os contos recolhidos pelos Irmãos Grimm não representavam apenas a tradição alemã especificamente, já que tais contos também estão presentes na recolha realizada por Perrault, na França. Além disso, o conto “Branca de Neve”, por exemplo, conforme aponta Alexandre Callari, na obra *Branca de neve: os contos originais* (2012), apresenta versões na Alemanha, Itália, Suíça, Rússia e Escócia, sendo tais versões recolhidas entre os séculos XVII e XIX.

Dessa forma, percebendo que algumas histórias possuíam uma natureza francesa, os Grimm as eliminaram de sua recolha, com exceção da história da Chapeuzinho Vermelho, já que Jeannette havia modificado o conto a partir de “O lobo e as crianças”, um dos mais populares da Alemanha¹⁶. Como explica Robert Darton

¹⁴ Segundo Carlos Nogueira, da Universidade Nova de Lisboa, Achim Von Arnim foi um dos escritores que editou e publicou *Dan Knaben Wunderhorn*, coleção de canções populares que inspirou muitos escritores alemães. Von Arnim afirmava que os Grimm não publicaram os contos tais como os receberam, mas sim fizeram alterações e adaptações ao seu contexto. (NOGUEIRA, 2013)

¹⁵ Conforme aponta Coelho (1982), Marie Cathérine d’Aulnoy era uma escritora contemporânea de Charles Perrault e foi uma grande figura no contexto literário infantil. A escritora introduziu a expressão “contos de fadas” na literatura e iniciou o resgate da figura da fada das novelas de cavalaria com o livro *Contes de féé* escrito entre 1696 e 1699.

¹⁶ Conforme COELHO, 1985.

(1986), esse conto foi inserido na tradição literária alemã. Vemos, portanto, que Jeannette realizou a primeira adaptação de Chapeuzinho Vermelho, conforme seus desejos e expectativas.

Os contos de fadas clássicos traziam em seu cerne uma representação da realidade social onde eram contados e, posteriormente, compilados. Os casamentos, na Europa do período de Perrault, por exemplo, terminavam apenas pela morte de um dos parceiros, sendo que de acordo com Darton (1986), um em cada cinco maridos perdia a esposa e, então, casava-se novamente. As madrastas proliferavam – o que explica, por exemplo, a disseminação da sua figura nos contos de fadas. Já as crianças dormiam com os pais, na mesma cama e cercadas de animais para se aquecerem. Assim, elas observavam as relações sexuais do casal e não eram concebidas como seres inocentes que deveriam ser preservados, trabalhando, inclusive, junto com os pais desde que aprendiam a caminhar.

Darton explicita que os camponeses, no início da França Moderna, viviam em um contexto repleto de madrastas e órfãos, de trabalho exaustivo, além de emoções brutais, não só explícitas como também reprimidas. Segundo ele, a condição do homem sofreu tantas alterações que é quase impossível conseguirmos imaginar como era a condição de vida das pessoas com realidades desagradáveis. Darton afirma que “é por isso que precisamos reler *Mamãe Ganso*.” (DARTON, 1986, p. 47), pois assim podemos ter uma ideia de como eram as coisas no século de Perrault.

Mesmo tendo se passado mais de três séculos desde a publicação da primeira coletânea de contos de fadas, as histórias maravilhosas estão cada vez mais presentes na atualidade. Isso pode ser comprovado, por exemplo, analisando a quantidade de produções cinematográficas inspiradas em contos de fadas e histórias com elementos de magia lançadas desde o ano 2000. Temos, por exemplo, filmes adaptados dos contos de Perrault e Grimm, como *A nova Cinderela* (2004), *A garota da capa vermelha* (2011), *A Bela e a Fera* (2014) e *Cinderela* (2015), além dos sucessos de bilheteria como *Espelho, espelho meu* (2012), *Branca de Neve e o caçador* (2012), *João e Maria: caçadores de bruxas* (2013), *Malévola* (2014). Temos, também, os filmes *Peter Pan* (2003), *Os Irmãos Grimm* (2005), *Encantada* (2007), *Alice no País das Maravilhas* (2010), *Jack: o caçador de gigantes* (2013) e *Caminhos da floresta* (2015), que também estão inseridos no universo das histórias de magia.

Tantas adaptações e releituras comprovam o sucesso dos contos de fadas no imaginário coletivo, uma vez que tais narrativas sempre estiveram – e ainda estão – presentes na vida da maioria das pessoas. Além dessas adaptações cinematográficas, as narrativas recolhidas por Perrault e pelos Grimm também circulam em outras mídias, como veremos no decorrer da presente pesquisa.

Os autores de *Fadas no divã* (2006), Diana Corso e Mario Corso, afirmam que a sobrevivência dos contos de fadas que continuam interessando as crianças da geração contemporânea, na qual a presença dos computadores, vídeo games e jogos RPG é constante, se deve à capacidade de simbolizar e resolver os conflitos psíquicos e inconscientes que, embora séculos depois, ainda dizem respeito às crianças da atualidade. Segundo eles:

A paixão pela fantasia começa muito cedo, não existe infância sem ela, e a fantasia se alimenta da ficção, portanto não existe infância sem ficção. Observamos que, a partir dos quatro últimos séculos, quando a infância passou a ter importância social, as narrativas folclóricas tradicionais, os ditos contos de fadas, constituíram-se numa forma de ficção que foi progressivamente se direcionando para o público infantil. Hoje, os contos de fadas são considerados coisa de criança, mas curiosamente muitos deles continuam estruturalmente parecidos com aqueles que os camponeses medievais contavam. Como foi que esses restos do passado vieram parar nas mãos das crianças de hoje? (CORSO; CORSO, 2006, p. 12)

Os autores respondem a essa questão explicando que quando alguém relata um conto de fadas, apropria-se dele, subjugando-o aos seus interesses. Para isso, uma parte da história se conserva – uma espécie de núcleo da narrativa – enquanto outra é acrescentada, recriando-a de acordo com o que o narrador pretende. É por isso que as histórias maravilhosas sobreviveram por tantos anos, pois elas vão ao encontro do horizonte de expectativas do leitor/ouvinte permitindo sua identificação com a narrativa e relacionar-se com a história. Conforme Diana e Mario Corso, é devido a isso que os contos de fadas não permaneceram exatamente iguais ao longo dos anos.

1.3 Contos de fadas e o imaginário coletivo

O conto popular é um gênero muito antigo, que tem os primeiros registros escritos a partir do século XVII. Porém, antes disso, tais contos foram transmitidos oralmente de geração a geração. Como dissemos anteriormente, os contos de fadas permeiam o nosso imaginário e, por isso, o estudo de suas adaptações possui relevância, uma vez que essas narrativas têm relação com a realidade dos ouvintes/leitores. O conto de fadas é um gênero antigo que se adaptou às mudanças sociais, culturais e tecnológicas ao longo do tempo.

Como visto na seção anterior, narrativas muito semelhantes surgiram em locais e épocas muito distantes. Isso se deve ao fundo coletivo comum dos indivíduos. Para justificar a presença dessas narrativas em locais tão diferentes, Coelho (1985) afirma que:

A universalidade de certos temas ou contos, presentes entre raças tão distantes, ou de civilizações tão diferentes é um fenômeno que tem surpreendido os pesquisadores. No entanto é uma das provas de que existe (ou existiu?) um fundo comum a que pertencemos todos e do qual perdemos a consciência há muito. Permanecem no mistério as circunstâncias que levaram tais contos e narrativas de um ponto a outro do globo, em tempos tão recuados, em que era tão difícil vencer as distâncias... daí a importância étnica e psicológica desses contos; tradicionais, como documentos incontestes de um período em que a comunicação entre os homens se fazia predominantemente por meio emocional... (COELHO, 1985, p. 75)

A partir das afirmações de Nelly Novaes Coelho, torna-se incontestável que o inconsciente coletivo possibilitou que as mesmas histórias fossem criadas em lugares distintos, ou seja, os contos maravilhosos se originaram de um fundo psicológico comum a todos os homens. Conforme os autores de *Fadas no divã* (2006), por se originarem de um fundo coletivo comum, é normal “encontrarmos nas compilações de histórias folclóricas, de distintas nacionalidades, contos que começam como o nosso conhecido ‘Branca de Neve’, seguem com ares de ‘A Bela e a Fera’ e terminam igual ao de ‘Cinderela’” (CORSO; CORSO, 2006, p. 27).

Esse fundo psicológico comum é abordado por Carl Gustav Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000). O teórico explica o imaginário coletivo como sendo uma camada profunda da mente, sendo assim denominada por não se tratar

de um inconsciente individual, mas sim universal, ou seja, um fundo comum entre todos os indivíduos:

Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 200, p. 15).

Jung afirma que o inconsciente coletivo é uma parte da psique que não se refere à experiência pessoal dos indivíduos. O inconsciente pessoal é composto por experiências individuais, constituindo-se de conceitos que já foram conscientes, mas que após um período podem ser esquecidos e então passar a fazer parte do inconsciente do indivíduo. Já os conteúdos constituintes do inconsciente coletivo não são esquecidos, visto que são permanentes e herdados dos antepassados:

Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (JUNG, 2000, p. 52)

O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele é formado de arquétipos que, em um segundo momento, podem passar para o consciente, agregando de forma definida os conteúdos da consciência. Portanto, o fato de os contos de fadas terem surgido em locais diferentes, em épocas remotas, justificam-se pelos camponeses utilizarem-se do seu inconsciente coletivo para elaborar tais histórias. Estas narrativas possuíam um cunho moralizante e, através dos arquétipos criados (bruxas, fadas, etc.) por meio do inconsciente coletivo pretendiam transmitir sua moral de forma implícita, a qual, devido aos arquétipos, passava a fazer sentido para o ouvinte/leitor, auxiliando-o a abstrair conceitos e aprendizados a partir das histórias lidas e ouvidas.

Uma vez que essas narrativas transmitiam ensinamentos aos ouvintes/leitores, eram adaptadas frequentemente. Grande parte do que hoje conhecemos como contos de fadas clássicos foi recolhida através da narração dos camponeses que haviam aprendido essas histórias durante a infância, antes da disseminação da alfabetização. Esses

camponeses, assim como todos contadores de histórias, adaptavam o contexto dos seus relatos, mas mantinham preservados os principais elementos.

O fato de essas histórias serem adaptadas de acordo com o contexto em que circulavam, juntamente com a concepção de inconsciente coletivo apresentada por Jung, explica o motivo de esses contos estarem presentes tanto nas narrativas recolhidas por Perrault, na França, como nas histórias coletadas pelos Grimm, na Alemanha. Nelly Novaes Coelho (1985) explica que:

Nessa recolha há também matéria literária de outras procedências, e já assimilada pelo povo alemão, que evidentemente faz parte do fundo original comum, europeu. Tanto assim que algumas delas constam também da recolha feita por Perrault, no século XVII, na França (o que prova a existência de uma fonte comum). (COELHO, 1985, p. 110)

Corroborando o exposto, Robert Darton, na obra *O grande massacre dos gatos* (1986), também aborda a questão dos contos de fadas populares terem surgido a partir de um fundo coletivo comum, ou seja, concorda com as ideias defendidas por Jung acerca do imaginário coletivo. Darton defende essa ideia pelo fato de os contos de fadas terem surgido em vários lugares em épocas remotas em que a comunicação se dava de forma direta.

Notamos que, os contos de fadas franceses e germânicos possuem muitas semelhanças. As histórias se fundem, como os contos “Branca de Neve” e “Bela Adormecida”, que possuem uma estrutura semelhante e enredo parecido. Entretanto, mesmo sendo frutos de um fundo coletivo comum, Robert Darton explica que essas narrativas sofriam alterações conforme os locais onde circulavam. Os contos germânicos (Irmãos Grimm), por exemplo, mantêm o terror e a fantasia, enquanto os contos franceses enfatizam o humor e a domesticidade. Na versão francesa, todos os seres mágicos reduzem-se a ogros e fadas, uma vez que no período entre os séculos XV e XVIII essas figuras eram comuns, o que explica sua presença mais constante nos contos de Perrault do que nos de Grimm. Um exemplo é a história de “A Bela Adormecida no Bosque”, em que há a presença de uma personagem ogra que apresenta grande perigo à protagonista e seus filhos.

Além disso, Darton (1986) também discorre sobre os contos de fadas terem surgido com um objetivo comum, isto é, servirem para elucidar determinados fatos que só poderiam ter explicação a partir da imaginação e fantasia: “O próprio senso comum é

uma elaboração social da realidade, que varia de cultura para cultura. Longe de ser a invenção arbitrária de uma imaginação coletiva, expressa a base comum de uma determinada ordem social.” (DARTON, 1986, p 39).

Além das concepções apontadas por Jung e Darton acerca do surgimento dos contos de fadas em locais diferentes através do fundo coletivo comum, podemos refletir também sobre a estrutura dessas narrativas, que apontam para uma construção semelhante em todos os contos. Vladimir Propp, consciente das limitações dos métodos comparativos desenvolvidos até a publicação de sua teoria, – tanto os centrados nos temas, motivos e assuntos como aqueles focados nas regiões de origem e contexto– empenha-se no estudo comparativo das ações das personagens, e fundamenta-se nessas ações para definir a especificidade do conto popular maravilhoso como gênero. A partir desse viés, o teórico buscava uma possível explicação histórica para a uniformidade do gênero nas mais diversas regiões do mundo.

Para isso, Propp caracteriza os elementos que responderiam pela natureza do maravilhoso, ou seja, através das ações dos personagens, define funções que estruturam a narrativa. Assim delimita as funções constantes (ações básicas de efabulação que identificam os contos maravilhosos) e as funções variáveis (que são secundárias no universo estrutural do conto)¹⁷.

Conforme explica Vladimir Propp (1984), os contos de magia possuem uma estrutura peculiar, que pode ser percebida de imediato e que acaba por determinar a categoria do conto maravilhoso mesmo que os indivíduos não tomem consciência disso. A principal peculiaridade do conto maravilhoso, segundo o teórico, é que as partes constituintes de um conto podem facilmente ser transportadas para outro sem que aconteçam alterações, e por isso os enredos estão estreitamente ligados entre si. Propp ainda ressalta que para os estudos comparativos entre o conto e a religião, o conto e a

¹⁷ As funções constantes são as ações que se repetem em todos os contos de magia, enquanto as funções variantes são os personagens que exercem tais ações; Embora as funções constantes se repitam em todos os contos, não precisam obrigatoriamente estar presentes em sua totalidade em um conto, muitas delas se justapõem e podem fundir-se. Essas funções devem seguir a seguinte ordem: distanciamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade, dano, mediação, início da reação, partida, primeira função do doador, reação do herói, fornecimento, deslocamento, combate, marca, vitória, reparação do dano, regresso. Muitos contos terminam nessa função de regresso, porém, Propp identifica uma frequente continuação: perseguição, salvamento, chegada do incógnito, pretensões infundadas, tarefa difícil, realização, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento. Já as funções variantes constituem-se em: o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e o pai, o mandador, o herói e o falso herói.

sociedade e contos e mitos, é essencial estudar o motivo da semelhança dos contos do mundo inteiro.

Coelho (1985) explicita que a estrutura narrativa predominante nos contos maravilhosos é simples, pois possui apenas um núcleo dramático, estando ao seu redor todos episódios que compõem a narrativa. Ela explica que a repetição ou reiteração é outro elemento básico que constitui os contos populares:

Da mesma forma que a elementaridade ou simplicidade da mente popular ou da infantil repudia estruturas narrativas complexas (devido à dificuldade de compreensão imediata que elas apresentam), também se desinteressam da matéria literária que apresente excessiva variedade ou novidades que alterem continuamente as estruturas básicas já conhecidas. (COELHO, 1985, p.113)

Nelly Novaes Coelho retoma a teoria apresentada por Propp, ressaltando que através dessa repetição de estrutura na maioria dos contos, comprovamos que as funções se repetem, enquanto o que muda de uma história para outra são os personagens que as exercem. Conforme afirma Propp, por mais que os contos de fadas possuam motivos diversos, o desenrolar dos enredos se assemelham, pois mesmo os personagens se modificando de uma história para a outra, as ações presentes nas narrativas são semelhantes.

Propp explica que a regularidade da construção da narrativa do conto maravilhoso permite que possamos dar a seguinte definição: “o conto de magia é uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetições de outras, conforme o caso” (PROPP, 1984, p. 92). Sob a sua perspectiva, concluímos que “Branca de Neve” é um conto maravilhoso, e que sua permanência no imaginário coletivo pode ser justificada por seguir a estrutura padrão apresentada pelo teórico, isto é, das trinta e uma funções que aponta, trinta estão presentes no texto analisado. Embora possuindo organização própria, as sequências do conto “Branca de Neve” se encaixam nos moldes presentes em *Morfologia do Conto Maravilhoso*. A ordem em que as funções aparecem não segue criteriosamente o padrão proposto pelo teórico, em alguns casos elas se justapõem em uma mesma ação ou têm sua posição deslocada. Todavia, esse deslocamento ocorre para

atender às necessidades da estrutura narrativa, pois alguns elementos só podem ocorrer após outros.¹⁸

Assim, Propp demonstra como os contos de magia possuem uma estrutura e justifica a semelhança entre as narrativas. Porém, além da estrutura – composta pelas trinta e uma funções – ele concorda com Jung no que se refere ao inconsciente coletivo:

Mas, apesar de tudo, desejaríamos formular uma pergunta: se todos os contos são semelhantes quanto à forma – isso significa, por acaso, que todos eles provêm da mesma fonte? O morfologista não tem, por assim dizer, o direito de responder a esta questão. Chegando a este ponto, deve transmitir suas conclusões ao historiador, ou então transformar-se em historiador ele próprio. Contudo, podemos dar uma resposta, embora sob forma de hipótese: parece que isso é realmente correto. Certamente, o problema das fontes não deve ser apresentado de forma estritamente geográfica. Dizer “fonte única” não significa, absolutamente, que os contos de fadas surgiram, por exemplo, na Índia, e que dali se alastraram pelo mundo todo, tomando formas diferentes no decorrer de suas viagens, conforme admitem alguns. A fonte única pode ser também psicológica, no aspecto histórico-social. (PROPP, 1984, p. 98)

A partir das ideias apresentadas, podemos dizer que a literatura é uma das formas de arte que nos possibilita grande exercício da imaginação, visto que, ao ler um texto, criamos em nossa mente as cenas descritas e narradas, organizando o pensamento conforme avançamos na leitura. Portanto, a literatura permite unir imaginação e realidade, já que toda obra literária carrega significados que fazem o leitor se relacionar com o texto lido, pois assimila suas ideias a partir da leitura e modifica-se a partir desse contato com a obra lida. Como afirma Robert Darton, “apesar de ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permanecem enraizados no mundo real.” (DARTON, 1986, p 54).

Mediante o exposto, afirmamos que os contos de fadas apresentam representações sociais de acordo com a época na qual circulam. Portanto, a representação feminina presente nos contos de fadas clássicos dialoga diretamente com o comportamento feminino esperado na sociedade dos séculos XVII a XIX, enquanto que os contos de fadas contemporâneos apresentam, em sua maioria, a representação

¹⁸ Durante a elaboração desta dissertação, elaboramos um trabalho de análise das funções propostas por Vladimir Propp e do conto “Branca de Neve”, a partir do qual concluímos que a narrativa em questão enquadra-se nos padrões propostos pelo teórico e, por isso, configura-se como um conto maravilhoso. O trabalho foi apresentado no I Seminário Internacional Literatura Imaginário e Cultura, e I Seminário Internacional Vozes Femininas e Escritas do eu, realizado em 2015, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). O artigo intitulado “Branca de Neve e a Morfologia do Contos Maravilhoso, de Vladimir Propp” poderá ser encontrado nos anais do evento.

feminina de acordo com a conduta esperada das mulheres do séculos XX e XXI, uma vez que tais narrativas difundem um comportamento e ele se relaciona com a história da mulher na sociedade.

2. A ADAPTAÇÃO E SUAS NUANCES

Quando refletimos acerca do termo “adaptação”, percebemos que o mesmo se faz presente em nosso cotidiano. Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas* (2007), explica que, nos contos de fadas, desde suas primeiras versões, a adaptação já era realizada pelo contador da narrativa, pois buscava ir ao encontro do que julgava ser mais importante para o público ouvinte: “[as histórias] eram modificadas por aquilo que o narrador julgava ser mais interessante para os ouvintes, por suas preocupações do momento ou pelos problemas especiais da época” (BETTELHEIM, 2007, p. 36). Bettelheim ainda explica que uma obra precisa, necessariamente estar em conformidade com os anseios e as expectativas dos ouvintes ou leitores, para que eles possam se identificar com o enredo e para que a narrativa faça sentido.

De acordo com o teórico, quando o ouvinte/leitor se identifica com a história, apropria-se da mesma, o que torna mais fácil sua identificação. Assim, quando uma história literária é adaptada para o cinema, os adaptadores devem se preocupar a que público a obra é dirigida, a fim de que se façam as alterações necessárias que agradem ao espectadores pretendidos. Do mesmo modo, quando essas narrativas eram transmitidas oralmente, cada autor/narrador fazia as alterações que julgava necessárias, de acordo com a realidade social onde a história circularia, criando assim diferentes versões do mesmo conto.

Isto posto, ao pesquisar o conto “Branca de Neve”, vemos que há muitas versões da história da menina de pele branca como a neve. Entretanto, cada uma apresenta a sua peculiaridade. A versão mais antiga de que temos notícia é a de 1634, de Giambattista Basile, intitulada “A jovem escrava”¹⁹. Porém, a história que consideramos, na presente dissertação, como o “conto clássico” de Branca de Neve é a versão publicada pelos Irmãos Grimm²⁰, já que, juntamente com os contos de Charles Perrault, os dos Grimm são considerados os contos de fadas clássicos. Todavia, sabemos que a versão mais

¹⁹ Esta história encontra-se no Anexo nº 1.

²⁰ Esta história encontra-se no Anexo nº 2.

conhecida pelo público em geral é a versão difundida pelo filme *Branca de Neve e os sete anões*, dos Estúdios Walt Disney, de 1937²¹.

Em vista do grande número de adaptações do conto clássico, procuraremos realizar um panorama histórico de “Branca de Neve” partindo desde suas primeiras adaptações até chegar no filme escolhido como *corpus* desta pesquisa.

Tomás Enrique Creus (2006), assim como Linda Hutcheon (2013), afirma que a adaptação cinematográfica acaba sendo tratada de forma pejorativa diante do texto literário que a inspirou:

Embora o intercâmbio entre diversas formas artísticas tenha sido uma constante da história da arte, a passagem de obras literárias ao cinema é muito mais discutida e criticada do que qualquer tipo de transposição. Em parte isso se dá por questões formais ou relativas à diferença entre a percepção do leitor e aquela do espectador: enquanto na literatura cada leitor imagina o personagem a seu modo, no cinema, ao ser interpretado por um ator, este se torna igual para todos. Ao ver no filme uma imagem diversa daquela que imaginavam ao ler o livro, muitas pessoas sofrem uma desilusão (CREUS, 2006, p. 10).

Creus problematiza até que ponto um filme pode manter a fidelidade ao texto fonte, ou seja, até que ponto o filme pode manter o mesmo tema, as mesmas ações, os personagens, o ritmo e o tom da obra literária. O teórico afirma que a fidelidade, nesse caso, não está em fazer um filme sem modificações no que se refere à obra literária, mas sim manter nele “o espírito da obra original, mesmo que para isso seja necessário modificar cenas ou mesmo personagens” (CREUS, 2006, p. 11).

A transposição de um livro – ou um conto – em um filme tem, pelo menos, duas etapas básicas: a transformação do livro – ou conto – em roteiro e a transformação do roteiro em filme. O teórico afirma que cabe ao roteirista a ingrata tarefa de escrever a história do filme, enquanto o *status* de autor fica com o diretor. Podemos dizer que o cinema e a literatura são duas artes semelhantes, uma vez que transmitem uma história, cada uma a seu modo:

O cinema e a literatura podem ser analisados como duas ‘linguagens’ diferentes, entendendo-se a linguagem como um sistema de códigos que permite a transmissão de informação. O cinema é um sistema de códigos audiovisuais; a literatura, um sistema de códigos verbais baseado no alfabeto gráfico. Em outras palavras, a literatura registra eventos ou narra histórias através do uso de signos gráficos impressos (o alfabeto), o cinema registra eventos e narra histórias através de uma sucessão de imagens previamente capturadas pelo método fotográfico,

²¹ Essa versão difundiu a história como a conhecemos atualmente, com o príncipe salvando a protagonista do feitiço da madrasta com o beijo de amor.

bem como o uso de som, muitas vezes esquecido. (CREUS, 2006, p. 15)

O cinema também comporta uma linguagem narrativa, assim como a literatura. Segundo Creus, uma vez que o cinema baseia-se no movimento “(ou mais exatamente na ilusão de movimento, provocada pela veloz projeção de imagens fixas, com vinte e quatro fotogramas por segundo), bem como na sucessão de cenas diversas organizadas de forma dramática (montagem)” (CREUS, 2006, p. 19), aproxima-se da linguagem literária, é como uma ilustração da narrativa. Além disso, ele afirma que ao lermos um livro também é possível transformá-lo em uma obra visual, já que a leitura permite que seja feita uma representação mental, e transformamos aquilo que é vago e diverso em uma imagem concreta para cada leitor. O que o cinema faz é trazer concretude para essa imagem mental, ou seja, “transformar o que na literatura é vago e diverso para cada leitor em uma imagem concreta, igual para todos (a imagem é única, mas é óbvio que seus efeitos podem ser tão diferentes para cada espectador como um livro o é para cada leitor).” (CREUS, 2006, p 20).

Assim como apresentam semelhanças, a arte cinematográfica e a literatura também possuem diferenças, como as técnicas utilizadas, pois o cinema, para transformar o imaginário em imagem, se utiliza de uma série de ferramentas próprias da sua linguagem, tanto no modo de produção quanto no modo de recepção. Portanto, do mesmo modo como as letras formam palavras, as palavras formam frases e as frases formam um texto que contém início, meio e fim, no cinema uma “sequência de fotogramas se organiza em um plano, os planos em cenas e as cenas em sequências, e assim por diante.” (CREUS, 2006, p. 21).

Entretanto, as técnicas de fotograma, plano, cena e sequência são próprias do cinema e, por isso, não possuem equivalentes na literatura. É preciso entender que tanto a literatura como o cinema possuem a sua própria linguagem e por isso uma adaptação cinematográfica de um texto literário nunca poderá ser totalmente fiel a este, mesmo porque a adaptação ‘fiel’ inexistente.

Ao longo dos anos, o cinema e a literatura estabeleceram uma “relação de amor e ódio”, referente, principalmente, à influência ou não da literatura sobre o cinema. O fato é que esse paradoxo entre eles existe desde o surgimento da arte cinematográfica e se dá, principalmente, pelo fato de que para se firmar como uma nova arte ou pela

facilidade de utilizar uma história já escrita e reconhecida pelo espectador, os cineastas buscaram na literatura a inspiração para as suas obras.

Linda Hutcheon, na obra *Uma teoria da adaptação* (2013) explica esse fenômeno, pois, segundo ela, é comum que se inspirando em uma obra já conhecida pelo público espectador, a obra cinematográfica tenha maiores garantias de sucesso. É evidente que isso levou à concepção de que a literatura seria uma “arte superior” ao cinema. Uma concepção que ainda está presente nos dias de hoje, mesmo que em menor escala.

Porém, embora exista este senso comum de que a literatura poderia ser superior ao cinema, Creus afirma que na leitura de uma obra já temos uma forma de ‘cinema’, pois o leitor possui a necessidade de imaginar as cenas enquanto lê. O que o cinema faz, conforme ele explica, é cristalizar esse procedimento, pois atribui a imagem de um personagem a figura de um ator, cria o cenário em que passam as cenas, etc.

Como apontamos anteriormente, o roteirista possui a difícil tarefa de escrever uma história, mas é o diretor quem possui o *status* de ‘autor’ do filme. Entretanto, nas adaptações onde o texto literário é conhecido pelo espectador, o mérito vai antes para o autor do livro. O roteirista é visto apenas como um intermediário entre o livro e o filme. O filme *Espelho, espelho meu*, por exemplo, dificilmente aparece na mídia acompanhado dos nomes de seus roteiristas, pois, assim como os outros de mesmo enfoque, é sempre associado ao nome do diretor, ou então ao conto dos Irmãos Grimm.

É importante lembrar que enquanto o texto literário descreve cenas e diálogos, o roteiro cinematográfico procura descrever como as cenas e os diálogos acontecerão entre os personagens, ou seja, uma descrição minimalista de como o personagem deve agir em cada cena, como deve ser sua expressão facial, etc. Portanto, o trabalho do roteirista já integra o trabalho de montagem das imagens, das quais o cinema se constitui. O trabalho de narrar um cenário, por exemplo, se dá de forma muito diferente entre o texto literário e o texto cinematográfico, pois o trabalho de descrição não será feito por um narrador e imaginado pelo leitor; ele será mostrado pela câmera.

Creus explica que o roteiro é apenas a primeira parte do processo de adaptação. Ao diretor é a quem é atribuída a responsabilidade do restante do trabalho. Portanto, o diretor deve passar do roteiro para a ação das câmeras, o que envolve os personagens, cenários, finalizando com a filmagem e a edição.

Acerca das diferenças entre a adaptação de um conto e de um romance, o teórico explica que o conto se torna mais fácil de ser adaptado, não só por se dar, geralmente, em uma ação – narra um acontecimento enquanto o romance possui várias ações –, mas também por ter um número menor de personagens. Uma vez que se trata de uma narrativa breve, o cineasta não tem o problema de reduzir e cortar trechos da obra, ele pode desenvolver determinados aspectos além de acrescentar outros elementos.

Pensando nas características do conto e do filme, encontramos elementos que se assemelham: ambos são lidos ou assistidos de uma única vez. Quando lemos um romance, dependendo do seu tamanho, fazemos a leitura em mais de um dia, parando para realizar outra atividade e retornando em outro momento. Já o conto é lido de uma só vez, principalmente por ser uma narrativa mais curta e que possui um único eixo de ação – o qual ficamos ansiosos para saber o desfecho, o que também contribui para a brevidade de nossa leitura. Da mesma forma, o filme é produzido, inicialmente, para ser assistido de uma única vez, pois quando se trata de uma visita ao cinema, o filme não possui intervalos ou interrupções.

Tomás Enrique Creus também afirma que um conto pode ser transposto para o cinema de várias formas, que é exatamente o que acontece com o conto dos Irmãos Grimm em pauta. Temos diversos filmes inspirados na história clássica da princesa com a pele branca como a neve que come uma maçã envenenada. Como exemplos, citamos duas obras cinematográficas produzidas em períodos distintos: o filme *Branca de Neve e os sete anões* (1937), que apresenta maior semelhança ao conto clássico, já que na obra a princesa possui uma conduta passiva e é salva pelo príncipe encantado, enquanto que no filme *Espelho, espelho meu* (2012) temos uma versão mais distante do conto dos Irmãos Grimm, onde a princesa é detentora de um comportamento ativo.

2.1 Panorama histórico de “Branca de Neve” e suas primeiras adaptações

Como vimos, a primeira versão do conto “Branca de Neve” foi publicada pelos Irmãos Grimm, tendo os próprios escritores realizado a sua primeira adaptação. Como nos explica Nelly Novaes Coelho (1985), os Grimm publicavam seus contos de forma avulsa entre os anos de 1812 e 1815. Porém, em 1822, fizeram uma nova edição que

apresentava uma adaptação do primeiro conto. Essa alteração se justifica pela forte pressão social que os autores sofreram devido à violência presente na narrativa, principalmente no que se refere à relação entre mãe e filha. Por esse motivo, e para atender os princípios da Igreja Católica que ditava o padrão social da época, os Grimm transformaram a mãe que mandava matar a filha em uma madrasta má, preservando a imagem imaculada da figura materna.

A história de Branca de Neve, tal como conhecemos hoje, não apresenta uma versão de Charles Perrault. Porém, por mais que a primeira versão escrita do conto “Branca de Neve” seja apontada como sendo dos Irmãos Grimm, na obra *Fadas no divã* (2006), os autores indicam que a história de Branca de Neve teria sido inspirada no conto “A jovem escrava”, de Giambattista Basile, que data de 1634, na Itália, a qual seria a primeira versão registrada do conto.

Na obra *Branca de Neve: os contos originais* (2012), organizada por Alexandre Callari, temos acesso a diversas versões de “Branca de Neve”, provenientes de diferentes lugares do mundo. O autor apresenta uma coletânea desses contos²², a saber: “Pequena Branca de Neve” (Alemanha, 1857), “A jovem escrava” (Itália, 1634), “Árvore-Dourada e Árvore Prateada” (Escócia, 1892), “Maria, a madrasta má” (Itália, 1885), “O caixão de cristal” (Itália, 1885), “A morte dos sete anões” (Suíça, 1856) e “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros” (Rússia, 1833). Todas essas versões possuem algo em comum com a versão clássica do conto.

Todavia, o conto “Pequena Branca de Neve”, que o organizador do livro atribui aos Irmãos Grimm, data de 1857 e não de 1812 ou 1822, período em que os escritores alemães publicaram as duas versões do conto “Branca de Neve” que compõem o *corpus* desta dissertação. Embora Alexandre Callari afirme que o conto de Branca de Neve inspira-se no conto da personagem Lisa²³ – pois a tia representaria a madrasta enquanto o tio representaria o príncipe dos contos dos Irmãos Grimm –, o mesmo não leva em consideração, assim como Diana e Mário Corso, a primeira versão publicada pelos escritores alemães, em 1812/1815, uma vez que faz referência apenas à versão já adaptada de 1822, onde a presença da mãe já havia sido substituída pela figura da madrasta.

²² Inclusive a narrativa de Basile.

²³ Protagonista da história “A jovem escrava”, de Basile.

A partir dessa primeira adaptação feita pelos Irmãos Grimm, podemos pensar nas demais adaptações dos contos de fadas, em especial àquela cinematográfica, já que o filme *Espelho, espelho meu* compõe o *corpus* da nossa pesquisa. Para tratar sobre a adaptação, assunto de grande importância em nosso trabalho, utilizaremos a teoria de Linda Hutcheon, desenvolvida em *Uma teoria da adaptação* (2013).

Hutcheon apresenta a sua teoria acerca das adaptações, limitando os exemplos utilizados às adaptações realizadas na América do Norte e na Europa, como afirma no prefácio da versão em Língua Portuguesa de seu texto. É dito que a adaptação está em todos os lugares, desde nossas telas de televisão, passando pelos palcos de musicais e chegando aos parques temáticos. Segundo ela, a adaptação, assim como a tradução, é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. No caso da nossa pesquisa, a adaptação utilizada parte do sistema de comunicação literário (escrito) para o sistema cinematográfico (visual), que são sistemas totalmente diferentes e que possuem as suas particularidades. Hutcheon, comparando a adaptação com a tradução, afirma que ambas alteram o significado cultural do material traduzido ou adaptado.

Em *Uma teoria da adaptação*, há a discussão sobre o tipo de passagem transcultural que ocorre quando uma determinada história é adaptada para outra língua ou cultura ou então de uma mídia para outra. Para a teórica, a adaptação sempre foi, e continua sendo, essencial para a imaginação humana de todas as culturas. Nós, além de contarmos histórias, as recontamos, e toda vez que fazemos isso acabamos por recriar algum trecho. Ela afirma que a arte deriva de outra arte, assim como as histórias também nascem de outras histórias. Dessa forma, estamos em constante processo de adaptação/ajuste das histórias que permeiam nosso imaginário, pois as alterações são feitas para irmos ao encontro do interlocutor, uma vez que sempre pensamos em quem está nos ouvindo ou lendo.

A teórica aponta a forte depreciação que a adaptação sofre tanto dos críticos acadêmicos quanto das resenhas jornalísticas, que “frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Isso ocorre porque tais críticos buscam a fidelidade na obra adaptada. Porém, Hutcheon procura mostrar que fidelidade não pode ser critério de julgamento quando se trata de uma adaptação, pois cada mídia ou língua possui a sua particularidade. Quando trata de diferentes mídias, a autora está se referindo às diferentes formas de adaptação, já que sua teoria aborda não só a adaptação feita da literatura para o cinema, mas também de

cinema para *videogames*, peças de teatro, quadrinhos, *covers* de músicas, *sites*, óperas, balés, musicais e, até mesmo, parques temáticos. A autora ainda afirma que embora a adaptação pareça muito comum e banal, é muito complexa.

Para teorizar sobre adaptação, Hutcheon parte da premissa de que toda a obra pressupõe um receptor. Deste modo, sempre que uma adaptação é produzida, leva em conta o público ao qual se dirige: “As obras, independentemente da mídia, são criadas e recebidas por pessoas, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da política da intertextualidade” (HUTCHEON, 2013, p. 12).

Para a realização do presente trabalho, é essencial considerarmos o contexto de produção tanto do conto dos Grimm como do filme escolhido para análise, bem como o público ao qual as obras se dirigem. Através desse contexto de produção e da teorização do possível público receptor, poderemos entender quais as motivações que resultaram em determinada representação feminina na narrativa literária e, depois, aquela presente na cinematográfica, já que, como afirma a autora, sempre que um texto é adaptado, precisa atender à especificidade do contexto em que está inserido, tornando-se necessárias mudanças na história de acordo com a cultura em que o texto circulará. Hutcheon ainda expressa que “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p.17). Ou seja, sempre existirão alterações no processo de adaptação, como cortes e acréscimos, e essas são decorrência dos fatores do contexto de produção da obra.

Linda Hutcheon explica que a adaptação é uma repetição sem replicação, o que significa que os adaptadores não objetivam simplesmente reproduzir o texto fonte. Tanto é assim que uma adaptação pode questionar o texto que a inspirou, modificando-o. Ela defende que a adaptação pode repetir o texto fonte, porém não o replica, já que um texto nunca será igual ao outro, havendo sempre acréscimos e supressões. Por isso, a mudança é inevitável, mesmo se não houver qualquer atualização ou alteração intencional da ambientação. Para contrariar a depreciação da adaptação e a exaltação do texto fonte, a teórica afirma que o ‘segundo’ texto, não significa ‘secundário’ ou inferior. Hutcheon não concorda com a prioridade que geralmente é dada ao chamado ‘texto-fonte’ ou ‘texto original’, e lembra que a mudança do ambiente literário para o fílmico já foi caracterizada como uma passagem para uma forma de cognição inferior, o que acaba caracterizando de forma pejorativa a arte cinematográfica. Para isso, ela

utiliza o termo ‘texto adaptado’ em lugar de ‘texto-fonte’, para que a adaptação e o texto adaptado sejam vistos em uma linha horizontal, e não vertical, como de costume, onde um acaba sempre sendo inferior ao outro²⁴. Portanto, concluímos que a teórica trata a adaptação não como uma continuação ou uma representação do texto fonte, ou seja, para ela, as obras além de serem independentes possuem uma intertextualidade com outro texto: “adaptações são aqui examinadas como revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras passadas” (HUTCHEON, 2013, p. 15). Além disso, a teórica ainda afirma que a adaptação não é secundária ao texto fonte: “Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p 30).

Linda Hutcheon questiona o motivo das adaptações estarem cada vez mais presentes em nossa cultura, uma vez que, não raro, são consideradas criações inferiores às ‘originais’. Ela aponta que “de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria melhor filme no Oscar são adaptações [...] as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganharam Emmy Awards” (HUTCHEON, 2013, p. 24). A teórica afirma que esse sucesso se dá, em parte, pelo prazer da repetição com variação, ou seja, do conforto de assistir a algo que se conhece, em linhas gerais, a história, mas que se obtém a atração da surpresa. O prazer de experienciar uma adaptação envolve o reconhecimento e a lembrança, confirmando que a adaptação nunca é uma simples reprodução.

Ao tratar dos meios onde a adaptação ocorre, precisamos diferenciar o ‘contar’ uma história do ato de ‘mostrá-la’. De acordo com a teórica, alguns gêneros e mídias envolvem apenas o ato de contar histórias (como é o caso do romance, do conto, etc.), enquanto outros envolvem o de mostrar essas histórias (como o cinema e o teatro, por exemplo), sendo que outros ainda permitem a interação direta, seja física ou sinestésica (como ocorre com os *videogames* e os passeios em parques temáticos).

Sobre a contação de uma história, dá-se a explicação de que nosso engajamento parte do campo da imaginação, o qual é controlado pelas palavras que aquele que conta

²⁴ Na presente dissertação, optamos por não assumir a nomenclatura proposta por Linda Hutcheon, uma vez que em Língua Portuguesa o termo ‘texto adaptado’ pode causar certa ambiguidade em alguns casos. Sendo assim, utilizaremos os termos “adaptação” e ‘texto adaptado’ como sinônimos. Nesse caso, o conto dos Irmãos Grimm, por exemplo, seria o ‘texto fonte’ enquanto o filme *Espelho, espelho meu* seria o texto adaptado/adaptação. Isso não significa que estamos afirmando que o texto ‘primeiro’ ou texto ‘fonte’ é melhor que a adaptação, pois, como a teórica em questão, concordamos que tanto a adaptação como o texto que a inspirou estão em uma linha horizontal, onde cada um possui a sua importância, já que são obras independentes e que possuem a sua relevância dentro do período em que foram produzidas.

a história seleciona e utiliza para conduzir o texto. Uma vez que o ato de contar histórias parte da imaginação, não está preso aos limites impostos pelo visual e auditivo. Além disso, o leitor pode parar a leitura e observar as páginas que estão por ler. Ele pode ainda reler ou então pular algumas passagens. Já no cinema ou nas adaptações teatrais, o sujeito está submetido a uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, o cinema ou o teatro estão vinculados à percepção daquilo que é mostrado tanto de forma visual como sonora: “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2013, p.49).

Para diferenciarmos o conto do filme, é importante refletir sobre essa diferença entre narrarmos uma história e a mostrarmos. Hutcheon afirma que uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, sendo que nenhuma das duas é igual a uma história na qual podemos participar ou interagir:

Contar uma história, como romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35)

Experienciar, nesse caso, não significa participar, como ocorre nos *videogames* e parques temáticos, mas sim seguir o ritmo ditado pelo meio da veiculação da obra. No cinema, por exemplo, não podemos parar o filme ou o espetáculo como fazemos quando estamos lendo um livro, o que demonstra que devemos discutir a especificidade de cada mídia, ou seja, nas particularidades da literatura e do cinema.

Por consequência, durante a análise de *Espelho, espelho meu*, utilizaremos algumas das técnicas próprias do cinema que julgamos importantes para a compreensão da forma como a figura feminina é representada no enredo do filme. Para isso, pautaremos a discussão no texto já referido de Tomás Enrique Creus (2006).

Para iniciarmos as discussões referentes ao cinema, salientamos que Hutcheon aponta que a obra cinematográfica, por exemplo, possui uma “estrutura-de-três-atos”, sendo divididos em começo, que apresenta um conflito; meio, que aborda e desenvolve as implicações desse conflito; e fim, que acaba por resolver as complicações do conflito e restabelecendo a ordem. No que diz respeito à adaptação cinematográfica,

perguntamo-nos quem seria o adaptador, já que roteiro passa por um trabalho criativo tanto do roteirista como do diretor, assim como do editor e dos atores. A autora de *Uma teoria da adaptação* afirma que o trabalho de adaptação no cinema é um trabalho conjunto. O roteirista é aquele que cria o enredo do filme, ou então adapta de forma criativa uma história já escrita e publicada, já o diretor interpreta esse enredo – dependendo de sua interpretação, muita coisa pode mudar – e organiza a forma como as ações serão representadas, os atores, por sua vez, são aqueles que interpretam e incorporam tais ações e fazem com que a adaptação ganhe existência material, e, por último, há ainda o editor, responsável pela construção do filme, já que é na sala de edição que o filme se estabelece em sua forma final. Portanto, a obra cinematográfica é colaborativa: há vários adaptadores. Entretanto, como o nosso foco na análise fílmica serão as atitudes e os comportamentos femininos, que se constituem dentro do roteiro/enredo, nosso adaptador primeiro será o roteirista, pois é ele quem elabora esse enredo e recria os personagens, em segundo lugar, será o diretor, visto que a posição da câmera, ângulos, etc., são relevantes para a análise do filme. E, por fim, consideraremos também como adaptador o editor, visto que, como aponta a teórica, a edição é que constitui um filme como tal.

Uma preocupação constante de Linda Hutcheon é a de questionar o motivo de alguém se propor a adaptar uma obra, sabendo ser provável que o produto final acabará depreciado pelos críticos em favor do texto fonte. Para ponderarmos respostas a essa pergunta, é necessário considerar as questões econômicas, legais, pessoais, pedagógicas e políticas. Pensando nos contos de fadas, por exemplo, trata-se de um texto sem direitos autorais e a possibilidade de sua adaptação obter uma boa venda de bilheteria é praticamente certa.

Nessa perspectiva, o filme seria uma adaptação, uma vez que o público conheceria o texto fonte: “Se conhecemos a obra adaptada [texto fonte], haverá uma oscilação constante entre ela e a nova adaptação que experienciamos; caso contrário, não experienciaremos a obra *como adaptação*” (HUTCHEON, 2013, p. 16. Grifo da autora.). Hutcheon ainda explica que talvez seja o sucesso alcançado pelas adaptações que provoca tanto desconforto na crítica.

Nesse sentido, nem a segunda versão do conto “Branca de Neve” – onde a figura da mãe é substituída pela madrasta – nem a versão difundida pela Disney – onde o príncipe desperta a princesa com um beijo de amor – podem ser consideradas, segundo

os apontamentos de Hutcheon, como adaptações. Essa afirmação se justifica pelo fato de que o público em geral não tem conhecimento da versão clássica, uma vez que após ser substituída, em 1822, pelos próprios escritores alemães, a versão deu espaço àquelas versões posteriores.

A adaptação não nega a história na qual se inspirou, não se trata de tentar apagar o texto fonte, pelo contrário, trata-se de revisitá-lo e de, talvez, atualizá-lo. A adaptação é uma forma diferente de se contar uma história:

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. (HUTCHEON, 203, p. 24)

Vemos que a adaptação, da mesma forma que as paródias, possui uma relação direta e declarada com o texto que a inspirou. Contudo, diferentemente da adaptação, as paródias costumam anunciar abertamente essa relação, que muitas vezes lhe serve de *marketing*. Assim, o texto adaptado deve ser visto como uma adaptação, e não como uma reprodução.

Sabemos que as adaptações são ‘assombradas’ a todo tempo pelos textos fontes. Todavia, quando nos referimos a uma obra adaptada estamos afirmando sua relação declarada com outra obra. Estas obras inspiradas em outros textos são trabalhos autônomos e devem ser interpretadas como tais, cada uma é única e insubstituível, tal como o texto fonte. Dessa forma, uma adaptação não precisa ser próxima ou fiel ao texto que a inspirou. Quando pensamos na adaptação de um conto de fadas, a proximidade com o texto fonte dependerá do público ao qual se destina, mostrando-se mais próximo do ‘original’ ou mais atualizado/modernizado.

A partir dessa perspectiva, Hutcheon afirma que “há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado [fonte], ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Esse é um dos aspectos que percebemos ao comparar o filme *Espelho, espelho meu* com o conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm.

Adaptar significa ajustar, alterar, tornar adequado, apropriar²⁵. De acordo com Linda Hutcheon, a adaptação pode ocorrer de diferentes formas, dependendo da perspectiva: como um produto formal, um processo de criação ou um processo de recepção. A adaptação como produto formal consiste na transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras, que pode envolver uma mudança de mídia, de gênero, de foco ou de contexto. Já adaptação como processo de criação consiste numa (re)interpretação, ou seja, uma recriação, que também pode resultar em uma apropriação ou recuperação. Já adaptação como processo de recepção é uma forma de intertextualidade, isto é, apreciamos uma adaptação por meio da repetição com variação, ou seja, sem replicação, o que é o caso do filme em questão.

Para diferenciar a adaptação do plágio, Hutcheon aponta que, no plágio, não há relação declarada com o texto fonte. Além disso, com as adaptações desejamos tanto a repetição como a mudança. Perante a lei, a adaptação é uma obra derivativa, já que, diferentemente do plágio, apresenta alguma mudança, tratando-se de uma obra inspirada em outra(s), mas que é transformada.

Ao se referir às adaptações, Linda Hutcheon afirma que o tema e os personagens são os elementos da história com mais possibilidade de serem adaptados entre mídias ou até entre gêneros ou contextos. Os temas de Hans Christian Andersen, por exemplo, são frequentemente adaptados para os balés românticos, pois são conhecidos como de fácil acesso e também possuem certa tradição nesse tipo de adaptação. Além do tema, os personagens também podem ser transferidos de um texto para o outro. A teórica explica que quando os personagens são o foco das adaptações, o desenvolvimento psicológico dos mesmos é parte do círculo narrativo e dramático da adaptação.

Pensando, como aponta a teórica, que não existe adaptação literal, não se pode colocar em questão o conceito de fidelidade. O filme *Espelho, espelho meu*, por exemplo, não poderia ser uma adaptação literal do conto dos Grimm, já que esse tipo de adaptação inexistente. O próprio título já indica que não se trata de uma adaptação ‘fiel’, diferentemente da adaptação feita pelos Estúdios Walt Disney, em 1937, quando o filme possui parte do título do conto²⁶. Ainda assim, embora não tenha intenção de alterar a

²⁵ Conforme o *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* (2010).

²⁶ No livro *Branca de Neve: os contos originais* (2012), organizado e comentado por Alexandre Callari, descobrimos que o título do filme não levou o nome do conto dos Irmãos Grimm por já haver outra produção cinematográfica sendo lançada no mesmo ano e que usaria o nome da protagonista no título. Trata-se do filme *Branca de Neve e o caçador*, lançado também no ano de 2012.

história, o filme da Disney não consegue ser totalmente fiel à narrativa dos Irmãos Grimm, até porque a fidelidade não pode ocorrer através de uma mudança de mídia. Assim, a adaptação da Disney não pode ser considerada uma ‘tradução’, no sentido abordado por Hutcheon, pois apresenta não só ajustes à nova mídia como alterações de conteúdo – como o fato de o príncipe salvar Branca de Neve com um beijo de amor e não com um tapa nas costas ou um solavanco, como nas versões de 1812 e 1822, respectivamente.

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2013, p 40)

Da mesma forma, *Espelho, espelho meu* também não pode ser considerado uma tradução, uma vez que além de transcodificar e transmutar a história, modifica-a e questiona-a. Diferentemente da adaptação de 1937, dos Estúdios Walt Disney, que consiste na adaptação como produto, o filme de 2012 apresenta-se através de uma adaptação como processo, ou seja, ocorre a interpretação criativa do adaptador e o direcionamento da história para o possível público receptor da obra. Percebemos que ocorre um processo de “apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiro intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43).

A escolha do texto que servirá de inspiração para a adaptação não se dá de forma aleatória, vários fatores são levados em considerações. Ao ponderarmos sobre *Espelho, espelho meu*, podemos pensar na hipótese que o tema da história de Branca de Neve pode ter sido eleito por fatores econômicos, já que sabendo que se trata de uma história muito conhecida e que permeia o imaginário tanto de crianças como de adultos, o sucesso de público, ao menos com curiosidade de saber do que se trata, é garantido:

É claro que há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico. Conforme observado anteriormente, o propósito pode muito bem ser o de suplantar econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso, claro, é um das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação,

e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. (HUTCHEON, 2013, p. 44-45)

Além disso, muitas vezes, os adaptadores escolhem obras que estejam em domínio público porque, dessa forma, os diretores e os roteiristas têm maior liberdade no processo de adaptação, não precisando se preocupar com os direitos autorais do texto fonte. Além disso, as adaptações dos contos de fadas estão em alta no século XXI, pois, uma vez que tais histórias fazem parte do imaginário coletivo, o sucesso dessas adaptações torna-se algo provável. Para Hutcheon (2013), o público encontra prazer justamente no reconhecimento do texto fonte e na possibilidade de inovação.

Robert Stam, em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), afirma que “a teoria da adaptação é o que a translíngua bakhtiniana chamaria de ‘enunciado historicamente situado’ [...] Numa perspectiva mais ampla, a história da literatura, como a do filme, precisa ser vista à luz dos eventos históricos” (STAM, 2008, p.36). Devemos relacionar a obra cinematográfica, que consiste numa adaptação, com o seu contexto de produção, bem como os costumes sociais e acontecimentos históricos desse período.

Nesse sentido, em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon dialoga com a teoria de Stam, visto que explica que através da adaptação ocorre uma apropriação: o uso de algumas partes do texto fonte, com o intuito de interpretar e criar algo novo e ajustado ao período em que a adaptação é produzida. A adaptação precisa ir ao encontro do horizonte de expectativas do leitor/espectador, pois só assim terá seu sucesso garantido. Caso a adaptação se negue a reinterpretar o texto, pode acabar ultrapassada, já que os valores de um século são diferentes dos de outras épocas:

Tenho defendido que a adaptação – isto é, adaptação como um *produto* – tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de repetição com diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o *processo* de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação. (HUTCHEON, 2013, p. 192)

A adaptação precisa, necessariamente, considerar tanto o contexto de produção como o contexto de recepção da obra. Hutcheon afirma que as adaptações transculturais geralmente envolvem mudanças nas políticas raciais ou de gênero. Os adaptadores, em muitos casos, modificam elementos anteriores que a cultura do contexto de produção/recepção pode achar problemáticos. Nessa perspectiva, pensamos na própria

mudança da representação da mulher – foco principal deste trabalho – uma vez que a representação feminina do período dos contos dos Irmãos Grimm não pode ser a mesma do filme *Espelho, espelho meu*. Essa mudança precisa ocorrer para atender ao horizonte de expectativas do público receptor, que compreenderá e, geralmente, apreciará essa alteração, afinal, há um diálogo constante entre os períodos em que o texto fonte e a adaptação foram produzidos.

Dessa forma, para entendermos as mudanças na representação das atitudes femininas presentes no conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, e *Espelho, espelho meu*, dirigido por Tarsem Singh, é preciso compreendermos a história da mulher, principalmente no contexto europeu onde os contos de fadas em análise surgiram. Isto posto, consideraremos as mudanças ocorridas na história da mulher desde o século XIX – século das publicações dos Irmãos Grimm – passando pelo século XX e chegando ao início do século XXI, quando a produção cinematográfica escolhida foi lançada. Perceberemos como as histórias escolhidas para análise são diretamente influenciadas pelos padrões culturais estabelecidos nas sociedades em que foram produzidas e, assim, poderemos levar em consideração o contexto de produção e recepção apontado por Hutcheon.

2.2 Adaptações, paródias e intertextos

Como afirma Nelly Novaes Coelho, vivemos em uma época em que o maravilhoso está em “alta”. Cada vez mais presenciamos produções cinematográficas que se inspiram em histórias fantásticas e maravilhosas. É essencial lembrarmos que por trás das produções mais recentes – tanto cinematográficas, literárias, etc. – há a questão financeira. Portanto, ao produzir uma obra, os produtores, atualmente, procuram abordar temas que lhe garantam o sucesso e o retorno monetário. Como explica Linda Hutcheon, ninguém investe milhões em uma adaptação se não acreditar que ela possa lhe render muito mais.

O mesmo acontece com as adaptações e intertextos surgidos a partir do conto clássico “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm. Ao listarmos as suas adaptações mais

recentes, encontramos um grande desafio, pois o número de obras inspiradas na história em questão é muito amplo e não poderíamos chegar a um número específico. Além disso, esse levantamento necessitaria de um estudo aprofundado, o que não é o escopo da presente pesquisa.

Assim, como forma de comprovar que o conto dos Irmãos Grimm ainda é muito presente nos dias de hoje, apontaremos as principais adaptações, paródias e intertextos que encontramos, com o objetivo de traçar um paralelo entre eles e entender os motivos que justificam a escolha do filme *Espelho, espelho meu* como *corpus* da presente dissertação.

Nas versões literárias, temos, conforme discorreremos, primeiramente, o conto de Basile, como principal inspirador para a versão dos Irmãos Grimm. Em seguida, tomamos conhecimentos das versões do conto em outras partes do mundo, através do levantamento feito por Alexandre Callari, na obra *Branca de Neve: os contos originais* (2012).

Além dessas versões, que não sabemos se inspiraram-se ou não umas nas outras, existem as versões mais recentes, as quais podem ter surgido tanto a partir do filme *Branca de Neve e os sete anões*, da Disney, como a partir do conto clássico. Essa afirmação se dá pelo fato de que, atualmente, ambas histórias são mundialmente conhecidas e fazem parte do repertório de histórias das crianças antes mesmo delas saberem ler.

Alexandre Callari (2012), em *Branca de Neve: os contos originais*, apresenta um panorama da personagem Branca de Neve na cultura contemporânea, abordando filmes, teatro, pastiches e HQs. De acordo com o autor, a primeira adaptação cinematográfica do conto clássico é de 1902, no cinema mudo, produzida por Siegmund Lubin, o qual se tornou um dos pioneiros da indústria cinematográfica. Infelizmente, restam apenas alguns fragmentos do filme, o que não nos permite afirmar sequer o título ou elenco e equipe da obra. Da mesma forma, a segunda adaptação cinematográfica de “Branca de Neve”, de 1910, produzida na França, também foi considerada perdida até 2005, quando uma cópia foi encontrada em uma coleção particular na Inglaterra.

Em 1913, outra adaptação do conto foi lançada, produzida pela Pat Powers²⁷. Como aponta Callari, embora tenhamos registros sobre o filme, ainda não foi encontrada nenhuma cópia e, por isso, ele é considerado perdido.

Outras duas adaptações da história de Branca de Neve estrearam em 1916, uma dirigida por Charles Weston, que optou por um filme de caráter “alegre e bucólico”, Segundo Callari. A outra adaptação do mesmo ano foi redescoberta em 2000, tendo sido dirigida por J. Searle Dawley. A obra realizada pela Famous Player-Lasky era roteirizada por Jessie Graham White, autor da peça homônima *Snow White and the Seven Dwarfs*. Segundo Alexandre Callari, esse filme ofuscou o primeiro devido à atuação de Marguerite Clark no papel de Branca de Neve, pois era considerada uma das quatro maiores estrelas de sua época, juntamente com Charlie Chaplin. Outras adaptações do conto para o cinema foram realizadas, uma com pouca repercussão, em 1917, e o curta-metragem *Little Snow White*, de 1927, o qual era parte da série *The Grimm Fairy Tales*.

Todavia, por mais adaptações que o conto clássico pudesse ter tido, foi em 1937 que a imagem da princesa, como conhecemos hoje, ficou consolidada através do famoso filme dos Estúdios Walt Disney. O filme *Branca de Neve e os sete anões* definiu desde as feições da protagonista e o corte de cabelo até as cores do vestido (Figura 01).

Na obra, temos a representação de Branca de Neve como concebemos hoje, cabelos curtos (na altura dos ombros), vestido azul, amarelo e com detalhes vermelhos – no conto dos Irmãos Grimm (1812-1815), quando a vendedora (mãe/madrasta) vai até a casa dos sete anões pela primeira vez tentar matar Branca de Neve, ela dá à menina um cordão trançado com as cores vermelho, amarelo e azul, cores as quais, posteriormente, em 1937, os Estúdios Walt Disney trouxeram no vestido da protagonista. Além disso, até mesmo a idade média da princesa fica estabelecida a partir desse filme. Abaixo podemos observar as feições atribuídas à princesa pelos Estúdios Walt Disney, em 1937.

²⁷ Pat Powers foi uma empresa envolvida com filmes de animação entre os anos de 1910 e 1930.

Figura 01: Branca de Neve no filme de 1937²⁸.



A estreia do desenho animado ocorreu no dia 21 de dezembro, em Hollywood, e o filme é considerado o início da Era de Ouro da animação. Callari (2012) explica que Walt Disney “era obcecado pela ideia de transformar a história dos irmãos Grimm em um marco do cinema e, aos mesmo tempo, elevar as animações ao *status* de arte. A paixão que tinha por seu trabalho o levou a dedicar quatro anos e meio de sua vida para o projeto” (CALLARI, 2012, p. 86. Grifo do autor.). A produção da Disney foi o primeiro longa-metragem animado colorido e previa um orçamento de cento e cinquenta mil dólares, o que, conforme Callari, era dez vezes maior que o de um desenho normal. Entretanto, a adaptação alcançou o valor de 1,5 milhão de dólares. Sobre o sucesso da produção, Callari afirma que: “*Branca de Neve e os sete anões* foi um megassucesso de bilheteria e recuperou com folga o investimento.” (CALLARI, 2012, p 87). O sucesso do filme deixou os Estúdios Walt Disney à frente dos maiores concorrentes da época.

Essa versão, difundida pelos Estúdios Walt Disney, é a mais conhecida pelo público em geral, tanto que, quando nos referimos ao conto, quase sempre utilizamos o complemento acrescentado pelo título do filme: “*Branca de Neve e os sete anões*”. Entretanto, se observarmos a versão fílmica de 1937 e compararmos com o conto clássico – tanto o de 1812 quanto o de 1822 – percebemos que diversas alterações foram feitas. Alexandre Callari discorre acerca dessas mudanças:

A trama adapta o conto original dos irmãos Grimm com relativa fidelidade, porém remove as passagens mais violentas e insere uma alta dose de diversão e humor, além de trazer músicas maravilhosas.

²⁸ Fonte: Imagem retirada do filme *Branca de Neve e os sete anões*, 1937.

Cabe dizer que até hoje é tradição que animações tenham belas canções originais. As composições ficaram ao encargo de Frank Churchill e Larry Morey, enquanto Paul J. Smith e Leigh Harline cuidaram da trilha sonora incidental. *Branca de Neve e os sete anões* foi, inclusive, indicado ao Oscar de Melhor Trilha Sonora. (CALLARI, 2012, p 87).

Ao analisamos a versão cinematográfica da Disney, percebemos que a obra apresenta um clima de romance maior do que o encontrado no conto clássico. A trilha sonora contribui para esse conceito, assim como a ideia de que a princesa só será feliz através do amor verdadeiro. O filme teve grande repercussão na mídia e Walt Disney foi homenageado, em 1939, na cerimônia de premiação do Oscar. A estatueta recebida na ocasião era similar às demais, porém, cercada por outras sete miniaturas que representavam os sete anões do filme.

Após a versão dos Estúdios Walt Disney, em 1937, a história de Branca de Neve teve sua próxima adaptação apenas em 1949, através de uma versão italiana e, em 1954, surgiu uma versão inglesa. Em 1955, a história teve uma adaptação em cores, realizada na Alemanha. No ano de 1960, houve a estreia de uma comédia inspirada no conto, assim como, no ano seguinte, veio a público um filme em que os atores conhecidos pelo seriado *Os três patetas* tomam conta da casa dos sete anões, que saem de férias. No mesmo ano, outra adaptação de “Branca de Neve” foi lançada, desta vez pelo diretor alemão Gottfried Kolditz. Em 1969, estreou um filme que mistura vários contos dos Irmãos Grimm, intitulado *Contos dos irmãos Grimm para adultos*. Nele há uma versão erótica da menina de pele branca e lábios vermelhos, apresentando a personagem Branca de Neve com características diferentes das habituais. Por sua vez existe a versão pornográfica de 1976, *Once Upon a Girl*.

Outros filmes inspirados na história dos escritores alemães foram lançados antes dos anos 2000, a saber: *Branca de Neve e os sete pervertidos* (1973), filme italiano voltado para o público adulto; *Biancaneve e i sette nani* (1973), dirigido por Piero Regnoli; *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), adaptação que apresenta uma sátira engraçada da história conhecida; *Biacaneve & Co.* (1982), filme adaptado da *Fumetti* (HQ italiana) *Biancaneve*; o musical produzido pela Cannon (1987); a série *The Charmings* (1988), que durou duas temporadas e foi produzida pela rede de TV ABC; *Biancaneve e i sette nani* (1995), outro filme produzido na Itália; *Snow White: a tale of terror – Floresta Negra, no Brasil –* (1997), um filme de terror cujo lema era “o conto de fadas acabou”, na obra, os anões são substituídos por mineradores e a rainha má termina

o filme dançando pelos corredores do castelo carregando seu bebê natimorto; e, o último filme antes dos anos 2000, *Willa: an american Snow White* (1998), cuja a trama tinha como cenário o período de 1915.

Após os anos 2000, o conto “Branca de Neve” continuou sendo motivo de adaptações cinematográficas. Em 2001, temos *Snow White: the fairest of them All*, que se propunha a ser a adaptação mais fiel ao conto já feita. Em 2004, a Alemanha apresentou outra releitura do conto, sob o título *7 Zwerge -Männer allein im Wald* (7 anões – homens sozinhos na floresta). Já em 2007, o conto foi readaptado no filme *Sidney White*, e, em 2008, o espetáculo de balé francês *Blanche Neige* foi filmado e apresentou, segundo Alexandre Callari (2012), um final espetacular em que a madrasta morre durante a dança com os calçados incandescentes. Ainda tratando das adaptações fílmicas, não podemos deixar de mencionar outras obras relacionadas ao conto “Branca de Neve”: *Branca de Neve* (2001); *Branca de Neve depois do casamento* (2007); e *Deu a louca na Branca de Neve* (2009).

No ano de 2012, cinco adaptações foram lançadas inspiradas na história de Branca de Neve: *BlancaNieves* (Figura 02); *Branca de Neve e o caçador* (Figura 3); *Espelho, espelho meu* (Figuras 4 e 5); *Grimm’s Snow White*; e *Branca de Neve: um verão mortal*. A partir das imagens abaixo, notamos, a título de exemplificação, como a representação da protagonista ocorre de forma diferente nas películas.

O filme *Blancanieves* apresenta uma proposta diferenciada, pois se trata de um filme mudo, em preto e branco e remete o espectador ao passado, devido à sua estética antiga. A obra é direcionada ao público maior de 12 anos de idade. O enredo se passa em Sevilla, na Espanha. A protagonista chama-se Carmem e vive com sua madrasta até decidir fugir e viver aventuras como uma toureira de sucesso, assim como seu pai. Ela é auxiliada por seus amigos, os sete anões, que também são toureiros.

Figura 02: Carmen, personagem do filme *Blancanieves*²⁹.



No filme *Branca de Neve e o Caçador*, a protagonista é uma mulher com uma conduta ativa e corajosa. Ela quebra a idealização de princesa trazida pelos Estúdios Walt Disney, pois aparece, por exemplo, com aspecto sujo e aparência mal cuidada. Ela foi prisioneira da madrasta em uma masmorra por muito tempo e também vai parar na floresta negra, onde enfrenta grandes desafios. É auxiliada pelo caçador, com o qual divide o protagonismo da obra.

²⁹ Fonte: Imagem retirada do filme *Blancanieves* (2012). Na imagem, podemos observar que, neste filme, a protagonista tem os cabelos curtos, o vestido dá lugar a indumentária típica de um toureiro e o olhar de inocência e aspecto de fragilidade apresentado no filme da Disney cedem lugar à figura de uma mulher forte e destemida.

Figura 03: Protagonista do filme *Branca de Neve e o caçador*³⁰.



O filme *Espelho, espelho meu*, apresenta, inicialmente, a figura da princesa frágil e indefesa, assim como no desenho animado de 1937. A protagonista da trama vive reprimida por sua madrasta. Amedrontada pelo poder da rainha, no início do filme, encontramos uma princesa de conduta passiva. Porém, do decorrer da adaptação, a princesa sofre uma brusca mudança e aprende, através da ajuda dos sete anões, a ser uma mulher corajosa, capaz de enfrentar a rainha e salvar o reino.

Figura 04: Branca de Neve no início do filme *Espelho, espelho meu* (I)³¹.



³⁰ Fonte: Imagem retirada do filme *Branca de Neve e o caçador*. Nesse filme a princesa ganha, novamente, cabelos longos, assim como volta a utilizar vestido, que durante a trama dá lugar à armadura.

³¹ Fonte: Imagem retirada do filme *Espelho, espelho meu* (2012).

Notamos como na primeira fase do filme a protagonista é representada com o figurino mais clássico possível, vestidos típicos de princesas, em tons claros (amarelo, azul e branco) e rosto angelical.

Figura 05: Branca de Neve na segunda fase no filme *Espelho, espelho meu* (II)³².



Na segunda fase do filme, a caracterização da personagem Branca de Neve muda completamente. Assim como em *Blancanieves*, o vestido é substituído pela calça e a espada/adaga passa a ser acessório essencial ao figurino. Porém, é importante ressaltar que, no desfecho da obra, a protagonista casa-se e passa a usar, novamente, os vestidos típicos da realeza.

Diante de tantas adaptações cinematográficas do conto clássico dos Irmãos Grimm, optamos por utilizar o filme *Espelho, espelho meu* como *corpus* da presente pesquisa por acharmos que a obra é a que melhor representa a forma como as personagens protagonistas dos contos de fadas atuais são representadas, visto que embora o filme *Branca de neve e o caçador* apresente a figura feminina de forma mais inovadora em relação às demais, o mesmo é considerado uma exceção se comparado a maioria das produções cinematográficas do século XXI.

³² Fonte: Imagem retirada do filme *Espelho, espelho meu* (2012).

Ao abordar adaptações realizadas em outras áreas, que não o cinema, temos o musical de 1979, o qual se pautava no filme da Disney e fazia uso de todas as músicas originais da película. A história de Branca de Neve também está presente no *cartoon Betty Boop*, que fez uma bonita homenagem à história da princesa no seu 43º episódio. O mesmo encontra-se, inclusive, dentre a lista de 50 maiores *cartoons* da história, em *The 50 Greatest Cartoons, as selected by 1.000 animation professionals*.

Já no âmbito do teatro, Alexandre Callari explica que o conto já foi adaptado inúmeras vezes por todo o mundo. Ele aponta o espetáculo *Snow White and the Seven Dwarfs* (2011), como o mais recente, sendo voltado para o público jovem tendo alcançado grande sucesso e elogios da crítica especializada. O espetáculo ainda contava com a participação da Orquestra Filarmônica de Orlando.

Callari (2012) salienta que o conto “Branca de Neve”, assim como os demais grandes clássicos da literatura mundial, já foi reescrito diversas vezes e que os autores se apropriam da narrativa para imprimir nas adaptações diferentes pontos de vistas. Ele explica que o número de adaptações da história de Branca de Neve que encontramos é muito grande e, dentro desse montante de releituras e paródias, temos material de qualidade e que apresentam um indubitável valor literário, mas também vemos adaptações sem qualidade e que não acrescentam qualquer diferencial à história já conhecida. Dessa forma, diante desse volume expressivo de adaptações, tanto cinematográficas quando literárias e em outras linguagens, torna-se um desafio complexo reunir ou listar tais trabalhos:

Branca de Neve já foi drama, comédia, terror, aventura, e transitou praticamente por todos os demais gêneros e subgêneros que existem. Reunir essa pletera de trabalhos é uma tarefa grande, e foge do escopo deste livro, mas é possível elencar, ao menos, algumas obras que caíram nas graças do público e da crítica, justamente por causa da qualidade. (CALLARI, 2012, p. 93).

Da mesma forma, na presente dissertação, apresentamos, além do histórico das adaptações cinematográficas de “Branca de Neve” até os anos 2000, as produções literárias mais significativas a partir do nosso ponto de vista. Além disso, objetivamos ainda demonstrar como o conto clássico também está presente em outras linguagens, como no teatro, musicais, HQs, etc.

No campo literário, Callari apresenta uma lista de adaptações realizados fora do Brasil: *Snow White* (1967), de Donald Barthelme; *Snow, Glass, Apples* (1994), conto de Neil Gaiman – no Brasil, a obra tem o título *Fumaças e espelhos*; *White as Snow*

(2000), da escritora britânica Tanith Lee, que apresenta uma narrativa que mistura o conto clássico com as lendas gregas de Perséfone e Deméter; *Mirror, Mirror*, de Gregory Maguire (2003), obra que mistura o conto clássico com acontecimentos históricos; *Fairest* (2006), de Gail Carson Levine; *Blood Confession* (2006), de Alisa M. Libby; *Fairest of All: A Tale of the Wicked Queen* (2009), livro voltado para o público adolescente que se propõe a narrar especificamente a vida da madrasta no período anterior ao casamento do rei.

Acerca das HQs, Callari também apresenta as principais adaptações do conto clássico, começando por aquela feita pelo quadrinhista japonês Kaori Yuki, que criou o mangá de horror gótico *Ludwig Revolution* (2004-2007). Em 2007, a história de Branca de Neve foi publicada em HQ pela Desiderata, no Brasil, tendo sido escrita por Rafael Coutinho. Mas, segundo Callari, a adaptação em histórias em quadrinho de maior relevância é a da Série *Fábulas*, produzida pela DC Comics. Os protagonistas da Série, escrita por Bill Willingham a partir de 2002, são personagens oriundos dos contos de fadas e do folclore popular.

Ainda no âmbito literário, localizamos diversos outros textos que possuem intertexto direto com o conto clássico em questão, como a adaptação *O fantástico mistério de feiurinha*, de Pedro Bandeira (1999), que tem Branca de Neve como protagonista do enredo. Nessa história, uma princesa chamada Feiurinha desaparece e Chapeuzinho Vermelho vai até a casa de Branca de Neve buscar ajuda, pois todos os finais felizes estão ameaçados. Branca de Neve chama as outras princesas (Cinderela, Bela Adormecida, Bela, Rapunzel e Rosafior) para tentar desvendar esse mistério. Todas estão grávidas e completando vinte e cinco anos de casadas. Nesse encontro, as princesas reclamam de seus maridos. Todas se juntam para resgatar a princesa Feiurinha lideradas pela Branca de Neve.

Temos o romance policial *Branca de Neve tem que morrer* (2012), de Nele Neahtaus. A narrativa conta a história de Tobias Sartorius que esteve preso por dez anos e, após ser solto, encontra-se confuso por não lembrar da noite em que ocorreu o assassinato de duas garotas, crime do qual é acusado. Sua mãe também é assassinada em uma cidade em que um crime semelhante ao do que Tobias é acusado ocorreu. Dessa forma, ocorre a trama do romance policial, onde tanto Tobias quanto a polícia tentam descobrir o que aconteceu e quem, de fato, é o culpado por esses crimes. O título do

romance se deve ao apelido de uma das personagens: Branca de Neve, porém, a narrativa não apresenta demais intertextos com o conto clássico.

Em *Branca de Neve dos mortos e os sete zumbis* (2013), de Fábio Yabu, temos vários contos de fadas adaptados, dentre eles o que dá nome à obra: “Branca dos mortos e os sete zumbis”. Por mais que os contos possam ser lidos isoladamente, eles apresentam uma teia de narrativas que complementam umas às outras. O primeiro conto apresenta a menina Branca de Neve, que, para fugir das maldades da madrasta, passa a viver em uma casa abandonada no meio da floresta. Nesse conto, os sete anões são zumbis que vivem na mina abandonada e que assombram todos que por ali passam, inclusive Branca de Neve, que decide comer a maçã envenenada pela madrasta para não ser mordida pelos anões e ter o mesmo fim: uma vida de zumbi. Por fim, Branca de Neve acaba sendo despertada pelo príncipe e obtendo seu final feliz, assim como no conto clássico.

No livro *Branca de Neve* (2012) da editora Geração, temos a história clássica apresentada com uma nova roupagem: as ilustrações de Camille Rose Garcia trazem a protagonista com características góticas e que não aceita desaforos. Segundo o *site* da editora, essa versão foi elaborada para pré-adolescentes do século XXI e traz a personagem da rainha com quatro olhos. A edição também busca resgatar os elementos suprimidos pelo filme *Branca de Neve e os sete anões* (1937), dos Estúdios Walt Disney, inclusive a cena onde a princesa se vinga da madrasta fazendo com que a mesma dance com sapatos aquecidos em brasa até a morte.

O conto “Branca de Neve e a Rosa Vermelha”, de autoria dos Irmãos Grimm, também pode ser considerado como um intertexto do conto “Branca de Neve”, embora muitos acreditem que os dois contos tenham apenas o nome da personagem protagonista em comum.

Ainda podemos listar a coleção *Saga Encantadas*, que comprova serem os contos de fadas também para adultos. A coleção apresenta três volumes, *Veneno*, *Feitiço* e *Poder*, que se referem aos contos “Branca de Neve”, “Cinderela” e “Bela Adormecida”, respectivamente. No volume *Veneno*, a protagonista, Branca de Neve, encontra-se em apuros, já que o reino ficou nas mãos de sua madrasta quando o pai deixou o castelo para lutar em uma batalha. Para fugir da rainha, Branca de Neve vai até a floresta em busca da ajuda dos seus amigos anões. Entretanto, nessa obra, a protagonista não possui um perfil inocente como no conto clássico. Nessa coleção, a

autora pretende mostrar como os personagens clássicos podem não ser apenas bons ou apenas maus.

A escritora Ângela Carter também apresenta uma adaptação do conto clássico dos Irmãos Grimm, sob o título “The Snow Child” – “A garota de neve”, em português – no livro *O quarto do barba azul* (1999). Nessa história há um casal que, ao cavalgar pela neve, deseja ter uma garota branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como as penas de um corvo. Até que surge uma garota como desejaram no meio da neve nua. A menina é o puro desejo do homem e o motivo da inveja da mulher. Após algumas artimanhas da mulher para matar a menina, ela espeta o dedo no espinho de uma rosa e cai adormecida, enquanto o conde abusa dela sexualmente até desaparecer. Esse tom sexual está presente na maioria dos contos de *O quarto do barba azul*. Em relação ao conto clássico, vemos que o intertexto está apenas nas características da garota – as mesmas da princesa do conto dos Irmãos Grimm.

Também a escritora portuguesa Lúcia Jorge produziu uma adaptação do conto “Branca de Neve” que foi publicada na Alemanha em 2002 e em Portugal em 2008. O conto foi publicado na Alemanha, em 2002, pela editora Der Club RM Buch und Medien Vertrieb, Verlagsgruppe Random House. Posteriormente, em 2008, o conto foi reunido no livro *Praça de Londres*, ao lado de outros quatro contos, tendo sido publicado pela editora Dom Quixote. Os únicos elementos relacionados ao conto clássico são o título e o número sete, pois a história apresenta uma protagonista chamada Maria da Graça, gerente bancária que caminha do banco onde trabalha até o carro na noite de Natal e é seguida por sete meninos que a assaltam.

Na linha das adaptações mais recentes, temos o filme *Shrek*, um filme de animação norte-americano lançado em 2001, inspirado no livro *Shrek!*, de William Steig (1990). A película apresenta uma paródia de diversos filmes da Disney e, devido ao seu sucesso, o estúdio DreamWorks produziu outras três sequências além de dois especiais. No primeiro filme da série, a personagem Branca de Neve surge deitada no interior de um caixão sendo carregada pelos anões dentro da casa do Ogro e, depois, aparece disputando o buquê da Fiona, personagem feminina protagonista do filme, com a princesa Cinderela. No terceiro filme, nossa personagem ganha maior destaque, pois é uma das convidadas para o chá de bebê da Fiona e a presenteia com um de seus anões para ser a babá do filho dos ogros. Outros elementos do conto também estão presentes, como o espelho mágico, a bruxa e a maçã envenenada.

Também encontramos intertextos do conto “Branca de Neve” em seriados de TV. Na série americana *Sobrenatural*, os irmãos Sam e Deen Winchester investigam um caso com elementos próximo ao do conto de Branca de Neve. Os personagens protagonistas da série explicam que os contos de fadas foram adaptados pela Disney, mas que, na verdade, são violentos e sinistros. No episódio, os irmãos descobrem que uma menina fantasma, inspirada na protagonista do conto clássico, encontrava-se em coma há anos e tentava se comunicar e explicar ter sido a madrasta a causadora do coma.

Já o seriado *Once upon a time* é uma série americana que possui como personagens principais a família da Branca de Neve, pois sua filha e seu neto tentam quebrar uma maldição lançada pela rainha má no dia do casamento da princesa. A vilã lançou uma maldição que mandou todos os personagens dos contos de fadas para uma realidade paralela no ‘mundo real’, onde o tempo não passa. Nessa cidade, os personagens vivem uma vida ‘artificial’, sem se lembrarem quem são. A única forma de salvá-los é a filha da Branca de Neve, Emma, acreditar que essas histórias são verdadeiras. Cada episódio apresenta uma história de contos de fadas, desde os contos clássicos dos Irmãos Grimm, como “Cinderela” e “Bela adormecida”, até histórias lançadas a partir de 2010, como a de Elsa e Ana, do filme *Frozen*.

Em uma busca na internet, encontramos muitas adaptações do conto da princesa de pele branca como a neve. Algumas delas são: “Branca de Neve e negra de carvão”, da editora Portugal Mundo, que apresenta uma história adaptada que aborda o tema do racismo. No *site Escola Games* há uma história intitulada “As férias de Branca de Neve”³³, na qual a princesa decide tirar férias com seu príncipe encantado e conhecer o litoral brasileiro. Porém, surgem alguns imprevistos e a viagem acaba sendo interrompida. Nessa página da internet, é possível que a criança leia a história ou então que o próprio *website* faça a leitura enquanto a criança observa as ilustrações. Também é possível encontrar, em diversos *sites*, a mesma história clássica dos Irmãos Grimm com ilustrações diferenciadas.

Na versão “Por onde anda Branca de Neve e os sete anões?”, disponível na página virtual *KibeLoco*, encontramos uma espécie de continuação da história, pois nos é contado como estão Branca de Neve e os sete anões. Segundo o *site*, a princesa teria casado e tido dois filhos, sendo infeliz no casamento e separando-se. Ela casou com um

³³ Disponível no link <http://www.escolagames.com.br/livros/asFeriasDaBrancaDeNeve/>.

personal, que também a desiludiu. Por fim, tenta emagrecer seguindo uma dieta a base de maçã. Já os sete anões, cada um teve seu destino, inclusive a morte, no caso de Atchim.

Como exemplo de musical, temos “Branca de Neve: o musical encantado”, dirigido por Maria Lucia Priolli e Claudio Gardin, no Teatro Vannucci – Rio De Janeiro, RJ – (2015), com direção geral de Edu Rodrigues.

No âmbito do teatro, a peça “Branca de Neve e os quarenta ladrões” também apresenta uma nova roupagem ao conto. Apresentado pelo Grupo de Teatro da Escola Básica 2/3 da Horta, realizado por José Carreiro, teve sua estreia em 2004. Nessa peça, vários contos de fadas são misturados. A protagonista é Branca de Neve, que cozinha uma sopa mágica capaz de curar os diversos personagens encantados que se envolvem em enredos de paixões.

Em nossa busca, deparamo-nos, ainda, com uma apresentação carnavalesca em 2015. A escola de samba União da Ilha, no Rio de Janeiro, desmitificou os padrões de beleza e trouxe uma atriz negra, a atriz Cacau Potássio, representando a princesa Branca de Neve durante o desfile na Sapucaí.

Branca de Neve aparece também em alguns jogos de *videogame* como Disney’s Villains’ Revenge; Kingdom Hearts; Kingdom Hearts Birth by Sleep; Kingdom Hearts; Kingdom Hearts II; Disney Princess: Enchanted Journey; e Kinect Disneyland Adventures.

Esse expressivo número de adaptações, paródias e intertextos do conto dos Irmãos Grimm comprova que, além dos contos de fadas serem um assunto atual e que chama a atenção do público em geral, a história de Branca de Neve é uma das favoritas quando se trata de adaptações cinematográficas.

2.2.1 Adaptações cinematográficas dos contos de fadas

Sabemos que a primeira coletânea de contos de fadas registrada pela História da Literatura é a de Charles Perrault, em 1697. Porém, quatro séculos depois continuamos redescobrimos tais histórias a partir das adaptações mais recentes realizadas tanto na área da literatura como no campo das artes e, principalmente, no meio cinematográfico.

A teórica Nelly Novaes Coelho, na obra *Contos de fadas: mitos símbolos e arquétipos* (2003), discorre sobre a sobressalência que os contos de fadas estão tendo no século XXI. No prefácio, intitulado “As fadas estão de volta”, a autora afirma que, mesmo diante da dinamização da cultura cibernética, a literatura alimentada pela magia, forças sobrenaturais, mistérios acerca da vida, forças ocultas, etc., tem se destacado. Para essa volta dos contos de fadas, Coelho aponta algumas justificativas:

Não há dúvida que estamos vivendo em um limiar histórico: entre uma ordem de valores herdada da tradição progressista (e hoje em pleno processo de superação/transformação_ e uma desordem em cujo bojo uma nova “ordem” está em gestação... (muito embora ainda não tenhamos nenhuma ideia de como ela será!). É nesse limiar ou nessa fronteira que se situa o papel formador desses livros antigos. Portanto, longe de serem vistos como algo superado ou mero entretenimento infantil, precisam urgentemente ser redescobertos como fonte de conhecimento de vida. E, nesse sentido, descobertos como auxiliares fecundos na formação da mente dos novos, dos “mutantes” que já estão chegando e precisam ser preparados para atuar no amanhã que está semeado no hoje... (COELHO, 2003, p. 11. Grifos da autora.)

Assim sendo, a partir dos apontamentos de Nelly Novaes Coelho, percebemos viver um momento propício ao retorno dos contos maravilhosos. Ao continuar se referindo ao interesse atual despertado pelos contos de fadas, a teórica explica que isso não está apenas no âmbito literário, mas também em outras artes. Além disso, ela explana que essa volta do maravilhoso não envolve apenas os contos de fadas clássicos, mas o maravilhoso em geral:

É importante que cada indivíduo se saiba vivendo no umbral desse *novo maravilhoso*, aberto pela Ciência, e vendo o retorno a uma espécie de *visão mágica* do mundo. Seja na literatura, seja nas artes e principalmente no cinema e na televisão, assistimos à invasão da ficção científica, dos super-heróis, das máquinas (satélites, foguetes, interplanetários, estações espaciais, máquinas do tempo etc.), simultaneamente à exploração dos superpoderes da mente; dos mistérios do além-mundo; da força energética dos seres extraterrenos etc. (COELHO, 2003, p. 16-17. Grifos da autora.)

Portanto, como nos aponta a teórica, as histórias maravilhosas são, frequentemente, adaptadas para outras áreas, em especial para o cinema. Tais adaptações, como mostramos ao abordar a teoria de Linda Hutcheon, levam em consideração a possível recepção do espectador, uma vez que são grandes investimentos e que visam o sucesso financeiro.

Desta forma, pretendemos apresentar um panorama geral das adaptações, não só dos contos de fadas clássicos, mas de contos maravilhosos recolhidos tanto da tradição oral como também autorais, como “Peter Pan” e “Alice no país das maravilhas”, entre outros. É importante ressaltar que não pretendemos apontar todos os filmes adaptados de contos de fadas da história do cinema, visto que esse seria um trabalho muito denso e de difícil precisão, pois como nos mostra Callari, muitos filmes estão perdidos e outros podem não ter chegado ao nosso conhecimento.

Após a nossa pesquisa acerca dos contos de fadas adaptados para o cinema, chegamos ao quadro que apresentamos abaixo:

Filmes³⁴ inspirados em contos de fadas

| Filme | Ano |
|--------------------------------------|------------|
| Branca de Neve (título desconhecido) | 1902 |
| Alice no País das Maravilhas | 1903 |
| Alice no País das Maravilhas | 1910 |
| Branca de Neve | 1913 |
| Branca de Neve | 1916 |
| Branca de Neve | 1916 |
| Branca de Neve | 1917 |
| Branca de Neve | 1927 |
| Alice no País das Maravilhas | 1931 |
| Alice no País das Maravilhas | 1933 |
| Branca de Neve e os sete anões | 1937 |
| O mágico de OZ | 1939 |

³⁴ Na listagem apresentada, constam também os desenhos adaptados para o cinema.

| | |
|--|------|
| Pinóquio | 1940 |
| A Bela e a Fera | 1946 |
| Alice no País das Maravilhas | 1949 |
| Branca de Neve | 1954 |
| Cinderela | 1950 |
| Alice no País das Maravilhas | 1951 |
| Peter Pan | 1953 |
| A Bela Adormecida | 1959 |
| Branca de Neve e os três patetas | 1961 |
| Branca de Neve | 1961 |
| Branca de Neve | 1961 |
| Branca de Neve | 1965 |
| Alice no País das Maravilhas | 1966 |
| Branca de Neve | 1969 |
| Pele de Asno | 1970 |
| As aventuras de Alice no País das Maravilhas | 1972 |
| Branca de Neve | 1973 |
| Branca de Neve | 1979 |
| Branca de Neve | 1982 |
| A companhia dos lobos | 1984 |
| O mundo fantástico de Oz | 1985 |
| A lenda | 1985 |
| O príncipe encantado | 1986 |
| João e Maria | 1987 |
| A Bela Adormecida | 1987 |
| Branca de Neve | 1987 |
| Alice | 1988 |
| Willow – Na Terra da Magia | 1988 |
| Branca de Neve | 1988 |
| Cinderela | 1989 |
| A pequena sereia | 1990 |
| Hook – A Volta do Capitão Gancho | 1991 |
| A Bela e a Fera | 1992 |

| | |
|-----------------------------------|------|
| Aladdin | 1993 |
| Pocahontas | 1995 |
| Branca de Neve | 1995 |
| A Floresta Negra | 1997 |
| A Cinderela | 1997 |
| Para Sempre Cinderela | 1998 |
| Mulan | 1998 |
| Branca de Neve | 1998 |
| Alice no País das Maravilhas | 1999 |
| Branca de Neve | 2001 |
| João e o Pé-de-Feijão | 2001 |
| Confissões de uma Falsa Cinderela | 2002 |
| A Fábula Moderna de João e Maria | 2002 |
| Peter Pan | 2003 |
| A Nova Cinderela | 2004 |
| 7 Zwerge | 2004 |
| Os Irmãos Grimm | 2005 |
| Contraponto | 2005 |
| Branca de Neve | 2005 |
| Encantada | 2007 |
| Branca de Neve | 2007 |
| Branca de Neve | 2008 |
| Alice in Wonderland | 2009 |
| A princesa e o sapo | 2009 |
| A Bela e a Fera | 2010 |
| A Bela Adormecida | 2010 |
| Alice no País das Maravilhas | 2010 |
| Enrolados | 2011 |
| Beleza Adormecida | 2011 |
| A Fera | 2011 |
| A Garota da Capa Vermelha | 2011 |
| Dorothy and the Witches of Oz | 2012 |
| Espelho, Espelho Meu | 2012 |

| | |
|-----------------------------------|------|
| Branca de Neve: um Verão Mortal | 2012 |
| Blancanieves | 2012 |
| Grimm's Snow White | 2012 |
| Branca de Neve e o Caçador | 2012 |
| João e Maria: caçadores de Bruxas | 2013 |
| Jack: o Caçador de Gigantes | 2013 |
| Oz, Mágico e Poderoso | 2013 |
| A Bela e a Fera | 2014 |
| Frozen | 2014 |
| Malévola | 2014 |
| Caminhos da Floresta | 2015 |
| Cinderela | 2015 |
| Pan | 2015 |

Dentre todas essas obras cinematográficas citadas, muitas não estão facilmente disponíveis para acesso. Outras são pouco conhecidas e difíceis de serem encontradas. Podemos ver, diante dessa lista de filmes adaptados ou inspirados em contos maravilhosos, como o conto “Branca de Neve” é uma das histórias mais revisitadas pelo cinema, o que comprova a sua importância dentro o acervo das narrativas maravilhosas.

2.3 O filme *Espelho, espelho meu*

O filme *Espelho, espelho meu, - Mirror, mirror* – foi lançado em 2012 com a direção de Tarsem Singh, texto de Melissa Wallack e roteiro de Jason Keller e Marc Klein. O filme é inspirado na história de Branca de Neve. Porém, não há como afirmar se os roteiristas inspiraram-se no conto clássico dos Irmãos Grimm ou na adaptação dos Estúdios Walt Disney. Entretanto, diante dos acontecimentos presentes no decorrer do filme, percebemos que os produtores consideraram a versão mais conhecida pela público em geral, uma vez que elementos como “o beijo de amor verdadeiro” estão presentes na história.

Em seu elenco, temos como principal nome Júlia Roberts, que atua como a rainha má Clementianna. No papel de Branca de Neve temos Lily Collins e Armei Hammer como o príncipe Andrew Alcott. Um dos destaques da produção

cinematográfica é o figurino, sob responsabilidade de Eiko Ishioka, que recebeu, inclusive, indicação ao Oscar. Já os efeitos visuais foram feitos por Wayne Brinton, Tim Carras, Sébastien Moreau e Amanda Dyar.

As filmagens de *Espelho, espelho meu* tiveram início no dia 30 de junho de 2011, em Montreal, Quebec. Inicialmente, o filme não tinha um título específico, era chamado de “Projeto Branca de Neve”. Posteriormente, foi intitulado *Mirror, mirror*, já que o nome “Branca de Neve” estava sendo utilizado no filme *Branca de Neve e o caçador*, que também seria lançado em 2012.

A produtora Relativity Media anunciou que a película teve um custo final de 85 milhões de dólares. O filme foi lançado em 30 de março de 2012, no Estados Unidos, e em 6 de abril de 2012, no Brasil. No dia de seu lançamento, *Espelho, espelho meu* teve um lucro de mais de 5,8 milhões de dólares, ocupando a terceira posição em lucro de bilheteria – ficando atrás apenas de *Jogos vorazes* e *Fúria de Titãs*. Durante toda a sua semana de estreia, *Espelho, espelho meu* permaneceu na terceira posição na bilheteria, arrecadando um total de 18,1 milhões de dólares. Mundialmente, a arrecadação total do filme ficou em 162.835,167 dólares.

Espelho, espelho meu apresenta uma releitura da história da princesa de cabelos negros como o ébano, pele branca como a neve e lábios vermelhos como o sangue. No texto escrito por Melissa Wallack, Jason Keller e Marc Klein, não é o príncipe que salva a princesa através de um beijo de amor verdadeiro, mas o contrário. A rainha é caracterizada como uma má administradora, vaidosa e insegura. Já a protagonista Branca de Neve, inicialmente, aparenta ser frágil e depois assume o controle de seus atos, travando suas próprias lutas e liderando um grupo de ladrões, agindo como uma espécie de Robin Hood.

No filme, a rainha má assumiu o trono após o desaparecimento do rei, que foi lutar contra um grande mal que ameaçava o reino e nunca mais voltou. Ela explora o povo devido à sua vaidade, pois possui gastos exorbitantes para manter seus tratamentos de beleza e suas festas. Alertada de que precisa casar-se com alguém rico para sair da má situação financeira em que se encontra, ela vê na figura do príncipe Alcott a solução ideal para seus problemas. Ao mesmo tempo, sua enteada passa a ter noção dos maus-tratos sofridos pelo povo do vilarejo e decide que tomará a coroa e assumirá o controle do reino. Inicialmente, Branca de Neve acreditava que poderia contar com a ajuda do jovem príncipe para vencer a rainha, todavia, acaba tendo que duelar com ele que tenta

defender os interesses da soberana. A princesa passa por diversos obstáculos até conseguir libertar o reino da magia negra imposta pela rainha. Por fim, Branca de Neve liberta não só o seu povo, mas salva também o príncipe e seu pai do feitiço da madrasta, que termina feia e velha.

A adaptação apresenta diversos trechos divertidos e tem um tom cômico, o que leva o espectador a uma quebra de expectativa, principalmente se comparar o filme com o conto clássico. A produção apresenta mudanças inovadoras, assim como resquícios do comportamento tradicional. Dessa forma, ao compararmos o filme *Espelho, espelho meu* com a narrativa dos Irmão Grimm, veremos que, enquanto alguns elementos se alteram apresentando aspectos inovadores que representam as mudanças no comportamento feminino da mulher do século XXI, outros permanecem, apontando que continuam presentes no perfil feminino atual. Em vista disso, nos capítulos a seguir, analisaremos atentamente como a mulher é representada nos contos dos Irmãos Grimm (de 1812/1815 e 1822) e no filme *Espelho, espelho meu*.

3. O FEMININO NO CONTO DOS IRMÃOS GRIMM

A fundamentação teórica desta dissertação pauta-se em *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon (2013). Sobre o assunto, Hutcheon explica que a criação de uma adaptação sempre leva em consideração o seu contexto de produção. Assim, as adaptações sempre apresentarão mudanças em comparação ao texto fonte, já que as modificações decorrentes do trabalho de adaptação se devem, principalmente, aos valores sociais. Segundo Hutcheon:

[...] mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural, não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto que é (re)enfático quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada [texto fonte], está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio. A moda, sem falar nos sistemas de valores, é dependente do contexto. Vários adaptadores, a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade da recepção atualizando temporalmente a história. (HUTCHEON, 2013, p. 192)

Pensando que os próprios textos dos Irmãos Grimm são adaptações, visto que circulavam oralmente antes de serem compilados, podemos afirmar que as adaptações a serem analisadas na presente pesquisa – “Branca de Neve” (1812/1815 e 1822) e *Espelho, espelho meu* (2012) – são influenciadas pelo contexto no qual foram produzidas. Dessa forma, para analisar a representação feminina em tais obras, torna-se essencial estudar o contexto social de cada obra. Por isso, para refletir sobre o perfil feminino presente no conto “Branca de Neve”, pautaremos-nos na história da mulher apresentada por Philippe Ariès e Georges Duby, nos quatro primeiros volumes de *História da vida privada*, além da obra *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot. Para analisar a representação feminina presente em *Espelho, espelho meu*, será utilizado o contexto social presente no quinto volume da coleção organizada por Ariès e Duby, além da obra citada de Michelle Perrot.

3.1 Contexto histórico sobre a mulher até o século XIX

Para analisar a representação das figuras femininas presentes no conto “Branca de Neve”, é necessário apreendermos o contexto de produção da obra dos Irmãos Grimm, e, por isso, é preciso retornar a um período anterior, já que as narrativas reunidas por eles eram transmitidas pela cultura oral, na maioria das vezes, contadas por camponeses. Muitas das histórias recolhidas pelos escritores alemães também estavam presentes na coletânea de Charles Perrault, precursor das coletâneas infantis. Podemos verificar que as influências sofridas pelos Grimm e por Perrault são semelhantes, pois ambos possuíam os valores sociais incutidos em suas histórias, como nos mostra Coelho (2003):

[a moral transmitida nos contos de fadas clássicos] Expressa os esforços então desenvolvidos pela sociedade e pela Igreja para organizar a família dentro da ordem patriarcal, que acabou se impondo sobre a ordem matriarcal, que teria predominado no início dos tempos, entre vários povos, entre eles, os celtas. A importância desse ideal patriarcal (que acabou fundamentando a sociedade cristã-burguesa de que somos herdeiros) é comprovada pelas dezenas de adaptações ou dramatizações de *Grisélidis* [...] No século XVII, Charles Perrault resgatou-a da memória popular e tornou-a leitura de sucesso nos salões elegantes da corte francesa. (COELHO, 2003, p. 57)

Notamos que, entre os valores sociais retratados nas narrativas de Perrault e dos Grimm, está a submissão da mulher. Desta forma, para pensar no contexto de produção das obras que serão analisadas, fundamentaremos nosso estudo na obra *História da vida privada*, organizada por Philippe Ariès e Georges Duby, e *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot. Salientamos que consideraremos o comportamento feminino no contexto europeu – região onde os contos em questão surgiram –, observando as mudanças históricas ocorridas ao longo dos séculos³⁵.

No século XI, era possível constatar a cristalização da dominação masculina e as características da sociedade patriarcal da qual Coelho mostra sermos herdeiros. No volume II de *História da Vida Privada*, Georges Duby afirma que, nesse século, o homem precisava obrigatoriamente possuir uma mulher em seu leito, a qual lhe devia

³⁵ Consideraremos o contexto europeu porque, como Coelho (1985) afirma, as histórias recolhidas pelos Irmãos Grimm – incluindo o conto “Branca de Neve” – fazem parte do fundo original comum europeu, pois tais narrativas não eram contadas apenas na Alemanha, mas em toda a Europa.

submissão: “O feminino encontrava-se colocado, por certo, sob inteiro domínio do masculino.” (DUBY, 1990, p. 80). Esse fato já nos indica um dos motivos dos contos de fadas clássicos, na grande maioria das vezes, terminarem com o casamento dos protagonistas, pois incentivava o matrimônio, que garantiria a presença da figura feminina, na condição de esposa, em todos os lares.

Georges Duby mostra que a mulher era vista, essencialmente, como procriadora: “no mais profundo do castelo de Ardres, uma cela de fecundação e, conjunta, a incubadeira onde amas-de-leite estavam estabelecidas para dispensar a esposa dos cuidados com sua progenitura a fim de que, sem tardar, fosse novamente engravidada” (DUBY, 1990, p. 80). E, se a mulher não conseguisse engravidar e dar herdeiros para o esposo, este poderia recusá-la. Isso ajuda a explicar o fato de ser comum as narrativas de fadas clássicas começarem com uma mãe grávida, como acontece em “Rapunzel” ou com o desejo da gravidez e infelicidade do casal que não conseguia ter filhos – como no caso de “Branca de Neve”. A versão de 1812/1815 do conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, inicia com a rainha costurando à janela e desejando ter uma filha:

Num certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de ébano preto. Enquanto estava costurando e levantou o rosto para ver a neve, ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve. Como o vermelho combinava tão bem com o branco, ela pensou: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela.” (GRIMM; GRIMM, 2012a, p. 247).

Duby aponta que, desde pequenas, as mulheres eram tratadas de forma diferente dos homens: “Eis porque as crianças, desde que atingiam a idade da razão, eram divididas em dois compartimentos distintos: um cuidadosamente fechado [...]; o outro aberto” (DUBY, 1990, p. 75). As meninas permaneciam no compartimento fechado, para ali se tornarem moças e se prepararem para exercer o papel de mãe. Já os meninos eram direcionados ao compartimento aberto, onde permaneceriam por pouco tempo, uma vez que logo eram levados ao exterior para tomarem posse de tudo o que pudessem, inclusive das esposas.

As mulheres submissas tornavam-se donas-de-casa e não preocupavam a sociedade, mas as ‘bem-nascidas’ deviam ser estreitamente vigiadas e subjugadas pelo chefe da casa, que deveria vigiar, corrigir e até matar a esposa, as irmãs, as filhas (suas e as órfãs de seus irmãos, de seus primos ou vassallos) se fosse preciso. O importante era manter a ordem, demonstrando que o poder patriarcal sobre a feminilidade era cada vez

mais reforçado. As mulheres precisam ser tratadas com rigidez por representarem perigo à ordem do privado.

Como essas mulheres (esposas, filhas e irmãs) eram consideradas perigosas, estavam destinadas a tarefas específicas, a fim de se manterem ocupadas uma vez que a ociosidade era considerada um risco para o feminino. Para a ocupação das mulheres, o ideal era uma divisão entre a oração e o trabalho, tendo a oração que equivaler ao tempo gasto no trabalho com o tecido. Como a oração, muitas vezes, era feita em grupo, os homens tornavam-se inquietos sobre o que fariam as mulheres quando se reuniam encerradas no quarto. No século XII, a mulher era concebida como um indivíduo que estava sempre entregue ao grilhão inevitável do desejo.

Portanto, desde o século XII, a sociedade doméstica possuía uma divisão clara entre o masculino e o feminino, que acabava por repercutir nos comportamentos e nas atitudes mentais e sociais. Essa vigília constante sobre as mulheres possuía um motivo – manter a honra:

A defesa da honra consistia em primeiro lugar em erguer um anteparo diante do público: o temor de ser desonrado pelas mulheres da casa explica ao mesmo tempo a opacidade arranjada em torno da vida privada e o dever de vigiar de perto as mulheres, de mantê-las tanto quanto possível enclausuradas, e se era preciso fazê-las sair para as cerimônias ostentatórias ou para as devoções, de escoltá-las. [...] Mulheres encerradas no recinto, para que os homens da casa não sejam maculados por suas extravagâncias, para que essas permaneçam ocultas. (DUBY, 1990, p. 93)

No período que concebemos como o final da infância, geralmente as jovens eram prometidas em casamento, e isso fazia com que fossem ainda mais vigiadas:

As mulheres são vigiadas, a opinião pública considera a coisa normal, e alguns moralistas fazem coro. Aos olhos de Paolo de Certalo, ‘a mulher é coisa vã e frívola [...]. Se tens mulheres em casa, vigie-as de perto; dá frequentemente uma volta por tua casa e, enquanto te dedicas às tuas ocupações, mantém-nas [essas mulheres] na apreensão e no temor’, e mais adiante: ‘Que a mulher imite a Virgem Maria, que não saia de casa para tagarelar por todo lado, para trazer de olho os belos senhores e dar ouvidos às vaidades. Não, ela permanecia encerrada, no segredo de uma casa, como se deve.’ (RONCIÈRE, 1990, p. 287)

Charles de la Roncière (1990) lembra que, quando se tornavam esposas, após o confinamento durante a espera do casamento, as mulheres continuavam reclusas, pois a autoridade do marido substituíra a do pai. Ou seja, permaneciam seguindo as ordens da figura masculina e só podiam sair de casa com a autorização do marido. Deste modo, o

casamento é apenas, como diz Roncière, “um abrandamento parcial desse confinamento. Apesar de suas novas responsabilidades de dona de casa, em suas relações com o mundo as esposas são submetidas ao bel-prazer dos maridos.” (RONCIÈRE 1990, p. 288)

O casamento era essencial para as mulheres, porém, esse assunto, assim como as guerras, pertencia aos homens. A vontade feminina só se exprimia quando se fazia necessária para recusar, ou seja, quando a menina queria fazer o voto de consagrar a Deus a sua virgindade, escapando dos desígnios das linhagens. Na primeira versão do conto em análise, vemos essa característica, pois após salvar Branca de Neve, o príncipe a desposa, mas em nenhum momento há a manifestação da vontade da protagonista.

O casamento como ritual litúrgico surge no século XII, no norte da França, e indica a influência crescente da Igreja na vida das famílias. O casamento da época comportava dois procedimentos: o esposo recebia a jovem sob a lei marital e o pai da moça deveria assegurar um dote, que era entregue ao genro. Esse contrato só poderia ser rompido pelo homem, caso a mulher não cumprisse com suas obrigações – ser uma boa esposa, gerar filhos, etc.

Aproximando-nos do século XIV, as mulheres continuavam sendo vistas como indivíduos que precisavam da proteção da figura masculina. O marido é quem tomava conta dos negócios da família e cabia-lhe formar sua esposa no ofício de ser mulher, a qual, devido ao seu caráter e corpo frágil, não devia ter a seu encargo responsabilidades importantes. Roncière conclui que a “esposa é submetida, como os outros, à *potestas* definida pelos juristas e a esse título deve obediência e respeito ao seu conjugue” (RONCIÈRE, 1990, p. 210). O historiador afirma que o marido não deve revelar à esposa nada além de uma pequena parte dos segredos familiares, pois é “ele próprio que a forma em seu ofício de mulher e, considerando a fragilidade de seu corpo e de seu caráter, não lhe deve confiar, na família, senão responsabilidades menores” (RONCIÈRE, 1990, p 210).

O historiador continua sua explanação acerca da submissão da mulher dentro do casamento, explicando que, devido à sua juventude e inexperiência no momento do casamento, ela torna-se necessariamente tributária dos conhecimentos do marido. Por volta do século XIV, o casamento ocorria quando a moça tinha idade entre dezesseis e dezoito anos, sendo cerca de sete a dez anos mais jovem que o marido. Muitos desses homens acabam por aproveitar-se da condição feminina, sujeitando a esposa

amedrontada a longos discursos moralizantes e sentenciosos. Já que a legislação o autorizava a corrigir aqueles que estavam sob sua guarda, ele usava desse direito para sua satisfação, principalmente, sobre a mulher. Não sendo raro, por conseguinte, que as mulheres muitas vezes fossem espancadas e submetidas a castigos ao bel-prazer dos esposos.

A mulher precisava saber administrar a casa, cuidar das roupas da família, dos serviços e da educação dos filhos. Ser uma boa dona de casa era uma característica essencial para o casamento. Suas atribuições domésticas eram frequentemente lembradas pelo marido, que aproveitava a oportunidade para desenvolver um longo sermão acerca da importância de se manter a casa impecável e a alimentação e educação dos filhos em dia. Esse aspecto está presente no conto “Branca de Neve”, visto que a protagonista é caracterizada pelos cuidados com a casa. Primeiramente no castelo, onde é obrigada a realizar os serviços mais difíceis e, depois, na casa dos sete anões, já que a condição para que a protagonista permaneça ali é que ela cuide das tarefas domésticas: limpar, cozinhar, etc.

Roncière destaca que havia uma hierarquia dentro das famílias, sendo que o masculino sobrepunha-se sobre o feminino: “Pode-se observá-la [a hierarquia] em muitos exemplos através das formas de chamamento, tratamentos por vós etc., que a concretizam. Jamais, por exemplo, um marido trata sua mulher por vós. A esposa sim” (RONCIÈRE, 1991, p. 214).

Em *História da vida privada*, Yves Castan salienta que a mulher possuía suas próprias tarefas dentro do lar, as quais deviam ser desenvolvidas com muita disciplina, pois “a regra da vida familiar é mais severa, não deixa margem ao descanso nem ao isolamento, pois os serviços que devem ser prestados ao marido, aos filhos, aos dependentes, aos criados não admitem liberdade nem atraso” (CASTAN, Y., 1991, p. 63). Podemos perceber que a vida em família representava um acréscimo de deveres, que impõe mais limitações. Após o casamento, não há mais espaço para a despreocupação de uma juventude protegida, pois é preciso enfrentar as dificuldades, manter a vida familiar, poupar recursos e, principalmente, sacrificar momentos de lazer, mesmo aqueles momentos que eram dedicados à devoção e à caridade. Castan, Y. conclui que a resignação, a submissão e a sujeição são virtudes excelentes das mulheres no século XVII.

Nesse século, a mulher continua pertencendo à esfera do privado. Ela é excluída dos papéis públicos e das responsabilidades exteriores, afinal está confinada ao lar, sendo sua ocupação, como visto, prioritariamente doméstica. Sua vocação, conforme explica a historiadora Nicole Castan, no capítulo “O público e o particular” (1991), é encarnar a imagem de esposa e mãe, difundida pela Igreja e pela sociedade civil. A personagem Branca de Neve, por exemplo, é proibida pelo anões de abrir a porta, devendo se manter em casa. Só assim estaria protegida, o que demonstra como a figura feminina era vista como frágil e indefesa. Além disso, a resignação e a submissão como virtudes femininas, para Castan, N. (1991), justificam a passividade e a submissão da figura feminina nos contos de Perrault, no século XVII.

Enquanto o feminino fica responsável pela gestão da casa, o masculino participa da economia externa e mercantil, faz negócios nas feiras, administra o patrimônio, manipulando o dinheiro e o crédito. Porém, no interior do mundo feminino, também havia a circulação do dinheiro para aquisição de roupas e serviços. Tratam-se de iniciativas mínimas e particulares, mas significativas, apontando um indício de mudança no comportamento passivo e submisso da mulher.

Enfim, a situação de separação entre os sexos e a divisão de direitos, bem como a hierarquia homem/mulher, possui suas motivações, como descreve Maurice Aymard, no capítulo “Amizade e convivialidade”:

Não faltam motivos para explicar ou justificar essa situação: a proteção dos bons costumes contra a tentação [...], a estrita divisão de tarefas e espaços, que confina as mulheres ao lar e lhes interdita o acesso aos lugares ‘públicos’ onde os homens se reúnem; a menor liberdade de que elas dispõem na prática, pois estão submetidas à autoridade e à tutela do pai ou do esposo; sua falta de qualificação profissional, que no caso de mulheres trabalhadoras, lhe veda o acesso às profissões suscetíveis de organizar associações. (AYMARD, 1991, p. 484-485)

Após a Revolução Francesa, muitas mudanças ocorreram, “as fronteiras entre a vida pública e a vida privada mostraram uma grande flutuação. A coisa pública, o espírito público invadiram os domínios habitualmente privados da vida [...] definição mais clara do espaço privado no início do século XIX” (HUNT, 1991, p. 21). Essas modificações foram preparando o movimento romântico, que também trouxe inovações nos comportamentos sociais, já que os limites entre o público e o privado foram, aos poucos, se confundindo.

O decreto de 1793, na França, que definia a liberdade de vestuário preocupava os conservadores, pois temiam que logo as mulheres passassem a vestir-se de forma masculinizada – uma mudança que é visível na análise do filme *Espelho, espelho meu* (2012). Neste mesmo período, segundo Lynn Hunt (1991), as mulheres deixavam os cuidados do lar e os filhos para ir à praça pública fazer discurso na tribuna, o que era rejeitado pela maioria dos homens. Muitos acreditavam que se as mulheres ingressassem no espaço público acabariam tornando-se selvagens e se igualariam às prostitutas, passando a ser como medonhas perversões do sexo feminino.

Entre as mudanças decorrentes da Revolução Francesa, temos também o direito ao divórcio. Os motivos que justificam o pedido de divórcio, por parte do homem, eram três: a condenação, as sevícias e o adultério. Com muitas restrições, ele também poderia ser concedido através de um acordo mútuo. Todavia, foi abolido em 1816.

Para exemplificar o destrato dos homens para com as esposas, Lynn Hunt afirma que “as atas dos tribunais de família e, posteriormente, dos tribunais civis estão repletas de histórias de maridos que batem nas mulheres, muitas vezes ao voltarem das tavernas, com socos, vassouradas, atirando pratos, ferros de passar [...] chegando a facadas” (HUNT, 1991, p. 40). Constatamos, mais uma vez, como as mulheres estavam sujeitas às vontades do marido e como tinham, ainda no século XIX, que sujeitar-se ao homem, estando à mercê da agressão masculina.

Segundo Lynn Hunt, a mulher era definida por sua condição física, sua condição feminina é que determinava seu papel na sociedade, ou seja, sua função de mãe e dona-de-casa:

O útero define a mulher e determina seu comportamento emocional e moral. Na época, pensava-se que o sistema reprodutor feminino era particularmente sensível, e que essa sensibilidade era ainda maior devido à debilidade intelectual. As mulheres tinham músculos menos desenvolvidos e eram sedentárias por opção. A combinação de fraqueza muscular e intelectual e sensibilidade emocional fazia delas os seres mais aptos para criar filhos. Desse modo, o útero definia o lugar das mulheres na sociedade como mães. (HUNT, 1991, p. 50)

Nesse ponto, mais uma vez, podemos refletir sobre a fragilidade da personagem protagonista de “Branca de Neve”. A menina é enganada pela rainha, mas salva pelo caçador. Depois, é novamente ludibriada pela antagonista, mas salva primeiramente pelos sete anões e, por último, pelo príncipe. Essa sequência de acontecimentos mostra

que a personagem frágil e indefesa de Branca de Neve sempre é salva pelas figuras masculinas, comprovando a vulnerabilidade feminina.

A historiadora explica que a mulher tornou-se o próprio símbolo da fragilidade, daquilo que precisava ser protegido da esfera pública. A mulher acabou se convertendo no símbolo primeiro do privado, devendo ficar confinada nos espaços privados devido à sua fragilidade biológica. Até mesmo os próprios revolucionários perceberam a necessidade de marcar um limite intransponível e reafirmar que, enquanto as mulheres estavam no lado privado, os homens pertenciam ao lado público. A partir de 1794, até o decorrer de todo o século XIX, essa demarcação entre o domínio público e o domínio privado, a política e a família, o homem e a mulher, foi cada vez mais acentuada.

Nos contos dos Irmãos Grimm, vemos essa divisão da feminino e do masculino, dividindo também o espaço público do privado. Branca de Neve está totalmente dentro da esfera do privado, enquanto as figuras masculinas (o príncipe e os anões) estão na esfera do público. A personagem feminina protagonista apresenta aspectos frágeis e, por isso, precisa da proteção masculina, representando o perfil feminino da sociedade do início do século XIX.

Ainda ao longo do século XX foi criada uma tensão entre o público e o privado novamente. As leis francesas sobre a família, que retomaram alguns princípios de 1792, foram essenciais para as mudanças ocorridas nos comportamentos sociais. São elas: a lei que livrou o casal dos resquícios da supremacia conjugal do marido (1970); a lei que assegurou aos filhos naturais direitos que já haviam sido concedidos anteriormente (1972); e a lei sobre o divórcio (1975) que tornou o procedimento ainda mais fácil do que a lei de 1792.

A própria Igreja Católica, embora acreditasse no direito universal da salvação, independente do sexo do indivíduo, afirmava que esse direito à salvação não implicava nenhum tipo de igualdade social, pois em termos sociais a mulher estava subordinada ao marido. Para defender essa ideia, a Igreja firmava-se no Evangelho de São Paulo, que escreveu que as mulheres deveriam submeterem-se aos maridos como se fosse a Deus.

Michelle Perrot (1991), no capítulo “A família triunfante”, explica que embora a Revolução Francesa tenha tentado subverter a fronteira entre o público e o privado, construindo um novo modelo de homem e remodelando o cotidiano através de uma nova organização do espaço, do tempo e da memória, esse projeto grandioso acabou

fracassando perante a resistência das pessoas, pois os costumes acabaram sendo mais fortes do que as leis.

Os valores sobre a família voltam, sendo a garantia de moralidade natural. A família é fundada sobre o casamento monogâmico, estabelecido através de um acordo mútuo. As paixões são tidas como perigosas e contingentes e, por isso, o melhor casamento é o arranjado, desenvolvendo-se a afeição somente após o acordo. O chefe da família é o pai e todos integrantes desta devem se submeter a ele. A divisão de tarefas volta a ser estabelecida pelas diferenças naturais do sexo, seguindo uma oposição entre passivo e ativo (masculino e feminino). Os filhos homens serão futuros chefes de família e as filhas mulheres prestes a se tornarem esposas de maridos que manterão a mesma configuração familiar. Veremos essa permanência do perfil feminino no século XIX, através do conto dos Irmãos Grimm.

Michelle Perrot (1991) faz um panorama sobre a condição familiar no século XIX, reiterando os papéis de cada integrante da família. De acordo com a historiadora, o trabalho feminino, nesse século, é regulado pelas exigências familiares, ou seja, pelos nascimentos dos filhos, função primeira da mulher. Seu trabalho acaba resultando em salários muito baixos, muitas vezes destinados a despesas pessoais. Os operários atingidos pela crise, em 1884, conseguem enfrentá-la apenas com a ajuda dos salários das esposas, que fazem faxina e lavam roupa para fora – esforço que dificilmente era reconhecido pelo marido.

No século XIX ainda prevalece a superioridade absoluta do marido no lar e a incapacidade da mulher/mãe. A concepção das mulheres como inferiores aos maridos é confirmada quando elas chegam ao final do século sendo culpadas pela forte redução de natalidade: “O desejo de ter filhos também se exprime com grande intensidade, não somente por razões de linhagem ou de papel, mas ainda por vontade pessoal: da parte das mulheres, que se encontram justificadas na maternidade”. (PERROT, 1991, p.150). Novamente temos o conto “Branca de Neve” representando as características do período, já que traz a figura feminina (rainha) desejando ter filhos, e depois a protagonista indefesa, realizando as tarefas domésticas e sendo salva pela figura masculina.

A mulher do século XIX não poderia dispor de seus bens dentro da comunidade, assim como o menor, e também não poderia usufruir de seu salário. Durante o século XIX, passa-se a acreditar que até mesmo a esfera doméstica é importante demais para

ser deixada sobre o domínio do frágil sexo feminino. A autoridade do pai cresce tanto no âmbito econômico como no familiar, interferindo nas decisões pedagógicas no que se refere aos filhos. As mulheres passam a administrar a casa e a família, que volta a ser numerosa devido às crenças católicas, que constituem o eixo familiar: fé *versus* razão; caridade *versus* capitalismo; e a reprodução como autojustificação.

Michelle Perrot afirma que as mulheres europeias do século XIX, embora apresentem muitas características dos séculos anteriores, possuem uma peculiaridade: “Movidas por uma alta consciência de si mesmas, essas mulheres do Norte **não são passivas nem resignadas**; pelo contrário, tentam erigir sua visão do mundo em julgamento das coisas, muitas vezes de maneira categórica” (PERROT, 1991, p. 142. Grifo nosso.)

Ainda assim, embora comecem a apontar traços de uma conduta ativa, as mulheres ainda possuem as mesmas tarefas da figura feminina do século anterior: dar à luz e cuidar dos filhos; atender à família através dos serviços de casa – atividade que passa a abranger um número maior de atribuições; e ajudar na renda familiar através de trabalhos desenvolvidos em casa. É exatamente o que vemos nas duas versões do conto “Branca de Neve”, o primeiro de 1812/1815, e o segundo de 1822.

A historiadora afirma que, embora lentas, as conquistas das mulheres são importantes. Em muitas famílias, as mulheres passam a administrar o dinheiro, sem deixar de sofrerem as consequências: nas famílias menos favorecidas financeiramente, elas tendem a se sacrificar, deixando a carne e o vinho para o marido – já que são alimentos masculinos – e o açúcar para as crianças, contentando-se com o queijo e o café-com-leite. A alfabetização das mulheres aumenta e muitas mães passam a alfabetizar os próprios filhos. Elas passam a ser apreciadoras assíduas de folhetins, músicas e danças, fazendo parte dos anúncios da tímida propaganda que está começando e dos grandes magazines.

Sobre o ensino, as adolescentes burguesas estudam apenas para se prepararem para desempenhar seu papel de mulher do lar. Para isso, não é necessário saber latim ou dominar assuntos científicos específicos. O importante era um aprendizado básico sobre cultura geral e uma formação teórica e prática sobre as tarefas que irá exercer após o casamento.

Durante a preparação para o matrimônio, os noivos e noivas deviam possuir comportamentos e traços próprios para a união: a noiva precisava se manter etérea, para ir ao encontro da idealização de seu companheiro, para que este tivesse “sempre a lembrança de uma forma fina e branca, de um olhar puro, revelador da alma verdadeiramente inocente” (MARTIN-FURGIER, 1991, p. 230). Essa concepção é encontrada na personagem de Branca de Neve no conto clássico, já que a protagonista possui os aspectos idealizados da mulher do século XIX: a personagem tem a pele branca como a neve, exatamente como Martin-Furgier explica ser o ideal – a pele branca da princesa também é o indício de proteção, já que a menina vivia dentro do castelo, longe do sol. Além disso, também corroborando as afirmações da historiadora, a protagonista possui esse caráter ‘inocente’, o que faz com que Branca de Neve seja a representação da mulher ideal desse período.

Sobre o matrimônio, Michelle Perrot (1991) realiza uma descrição de sua importância para uma mulher do século XIX. Segundo ela, a mulher é feita para ser protegida, primeiramente, no seio de sua família e, depois, sob a guarda e autoridade de seu marido, afinal, “fora do lar e do casamento não há salvação” (PERROT, 1991, p. 298). Essas características apontadas por Michelle Perrot dialogam com a história presente em “Branca de Neve”, pois a mulher é representada como frágil e que só consegue ser salva através do encontro com a figura masculina. Dessa forma, continuaremos a análise das duas versões do conto “Branca de Neve” publicados pelos Irmãos Grimm, o de 1812-1815 e o de 1822.

A partir dessa análise, poderemos verificar como a representação feminina condiz ou não com o perfil concebido no século XIX, apresentado em *História da vida privada*, e quais as mudanças ocorreram na segunda versão do conto, entendendo ainda os motivos dessa adaptação. Além disso, realizaremos uma comparação entre esse perfil feminino dos contos e a representação feminina do filme *Espelho, espelho meu*, pois buscamos entender quais mudanças ocorreram ao longo das adaptações e quais os seus principais motivos.

3.2 O feminino no conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm

O conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, publicado entre os anos de 1812 e 1815, inicia com o desejo da rainha de ter um bebê: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela” (GRIMM; GRIMM, 2012_a, p. 247). Esse desejo vai ao encontro do exposto por Michelle Perrot (1991), que explica que o desejo da maternidade era próprio das mulheres, que só estavam completas após ser mãe e que, antes de isso acontecer, sofriam – e ainda sofrem – a pressão da sociedade e da família.

Ao contrário da história mais conhecida atualmente, no conto de 1812, a mãe de Branca de Neve não morre após o parto. É a figura ativa da narrativa que tenta matar a filha por ser mais bonita do que ela. A rainha fica enfurecida ao saber que sua filha, ao completar sete anos, passa a ocupar o lugar de a mais bela: “Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve” (GRIMM; GRIMM, 2012_a p. 248). A partir dessa descoberta, a rainha passa a agir ativamente para conquistar o que deseja, o que é representado de forma negativa, já que é punida ao final da história. Primeiramente, pede que o caçador leve a menina até a floresta e mate-a, trazendo o seu fígado como comprovação da morte. Porém, como não tem coragem de cometer assassinato, o caçador permite que Branca de Neve fuja pela floresta.

A voz narrativa conta que Branca de Neve “passou o dia correndo assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas” (GRIMM; GRIMM, 2012_a, p. 249), o que demonstra como a menina estava com medo, ao contrário da rainha, que quando vai à floresta o faz de livre e espontânea vontade, demonstrando possuírem perfis opostos: enquanto uma demonstra experiência, a outra é caracterizada pela inocência.

Branca de Neve encontra uma casa, que depois descobre ser dos sete anões, e entra quando não há ninguém em casa. Quando os anões retornam para lá e encontram a princesa, deixam-na adormecida devido à sua beleza. Porém, quando a menina acorda, é questionada pelos donos da casa sobre quem era e como chegara ali. A protagonista explica que sua mãe desejava matá-la e então os anões oferecem abrigo:

Se você quiser cuidar da nossa casa e **cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e limpar tudo direitinho, pode morar com a gente** que nada lhe faltará. Nós voltamos para casa à noite, então até lá a comida tem de estar pronta, mas passamos o dia escavando ouro na mina e você estará sozinha. Cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar. (GRIMM; GRIMM, 2012_a, p. 250. Grifos nossos.)

Vemos como as condições impostas à Branca de Neve pelos sete anões reforçam as características femininas descritas pelos historiadores em *Histórias da vida privada*. Além disso, as mulheres, quando ficavam no âmbito privado, permaneciam também sob a vigilância da família. No final do trecho anterior, os anões – representados como homens experientes – impõem uma proibição à princesa, pois desejam protegê-la e a julgam incapaz de fazê-lo sozinha.

Ao decorrer da narrativa, notamos que a rainha é detentora de uma conduta ativa, já que por mais três vezes tenta matar a filha. Primeiramente, disfarça-se de vendedora e vai até a casa dos sete anões vendendo cordões. Já a personagem de Branca de Neve comprova o que os anões pensavam: que não consegue se cuidar sozinha, pois por sua ingenuidade deixa-se enganar pela rainha e abre a porta para a vendedora, que amarra o cordão tão forte na cintura da protagonista que ela para de respirar e cai morta no chão. Quando os anões retornam para casa, encontram a menina caída no chão, mas conseguem salvá-la: “Eles a ergueram e perceberam que seus laços estavam muito apertados, então cortaram o cordão em dois, ela respirou e estava novamente viva.” (GRIMM; GRIMM, 2012_a, p. 251). Com a ação dos anões, a salvação vem através das figuras masculinas, que se mostram mais astutas que a princesa.

Sem aceitar sua falha, a rainha vai até à casa dos sete anões e vende um pente enfeitiçado à menina, que novamente cai ‘morta’ no chão e é salva pelos sete anões quando retornam do trabalho. Porém, ao descobrir, através do espelho mágico, que a filha ainda está viva, mais uma vez traça um plano para retomar o posto de a mais bela de todas:

Ao ouvir isso de novo, a rainha tremeu e tiritou de ódio: “Branca de Neve tem de morrer, ainda que me custe a vida!”. Em seguida, foi ao seu aposento secreto onde ninguém podia entrar e preparou uma maçã, muito, mas muito envenenada, que por fora tinha um aspecto tão apetitoso e avermelhado que quem a olhasse logo sentiria muita vontade de comê-la. Depois se vestiu de camponesa, foi à casa dos anões e bateu na porta. (GRIMM; GRIMM, 2012_a, p. 252-253)

A rainha vai em busca dos seus objetivos, diferenciando-se do perfil feminino ideal da época. Já Branca de Neve demonstra-se ingênua, sendo mais uma vez enganada pela mãe. Todavia, na terceira vez, os sete anões não conseguem salvá-la, o que permite que a rainha tenha conquistado sua felicidade, mesmo que momentaneamente: “Eles desataram seus cordões e vasculharam seu cabelo atrás de alguma coisa envenenada, tudo em vão, pois nada que fizeram a trouxe de volta à vida” (GRIMM; GRIMM, 2012a, p. 253).

Nesse momento, a salvação da princesa vem através de outra figura masculina: um príncipe passava pela casa dos sete anões e, após ver o nome e ascendência de Branca de Neve escritos no caixão, apaixonou-se pela princesa: “Então ele pediu que eles lhe dessem o caixão de presente, porque não poderia viver sem olhar para ela, e queria cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada no mundo” (GRIMM; GRIMM, 2012a, p 254). Esse trecho mostra a importância da família para o casamento; não é à toa que a voz narrativa explica que o príncipe viu que se tratava da filha de um rei, pois mantém os traços da aristocracia. O despertar da princesa não acontece exatamente pelo príncipe, mas por um dos seus criados:

O príncipe fez com que o caixão fosse levado ao seu castelo e colocado no salão, onde passava o dia sentado sem conseguir desviar o olhar dela; se tivesse de sair e não pudesse olhar para Branca de Neve ele ficava triste, e não conseguia comer nada se o caixão não estivesse do seu lado. Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar a outro, não estavam nada satisfeitos, e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: “Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!”, e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez. (GRIMM; GRIMM, 2012a, p. 254)

A protagonista apresenta um comportamento submisso e passivo atendendo aos padrões femininos esperados pela sociedade patriarcal onde o conto foi publicado. Após o tempo adormecido, ela desperta não mais uma menina, mas um mulher que está pronta para o casamento, que se consuma em seguida. Nesta nova etapa de sua existência, passará a servir ao marido e não mais aos sete anões.

Já a antagonista, a rainha, demonstra as atitudes femininas que não eram bem vistas pela sociedade do século XIX, razão pela qual é necessária a sua punição no final da história:

O casamento foi acertado para o dia seguinte e a mãe desalmada de Branca de Neve também foi convidada para a festa. [...] Mas,

invejosa, não resistiu à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta. (GRIMM; GRIMM, 2012_a, p. 256)

A partir do exposto, a personagem da princesa Branca de Neve é a representação ideal do perfil feminino esperado para a época em que o conto foi veiculado, uma vez que de uma criança transforma-se em uma mulher, pronta para servir seu marido. A rainha, em oposição, é uma advertência às mulheres que se deixarem dominar pela ganância e soberba, já que não apresenta uma conduta submissa.

Em 1822, conforme Nelly Novaes Coelho, os Irmãos Grimm publicaram uma nova versão do conto “Branca de Neve”. Segundo a teórica, essa adaptação se deve à pressão social sofrida pelos escritores, visto que algumas polêmicas foram levantadas, principalmente devido à violência presente nas narrativas. Assim, os Grimm realizaram a adaptação dos textos com uma amenização dessa violência.

Confirmando a explicação de Coelho, na segunda edição do conto “Branca de Neve”, os Irmãos Grimm incluíram a morte da mãe, passando a função de vilã para a madrasta, preservando a figura materna imaculada. Coelho aponta que os contos de fadas serviam à sociedade, para repercutir os comportamentos sociais mais adequados à época, por isso é comum temas como a “valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da Mulher. Ideal patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição” (COELHO, 2003, p. 26). Para confirmar a força da religiosidade da época, encontramos, na segunda versão do conto, um pequeno trecho que menciona que “Rezou suas orações e dormiu profundamente” (GRIMM; GRIMM, 2010, p. 133). Esse trecho demonstra, como a mulher deveria ser religiosa, não se esquecendo de suas orações.

Outras alterações são feitas para atender o público da época. Na segunda versão, Branca de Neve não é despertada por um tapa nas costas, mas por um tropeço de um dos criados do príncipe, pois, com o solavanco, o pedaço de maçã envenenado saiu da boca da princesa. Nesse sentido, temos, mais uma vez, uma atenuação da brutalidade presente na história.

Além disso, na versão de 1822, o príncipe pede Branca de Neve em casamento, declarando seu amor por ela e esta, por sua vez, aceita o pedido. Já na versão anterior, não é mencionado esse pedido nem essa declaração do príncipe, apenas é dito que eles casaram:

O príncipe ficou emocionado e disse: “Você vai ficar comigo”, e contou-lhe o que acontecera. “Eu te amo mais que tudo no mundo”, ele disse. “Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva”. Branca de Neve sentiu afeição pelo príncipe, e partiu com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor. (GRIMM; GRIMM, 2010, p. 143)

Por mais que haja algumas alterações nas duas versões publicadas pelos Irmãos Grimm, ambos os contos passam o mesmo ensinamento. Nas duas narrativas, temos a figura feminina (protagonista) caracterizada com uma conduta passiva, pelos cuidados com a casa e com uma grande inocência, o que faz com que ela seja enganada pela rainha. Já a antagonista é caracterizada como astuta e inteligente, detentora de um comportamento ativo, mais ainda que o príncipe e, por isso, recebe a punição no final da história.

À vista disso, as duas versões do conto “Branca de Neve” incentivam a espera e a paciência feminina, corroborando os ideais do século XIX, em que a mulher se preparava e esperava pelo casamento. “Branca de Neve” reflete as características da sociedade patriarcal da Europa da época em que as histórias foram concebidas e divulgadas. As mulheres que não obedeciam aos preceitos previamente estabelecidos socialmente eram transformadas em bruxas más, em mulheres estereis (solteiras), velhas e feias.

Por outro lado, o comportamento feminino esperado pela sociedade é o representado pela imagem da protagonista, pois é ela quem é premiada com a felicidade. Percebemos que a princesa adormecida vai ao encontro da essência da feminilidade da sociedade patriarcal: a passividade.

Cabe-nos ainda destacar que, ao contrário de muitos contos que incentivam os personagens a executar grandes ações para serem considerados como heróis, na história de Branca de Neve, a ênfase está na espera e na paciência da protagonista. Portanto, o ensinamento central de “Branca de Neve” é que a espera e a passividade feminina sempre são recompensadas.

4. A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME *ESPELHO, ESPELHO MEU*

Linda Hutcheon aponta que cada adaptação leva em conta o público ao qual se dirige. Dessa forma, o adaptador considera o horizonte de expectativas do seu interlocutor, além de observar também o seu contexto de produção.

Portanto, assim como procedemos ao analisar os contos dos Irmãos Grimm, não podemos deixar de considerar as mudanças sociais ocorridas ao longo do século XX e início do século XXI para a análise do filme *Espelho, espelho meu*. Para isso, continuaremos utilizando as informações obtidas através da leitura de *História da vida privada* e *Minha história das mulheres*.

Hutcheon explica que a adaptação pode ser vista como produto ou como processo. Na adaptação como processo, na qual se enquadra a película em análise, o texto fonte é apropriado pelos adaptadores, que podem utilizá-lo, no todo ou em algumas partes, para o processo de reinterpretação e (re)criação. Através dessa (re)criação, os adaptadores podem questionar ou criticar, por exemplo, um tipo de comportamento presente no texto fonte.

Portanto, o foco principal da análise continuará sendo o comportamento feminino e, ao final desta, poderemos verificar quais as mudanças ocorridas na sua representação nos contos dos Grimm e em *Espelho, espelho meu*, concluindo se a representação feminina na adaptação contemporânea subverte ou não o comportamento submisso que encontramos no conto clássico.

4.1 A alteração na representação do comportamento da mulher do século XX

Pensando nas mudanças ocorridas a partir do século XX, em relação ao comportamento feminino, Antoine Prost, no capítulo “Fronteiras e espaços do trabalho”, no volume V, de *História da vida privada*, explica que a primeira grande alteração diz respeito ao trabalho, já que este passa da esfera privada para a esfera pública, levando as mulheres a alcançarem patamares antes inalcançáveis.

No início do século XX, o comportamento ideal esperado das jovens era que ficassem na casa dos pais sem trabalhar. Caso fosse necessário, seu trabalho deveria permanecer dentro do espaço da residência familiar, através, por exemplo, de costuras feitas por encomenda. Apenas as moças de classe social mais desfavorecidas economicamente trabalhavam em ambientes externos à casa paterna, em fábricas ou como domésticas, quando isso era irremediável.

Neste período, era comum que as mulheres ajudassem seus esposos comerciantes, exercendo a função de suas ajudantes e cuidando ainda da contabilidade dos negócios – sempre com a supervisão do marido. Médicos, por exemplo, registravam as esposas como secretárias. Portanto, as mulheres continuavam a ser meras auxiliares, mas receberiam um suposto salário por seu trabalho.

No decorrer do século, outras mudanças foram acontecendo. As jovens, que trabalhavam em indústrias têxteis, podiam dormir no emprego, pois a hospedagem era oferecida pela empresa, sendo essa feita em internatos dirigidos por freiras. Segundo Prost (2009), mesmo com essas conquistas, a vida das mulheres continuava pertencendo à esfera do privado, sendo o casamento um acontecimento primordial:

O regime externo, que de fato significa o direito à vida privada, será gradualmente conquistado pelos homens em postos mais altos, depois por todo o pessoal masculino, pelas vigilantes casadas e, finalmente, pelas enfermeiras casadas: considerava-se que as solteiras encontravam ali tudo o que lhes era necessário. Para elas, o internato ainda continua a ser a regra nos anos 1930, subsistindo depois da Segunda Guerra Mundial. (PROST, 2009, p. 30-31)

A conquista do trabalho fora de casa significa o começo da emancipação feminina, já que, durante séculos, o ideal era que as mulheres permanecessem no espaço privado. Esse momento também é indicado como uma desalienação das mulheres, já que a atividade doméstica passa a ser vista como uma sujeição ao homem “ao passo que

trabalhar fora vem a ser para as mulheres o sinal concreto de sua emancipação” (PROST, 2009, p. 34). Desta maneira, por volta de 1970, a presença das mulheres nos quadros superiores de empresas de médio e grande porte justificava a igualdade dos sexos e a independência feminina, enquanto os empregos vinculados ao comércio e aos escritórios são vistos como sinais de necessidade econômica.

Ao tratar das mudanças contemporâneas, Perrot (2008) explica que, a partir de 1900, as meninas começam a ter uma educação secundária, e que, na Europa, “o ingresso das jovens na universidade aconteceu entre as duas guerras, e maciçamente a partir de 1950” (PERROT, 2008, p. 94). Tais modificações começam a ocorrer porque o Estado precisava de mulheres instruídas para a educação básica das crianças e o mercado de trabalho necessitava de mulheres qualificadas, principalmente, no setor terciário de serviços, como os correios, as datilografias e os escritórios.

Michelle Perrot (2008) aponta que, na segunda metade do século XX, a figura feminina modernizou-se: as mulheres passaram a dirigir automóveis, usar talões de cheque, fazer cálculos em seus negócios, chegando a subirem em tratores para desempenhar suas funções, além de filiarem-se a associações e sindicatos.

Porém, o trabalho doméstico resistiu às evoluções igualitárias, afinal, as tarefas não costumavam ser divididas entre o casal. O ideal da figura de uma boa dona-de-casa era tanto o desejo dos homens como a obsessão das mulheres. Contudo, a sua transformação era inevitável, tanto em sua prática como em seus agentes. Perrot exemplifica que, pouco antes da guerra de 1914, o trabalho de doméstica (remunerado) chega a ser o principal setor de emprego das mulheres. Com a Primeira Guerra Mundial, muitos aspectos mudaram. Na França e na Inglaterra, por exemplo, as mulheres substituíam na retaguarda os homens que foram transferidos para a frente da batalha. No século XX, passaram a seguir carreira mais longa, conquistando o direito da licença maternidade. Elas participavam das ocupações de fábricas e algumas se arriscavam a tomar a palavra diante dos companheiros. Essas mulheres faziam greve para solicitar aumento salarial (1915) e manifestavam-se, em Paris, por vontade própria (1917). Diante das várias inversões de posições que aconteceram, após a guerra, a sociedade esforçou-se para restaurar os padrões anteriores:

Os homens, quando retornam [da guerra], tentam recuperar suas prerrogativas: no trabalho, onde as mulheres muitas vezes devem ceder-lhes o lugar, no lar, onde os reencontros se mostram difíceis para os cônjuges que tinham ficado separados. [...] As mulheres

parecem, sob o ângulo da igualdade, as principais beneficiárias da guerra, que no final das contas, acelerou uma evolução começada anteriormente, na *Belle Époque*. (PERROT, 2008, p. 144)

Nos anos de 1970 – e seguindo até o século XXI –, enquanto no trabalho fora de casa a divisão sexual não era vista como uma desigualdade, dentro do espaço doméstico as mulheres continuavam sendo as responsáveis pelas principais tarefas, executando-as em simultâneo com as profissionais. Prost ressalta que isso comprova que “a subordinação da mulher ao homem era marcada pelos costumes, como naqueles lares rurais em que a mulher, permanecendo de pé, servia o homem e esperava que ele acabasse de comer antes de sentar-se à mesa.” (PROST, 2009, p. 35).

Fato é que a divisão do trabalho influencia na emancipação feminina, tanto que, a partir dos anos 1970, o trabalho assalariado da mulher passa a ter um valor emancipador e, segundo o historiador, isso se deve “a uma evolução ainda mais global, que modificou as normas do trabalho assalariado” (PROST, 2009, p. 35). Por sua vez, nas famílias da alta sociedade, enquanto o homem devia se apresentar com a esposa em eventos onde receberia prêmios e medalhas, a esposa tinha o dever de educar a doméstica e lhe ensinar a ‘cuidar de uma casa’. Tais esposas deviam dirigir o lar com dedicação, participar de obras de caridade, cuidando das escolas de economia doméstica, oficinas de caridade, entre outras instituições de mesmo porte.

Prost ainda conclui que essa evolução no trabalho provocou mudanças no quadro familiar, fazendo com que a mulher passasse a ter comportamento diferente de quando era responsável apenas pela função doméstica. Ela começou a buscar igualdade de trabalho em relação ao homem, gerando abalo na estrutura familiar.

O próprio espaço físico da casa sofreu alterações, ficou maior, com mais cômodos e espaços ainda mais privados. Temos uma nova maneira de viver, já que a partir do aumento do espaço físico, observamos a especialização funcional dos aposentos e, por consequência, um maior espaço para a vida individual dos familiares.

Vale ressaltar que tais mudanças deram-se de forma rápida, pois até 1970, aproximadamente, as mulheres, segundo Prost, eram severamente subordinadas ao marido. Conforme o historiador, a “diversificação e ampliação da vida privada na segunda metade do século XX não se limitam ao âmbito doméstico. A conquista do espaço da vida privada não é apenas a do espaço familiar: é também a conquista dos meios de sair dele” (PROST, 2009, p. 63). Como exemplos, ele aponta o automóvel,

que tornou tudo mais próximo e de fácil locomoção. A partir das leis de 1965, referente aos regimes matrimoniais, e de 1970, sobre a hierarquia entre homem e mulher, diminuiu a inferioridade feminina frente ao marido. Em alguns casos, a mulher possuía uma posição mais igualitária, desde que mantivesse as aparências de superioridade do masculino.

Apesar de todos os avanços, ainda entre 1980 e 1990, a maioria dos empregos ocupados pelas mulheres caracterizavam-se pelo caráter doméstico e feminino: “a importância do corpo e das aparências; função das qualidades ditas femininas, dentre as quais as mais importantes são o devotamento, a prestimosidade, o sorriso, etc.” (PERROT, 2008, p. 123). Com a revolução da informática, a divisão sexual dos empregos foi modificada, pois as tarefas passaram a ser mais técnicas, solitárias e masculinas.

No decorrer do século XX, percebemos que o desenvolvimento da sociedade se deve à evolução dos costumes. Mulheres chegaram ao mesmo nível de instrução que os homens e passaram a exercer a mesma profissão, apresentando os pré-requisitos para tal. Além disso, as mulheres passaram a reivindicar seus direitos de intervenção no âmbito público. Os casamentos também sofreram alterações, sendo promovidos por meio de relações travadas a partir de encontros sociais. Não devemos esquecer que décadas antes, eles eram do interesse e de responsabilidade da família, sobretudo quando envolvia patrimônio. Ou seja, configuravam-se como um contrato, sendo a questão financeira mais importante que o amor entre o casal.

O matrimônio significava um contrato duradouro, já que não poderia ser rompido, a não ser por razões específicas. A lei de 1884 aceitava o seu rompimento quando consequência de uma falta grave cometida por um dos membros do casal. Apenas a partir de 1930 notamos mudanças nos atrativos procurados para formar um casal, como os sentimentos e a beleza. Não só o amor entre o casal passa a ser procurado, como também é cultivado o amor pelos filhos, visto que se acreditava, nessa época, que o amor dos pais e entre os pais permitia que os filhos fossem bem criados. Essa nova norma legitimou a sexualidade, pois o homem ou a mulher deve se sentir atraído(a) pelo sexo oposto e ao(à) candidato(a) ao casamento.

Como contribuição à emancipação feminina, temos a liberdade da contracepção, que fez com que a sexualidade passasse a ser dissociada da procriação, visto ser possível que a mulher evitasse a maternidade sem ter que diminuir sua vida sexual. Já

por volta de 1970, outra mudança é notada, pois a mulher passa a poder divorciar-se³⁶ e ficar com a guarda do filho. Porém, apesar de todos esses acontecimentos históricos elencados, percebemos a permanência da imposição social para que os indivíduos – sobretudo as mulheres – encontrem um par e casem-se para constituir família.

A partir do momento em que os sentimentos tornaram-se importantes para a realização do casamento ou do envolvimento com o sexo oposto, um ideal de beleza passou a ser ainda mais marcante. Prost (2009) mostra que as roupas ficam mais curtas, pois as vestimentas antigas aprisionavam e escondiam a silhueta – principalmente a feminina. Passou-se a ter um maior cuidado com o corpo, pois era necessário cuidar dele. As mulheres, em especial, são convidadas a fazer ginástica e alimentarem-se corretamente.

Essas imagens femininas que surgiram ao longo do século XX fazem-se presentes no século XXI, pois, ao observar as figuras femininas presentes na mídia (ou nos filmes de contos de fadas, por exemplo), percebemos que há um padrão estético imposto, no qual a maioria das personagens apresentam características semelhantes como a magreza, a aparência saudável etc:

E, com essas imagens, práticas novas: vender um xampu ou uma pasta de dentes é, em primeiro lugar, impor ao público, com a imagem da cabeleira ou do sorriso de uma estrela de cinema, a ideia de que é preciso lavar os cabelos ou os dentes, e não há como ampliar as vendas de bronzeadores enquanto a pele bronzeada na volta das férias não se tornar um imperativo social. (PROST, 2009, p. 85)

Esse imperativo social sobre a beleza também faz com que os indivíduos busquem retardar o envelhecimento – o que já ocorria no século XIX e ainda antes, se pensarmos no conto “Branca de Neve”; lembremos que a rainha tenta manter-se bela e jovem através da magia. Isso ocorre, porque “a norma social dita a aparência jovem, e a personalidade se confunde a tal ponto com o corpo que ‘continuar a ser o que é’ acaba se confundindo com ‘continuar a ser jovem’.” (PROST, 2009, p. 92).

De acordo com Prost, o êxito das conquistas femininas se deve às reivindicações de igualdade entre as mulheres e os homens. Segundo o historiador, não se trata de uma guerra entre os sexos, mas sim de uma luta contra a discriminação sexista. Pensando nesse sentido e relacionando com a presente pesquisa, na maioria dos contos de fadas clássicos, a figura masculina predomina sobre a figura feminina, já que, geralmente, é o

³⁶ Na França, em 1975, é promulgada a lei do divórcio de acordo mútuo.

homem (na figura de pai ou príncipe) que detém o poder e conduz as ações. No conto dos Irmãos Grimm, em análise, é o príncipe que ‘salva’ a princesa e é graças a ele que ela desperta do feitiço da madrasta/mãe. Já no filme *Espelho, espelho meu*, o papel da figura ativa é invertido, pois embora o príncipe esteja disposto a salvar o reino, quem faz isso é Branca de Neve, já que ele é enfeitado pela rainha.

A evolução das vestimentas é outro ponto central da discussão proposta, por apresentar a diluição das posições sociais. Em 1965 é a primeira vez que a produção de calças de mulher supera a de saias. No filme *Espelho, espelho meu* podemos ver essa representação. A princesa Branca de Neve, quando se encontra com os anões e passa a liderá-los, deixa sua passividade, precisando trocar sua vestimenta: o vestido branco dá lugar à calça preta e à blusa azul.

Partindo da premissa de que a publicidade influencia diretamente o padrão de beleza de uma sociedade, tanto a fisionomia quanto a vestimenta das princesas dos contos de fadas clássicos seguem o padrão de beleza feminino em voga no período em que foram concebidos. A ordem ditada pela sociedade é que devemos ser mais belos, continuarmos cada vez mais jovens, possuir e investir em uma aparência própria de Narciso. Segundo Prost, a publicidade “modela a vida cotidiana de nossos contemporâneos [...] os gostos e as modas se uniformizam, enquanto cada qual julga que está se personalizando mais” (PROST, 2009, p. 130). Nos séculos passados, era o folhetim, o teatro ou os próprios contos do século XVIII que faziam essa publicidade, ela sempre existiu. Portanto, é dessa maneira que funciona nossa sociedade: a publicidade dita as regras de comportamento e os indivíduos acreditam estar se individualizando, quando na verdade estão se uniformizando.

Embora a protagonista de *Espelho, espelho meu* inove em alguns aspectos – usa calças, luta com homens, etc. – outros filmes são ainda mais inovadores no que se refere aos padrões de beleza da mulher. No filme *Branca de Neve e o caçador* (2012), por exemplo, a protagonista aparece usando uma armadura em alguns momentos, enquanto em outros apresenta-se com um aspecto sujo, como quando está no interior da floresta com o caçador.

Sobre as influências das narrativas, Gerard Vicent (2009) explica que “a história narrativa é incessantemente remanejada em função das exigências do momento” (VICENT, 2009, p. 167). Isso corrobora o exposto por Bruno Bettelheim (2007), isto é, de que o indivíduo que conta uma história sempre a adapta ao seu público. Os contos de

fadas contemporâneos, como *Espelho, espelho meu*, representam a mulher como detentora de uma conduta mais ativa, esperando que as espectadoras se identifiquem com a personagem, tal como pretendia-se que as leitoras dos Grimm se identificassem com a passividade de Branca de Neve.

Por ser o filme *Espelho, espelho meu* uma produção norte-americana, é importante ter em mente características dessa sociedade, uma vez que devem interferir na concepção da adaptação do texto fonte. Com o propósito de discorrer sobre o modo de vida do contexto de produção da narrativa cinematográfica em pauta, apropriar-nos-emos do capítulo “Modelos Estrangeiros”, do volume V de *História da vida privada*, no qual Sophie Body-Gendrot explica como a vida privada francesa, principalmente a partir da segunda metade do século XX, segue o modelo americano. Segundo Body-Gendrot (2009), a influência do modelo de vida americano sobre o francês dá-se principalmente na existência cotidiana e pode ser percebida no uso do jeans e dos blusões com siglas americanas, nas refeições *fast-foods*, no consumo de filmes, novelas, romances, etc., sem contar a questão econômica. Body-Gendrot afirma que podemos falar, em uma “americanização da França” (BODY-GENDROT, 2009, p. 488).

A historiadora ressalta que, no plano da vida privada, é importante haver uma abordagem intercultural, pois só assim alguns dados referentes às concepções do passado e do imaginário podem ser apreendidos. Segundo ela:

A América nos reenvia esse sistema cultural complexo cujas normas e códigos são reinterpretados pelos europeus em função de suas próprias raízes. (...) Mas para a maioria dos nossos compatriotas, não são suas vidas que obedecem às regras da realidade americana, e sim seu imaginário que é alimentado pelo mito americano. (BODY-GENDROT, 2009, p. 488-489)

É importante também salientar como a cultura americana tornou-se dominante. As duas guerras mundiais arruinaram a Europa e acabaram por consolidar os Estados Unidos na posição que ocupam: a de dominante. Atualmente, podemos falar, inclusive, em um imperialismo cultural americano, que atinge tanto países desenvolvidos como a França, quanto países subdesenvolvidos, como o Brasil.

É necessário lembrar que os contextos de produção do conto dos Irmãos Grimm e do filme *Espelho, espelho meu* são diferentes. Não só pela época em que foram produzidos, como também a região na qual se originaram. O conto “Branca de Neve” foi recolhido na Alemanha, em 1812, enquanto o filme foi lançado em 2012, no contexto norte-americano. Embora possamos pensar na influência dos Estados Unidos

no restante do mundo, na “americanosfera”, como apontou Gerard Vicent (2009), o contexto de produção é diferente e alguns pontos são importantes de serem ressaltados, como por exemplo, a forma como a emancipação feminina é vista.

Vicent afirma que, enquanto nos Estados Unidos a emancipação feminina pode ser comparada a libertação dos escravos, na França, principalmente nas classes populares, homens e mulheres passaram a disputar empregos, uma vez que a demanda foi, durante décadas, maior do que a oferta (VICENT, 2009, p. 278). Porém, a igualdade de direitos sempre foi uma luta das mulheres³⁷. A ascensão profissional e social da mulher colocou em questão a relação conjugal, pois passou-se a contestar a inferioridade da esposa. Sendo a mulher melhor sucedida que o esposo, há uma tensão no casamento: o desemprego do marido, por exemplo, em casos que a mulher continua trabalhando, faz com que haja uma inversão na “aliança econômica do casal”, deixando o marido em uma posição inferior perante a sociedade.

Uma vez que as profissões consideradas masculinas e as grandes escolas foram abertas às mulheres e os homens passaram a entrar em profissões do universo feminino – como a parteira é substituída pelo obstetra – podemos considerar a formação de uma sociedade “unissex”, como afirma Gérard Vicent. O pai passa a trocar as fraldas do filho, cozinhar, lavar, etc. A roupa do homem e da mulher muitas vezes é igual: camisa e calça jeans. Tais fatos expressam a adaptação dos indivíduos a essas mudanças sociais.

As mulheres usam o mesmo vocabulário que os homens, não raro, empregando, gírias e termos considerados ‘vulgares’ e ‘obscenos’. Além disso, as mulheres tomam a iniciativa nas estratégias de sedução. Desta maneira, homens e mulheres possuem as mesmas atitudes, levando-nos à suposição de vivermos um processo de unissexualização irreversível da sociedade. Tais aspectos podem ser vistos na película em análise, pois, comparando a protagonista do filme com a do conto dos Grimm vemos que a mesma ‘adapta-se’ à sociedade na qual o filme está inserido, tanto no que se refere às suas vestimentas quanto às suas atitudes.

Todavia, apesar de tantas mudanças, ainda podemos encontrar traços dos costumes tradicionais presentes na sociedade: “Observando mais de perto, os papéis masculinos e femininos parecem ainda distribuídos segundo as normas ditadas pela

³⁷ Em 1936, por exemplo, o salário das mulheres era tabelado em 85% dos salários masculinos.

tradição” (VICENT, 2009, p. 360). O historiador questiona quantas mulheres ocupam a posição de chefe de Estado, primeiro-ministro, etc.

É verdade que a aparência (as roupas) e mesmo as estatísticas (veja-se o acesso das mulheres a categorias socioprofissionais tradicionalmente masculinas) parecem depor a favor da irreversível ascensão das mulheres e de sua participação crescente na distribuição dos benefícios (financeiros, sociais, culturais, etc.), mas que não se confundam rostos e máscaras, realidade e simulacro. (VICENT, 2009, p. 360).

Um dos aspectos que ainda está muito presente em nossa sociedade é o casamento, por ainda fazer parte da vida dos indivíduos. No filme *Espelho, espelho meu*, ele está presente, porém, o que vemos é a figura feminina ao lado da masculina, em uma posição de igualdade. A diferença no casamento do século XX e XXI daquele do século XIX é o amor. Como aponta Gérard Vicent (2009) e como dissemos anteriormente, esse sentimento tornou-se a condição do êxito do casamento: “Os cônjuges apaixonados devem se ‘comunicar’ entre si. Apacados os ímpetos do desejo, estabelece-se uma espécie de amizade. (...) As relações familiares são cada vez mais íntimas, mesmo entre as gerações.” (VICENT, 2009, p. 361).

Tanto nos Estados Unidos quanto na França, assim como no Brasil, o número de mulheres na população ativa não para de crescer. Além disso, aumentam nos dois países o número de lar com apenas um genitor, que geralmente é a figura da mulher.

Finalizando, Gérard Vicent explica que se antigamente a mulher ajudava o marido agricultor a administrar sua plantação, assim como a mulher do artesão e do pequeno comerciário os auxiliava em seu trabalho diário, nos dias atuais, a mulher de 27 anos trabalha tanto quanto o marido, que geralmente é dois anos mais velho. Muitas vezes, ambos exercem a mesma profissão, mas em locais diferentes. E, não raro, a mulher se beneficia de um *status* social superior ao do marido – o que ainda em nossa sociedade pode gerar problemas entre o casal.

Michelle Perrot, ao tratar dos direitos conquistados pelas mulheres ao longo do século XX e início do século XXI, aponta o direito do acesso ao saber, o direito ao trabalho e ao salário, e os direitos civis. A historiadora afirma que, em quase toda a Europa e pelo mundo, as mulheres precisaram lutar pelos seus direitos:

Na Inglaterra como na França, as mulheres tiveram de lutar pela gestão de seus próprios bens, pelo direito ao divórcio, ao trabalho, pela igualdade no regime de comunhão de bens, pelo reconhecimento

da autoridade parental conjunta, etc. Mais tarde, pela escolha da residência e, hoje, pelo sobrenome. A cada vez, foram batalhas épicas. (PERROT, 2008, p. 160)

Enfim, através desse movimento de emancipação feminina de longa duração – que ainda estamos vivendo – percebemos um pensamento questionador, que coloca em pauta a identidade feminina, as diferenças e, principalmente, a hierarquia dos sexos; comportamento esse que é representado no filme *Espelho, espelho meu*. Embora, no século XXI, as mulheres possuam uma conduta mais ativa, ainda trazem resquícios dos séculos passados, como a importância do casamento e da maternidade. Além disso, muitas lutas femininas não estão acabadas, há muito terreno a se conquistar, como diz Michelle Perrot no encerramento de seu livro: “Assim, a revolução sexual, que tentamos medir, está inacabada. Em verdade, é interminável. Nesse ponto, como em todos os outros, não existe ‘fim da história’.” (PERROT, 2008, p. 169). Ou seja, a história da mulher ainda está sendo construída.

Diante do exposto, pretendemos constatar quais mudanças comportamentais podem ser verificadas na representação do perfil feminino no filme *Espelho, espelho meu* comparando o mesmo com o conto clássico dos Irmãos Grimm.

4.2 O novo perfil de princesa representado por Branca de Neve, de *Espelho, espelho meu*

O filme inspira-se na história da personagem Branca de Neve, mas apresenta elementos inovadores se comparados ao conto dos Irmãos Grimm. A história começa sendo narrada pela madrasta, representada pela atriz Júlia Roberts. A primeira cena mostra a personagem contando a história enquanto mexe em um objeto que parece uma das primeiras máquinas utilizadas pelo cinema de animação, um praxinoscópio. Essa máquina vai se movimentando e revela imagens acerca do que está sendo contado. O enredo começa da seguinte forma: “Era uma vez, num reino muito, muito distante, uma

menininha que acabara de nascer. Sua pele era branca como a neve, seu cabelo era escuro como a noite. Puseram nela o nome de Branca de Neve”³⁸.

É importante ressaltar que, assim como na literatura, no cinema, o “passado” e o “futuro” dependem do contexto em que estão inseridos, pois tais marcações temporais estão sempre relacionadas a uma cena específica. Para representar uma ação que ocorreu no passado, é necessário recorrer aos recursos próprios da linguagem cinematográfica, que podem ser não apenas os *flashbacks*, mas também pequenas modificações na qualidade da imagem, indicações ou expressões faciais dos personagens, que indicam a rememoração de algum período. Há também recursos como a fusão ondulante da imagem, eco do personagem, etc.

No filme em análise, temos dois tempos distintos: inicialmente, há uma narrativa contada pela personagem da madrasta de Branca de Neve. Logo, na primeira cena do filme, a personagem afirma que a história que conhecemos é dela e não da enteada. Sua primeira fala é “Era uma vez...”, o que já nos remete para algo acontecido no passado. Ela utiliza um praxinoscópio, de onde saem as imagens em animação que introduzem a narrativa e apresentam o contexto das ações do filme, pois fazem um percurso desde o nascimento de Branca de Neve até o dia em que a princesa completa seus dezoito anos. Contribuindo ainda com essa sequência, a voz da personagem narradora – a rainha – conta os fatos que vemos nas animações. No final do filme, percebemos que todas as cenas – não só as de animação – estavam saindo do praxinoscópio, já que a narrativa estava sendo relatada pela madrasta, até o momento em que ela é derrotada. O filme, então, termina sendo narrado pelo próprio espelho mágico, que é destruído. Portanto, toda a relação temporal é revista.

O começo do filme remete ao conto maravilhoso, não só pela forma como as cenas são apresentadas ao espectador, mas também pela própria narrativa da rainha: “Era uma vez, num reino muito, muito distante...”. A presença de um narrador – o que é mais frequente na literatura do que no cinema –, fornece a impressão de que há um diálogo não só entre o filme e o conto tradicional no qual se inspira, mas também com o próprio sujeito que visualiza as imagens.

Espelho, espelho meu utiliza-se de recursos diferentes do *flashback* para remeter o espectador a fatos ocorridos no passado. Como afirma Creus (2006), o cinema possui

³⁸ A tradução do filme, que utiliza a língua inglesa – variante norte-americana –, foi obtida nas legendas da película disponibilizada pelo distribuidora brasileira Imagem Filmes.

a ‘dificuldade’ de demarcar o tempo, precisando de várias cenas e diversos recursos para mostrar algo que, na literatura, poderia ser dito em apenas uma frase. O pesquisador afirma que o objetivo em si é o mesmo: proporcionar certa estranheza e distanciamento, para desta forma diferenciar as imagens do passado daquelas do presente. É sempre importante lembrar, como salienta Hutcheon (2013), que tanto o cinema como a literatura possuem as suas especificidades e, por isso, precisam ser analisados dentro dos recursos disponíveis em suas linguagens.

Ainda tratando da manipulação do tempo no cinema, Creus aborda a elipse, que proporciona a ideia de continuidade, a qual é exercida, na literatura, geralmente, pela fala do narrador:

Um dos conceitos essenciais para compreender a manipulação do tempo no cinema é a elipse. Base da montagem, ela consiste na ‘retirada’ de parte da ação, realizado através do corte de uma imagem para outra em uma imagem posterior. Tal procedimento permite eliminar os ‘tempos mortos’ do filme, as ações que alongam desnecessariamente a cena. (CREUS, 2006, p. 32)

Vemos tal recurso sendo utilizado em diversos momentos. A elipse mínima é vista a todo tempo e nem mesmo é percebida pelo espectador, pois dá ideia de continuidade rápida. Já a elipse propriamente dita, que chama a atenção de quem assiste, é quando uma cena é interrompida por outra, que temporalmente está bem à frente da anterior. No filme em análise, quando Branca de Neve está correndo pela floresta em busca de um lugar para se esconder da fera, ela bate com a cabeça e cai no chão. A próxima cena nos traz a personagem deitada dentro de uma casa e cercada pelos anões. Essa elipse é notada pelo espectador, sabemos que houve uma passagem temporal maior: ela caiu durante a noite e acorda-se pela manhã. O filme permite, assim, que o espectador preencha algumas lacunas, como a de perceber que ela foi ‘salva’ pelos anões que a acolheram em sua casa durante à noite.

Portanto, a montagem é o método que o cinema utiliza para modificar o tempo, reduzindo ou estendendo a percepção temporal da cena. O plano-sequência ou contínuo é aquele sem cortes, que serve para mostrar uma sequência em tempo real – mais fiel da realidade. Quando terminam as cenas de animação, temos a impressão de que estamos no tempo presente da história. Em *Espelho, espelho meu*, Branca de Neve está em seu quarto quando ouve os ruídos da festa que está acontecendo no castelo, aparece um passarinho, ela o alimenta, etc. Porém, quando ela surge na festa da madrasta, há uma

elipse, que deixa a lacuna para o espectador preencher: a personagem saiu do quarto, foi até a festa onde encontrou a rainha.

Creus (2006) também trata da voz narrativa e do ponto de vista, pois, se no conto sempre há um narrador, no cinema, essa presença explícita é rara. Nos filmes não há, necessariamente, uma voz que narre a história; a narrativa transcorre através das elipses e das montagens das cenas. Porém, a voz em *off* é uma possibilidade a ser utilizada pelo cineasta. Tal característica está presente em *Espelho, espelho meu*, sendo a rainha a voz narradora que dá início à história, passando, em seguida, a função narrativa ao próprio jogo de imagens (elipses e cenas) retornando ao final da película como narradora. Entretanto, no decorrer do filme, o espectador é levado a “esquecer” que a história está sendo contada por ela, gerando-se a impressão de que os fatos acontecem no presente.

Para finalizar a questão da narração, ao transpor um conto para um filme, a voz narrativa não é traduzível, pois o ponto de vista de uma câmera não pode ser entendido como sendo a voz narrativa em primeira pessoa do texto literário. Linda Hutcheon destaca que, enquanto a literatura conta os fatos, o cinema precisa mostrá-los e isso faz com que os meios utilizados sejam diferentes e modifiquem a estrutura do conto.

Para analisar o comportamento feminino no filme *Espelho, espelho meu*, precisamos considerar, primeiramente, que a obra inicia sendo narrada pela rainha, demonstrando como esse personagem é importante para o enredo da obra. Enquanto no conto clássico não há uma explicação do motivo pelo qual a mãe/madrasta toma conta de Branca de Neve – a figura paterna não é mencionada –, no filme de 2012 a rainha explica que o reino foi tomado por uma magia negra e o pai da princesa precisou enfrentá-la, mas nunca retornou. Esse afastamento da figura masculina é que torna possível que a rainha seja ativa, visto que com o rei presente ele é quem comandaria o reino.

Durante as cenas de animação, notamos que a rainha representa o mal que assola o reino. Inicialmente, quando o rei fica viúvo e vive feliz com Branca de Neve, as imagens possuem certa luminosidade, já aquelas em que a rainha aparece ficam escuras, surgindo uma imagem negra com garras no fundo das cenas (Figura 06). Além disso, quando o rei afasta-se e o mal toma conta do reino, esse é representado pela escuridão e pelo congelamento do castelo (Figuras 07 e 08), demonstrando como a ausência da figura masculina fazem com que tanto o reino como a protagonista Branca de Neve estejam em situação de fragilidade.

Figura 06: Sombra representando o mal no filme *Espelho, espelho meu* (I)³⁹.

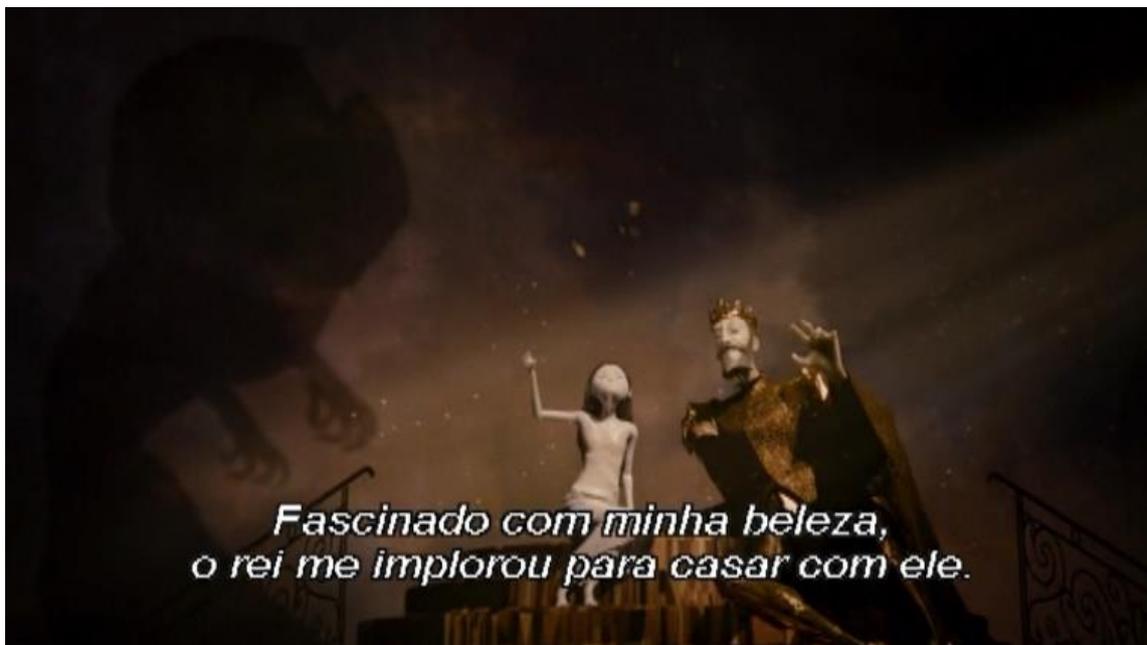


Figura 07: Sombra representando o mal no filme *Espelho, espelho meu* (II).



³⁹ Todas as próximas imagens foram retiradas do filme *Espelho, espelho meu*.

Figura 08: Congelamento do castelo no filme *Espelho, espelho meu*.



A partir de então, a princesa ficou sob os cuidados da rainha, que é representada como a personagem que possui maior comportamento ativo no filme. Quando as cenas de animação terminam, há uma mudança de cenário, dando-se a ênfase ao castelo na cena. Ao observar a imagem do castelo, podemos ver na sua forma uma mão segurando o espelho; um símbolo fálico; e uma coroa, dependendo da perspectiva da imagem (Figura 09).

Figura 09: Castelo do filme *Espelho, espelho meu*.



O fim das imagens de animação indica a alteração temporal das ações do enredo do filme e também marca o início da repressão que a rainha exerce sobre Branca de Neve: passam-se dez anos e a soberana percebe que a enteada pode colocar-se entre ela e a coroa, além de incomodar-se com a beleza da jovem. Representando o desespero que assola o reino devido às atitudes da rainha, temos a cena do congelamento do lago que rodeia o castelo.

Enquanto a rainha governava o reino, Branca de Neve ficava trancada em seu quarto, seguindo as ordens da madrasta. Logo, isso demonstra como a princesa possuía um comportamento submisso, assim como na versão clássica do conto. Ao completar dezoito anos, é alertada sobre seu direito à coroa por uma das empregadas, que afirma continuar trabalhando no castelo apenas para ver o dia em que a princesa recuperará o seu reino, pois seu pai queria que ela o assumisse, mas a madrasta fez com que todos, inclusive a própria princesa, acreditassem que era uma menina tola e incapaz de sair do castelo. A empregada entrega a adaga do rei para a princesa e pede que ela vá até o povoado, ver como o seu povo está sendo tratado, pois assim acreditará que é capaz de assumir a coroa. Porém, a jovem crê que o reino não é seu, mas a continuação da conversa traz o primeiro indício de sua mudança de comportamento. Até este momento, a princesa apresentava um comportamento subalterno, sem questionar as ordens e ações da madrasta, o que vai ao encontro da versão clássica analisada. Porém, a partir deste ponto, veremos uma mudança no perfil da princesa. Tal alteração será tão acentuada que podemos dizer que existem duas fases de seu perfil.

No caminho até o povoado, a princesa demonstra atitudes distintas do conto clássico. Ela encontra um príncipe e seu escudeiro presos na floresta – eles haviam sido roubados por um bando de anões, mas por vergonha, afirmam que se tratavam de gigantes. O príncipe ordena que a menina os liberte, pois caso contrário sofreria consequências. Entretanto, ela exige que eles peçam “por favor”, o que indica uma mudança no seu perfil, pois ela não é submissa à figura masculina. Já em relação ao personagem do príncipe, também vemos uma representação distinta da presente nos contos clássicos, pois se encontra em uma situação constrangedora: quase sem roupas, preso de cabeça para baixo, pendurado em uma árvore e amarrado ao seu companheiro de viagem.

Percebemos que o príncipe e a princesa trocam olhares desde esse primeiro e constrangedor encontro. O príncipe segue sua viagem e chega até o castelo da rainha que, ao saber que seu visitante é jovem, rico e está seminu, corre para encontrá-lo. Ela ordena que o criado comece os preparativos de um grande baile para impressionar o príncipe e, para isso, decreta maior cobrança de impostos do povo, uma vez que o reino está falido e não tem recursos para fazer uma festa. Percebemos a conduta ativa da rainha, uma vez que ela mesma decide casar-se, encontrando as soluções para arranjar dinheiro, seduzir o príncipe, etc.

Ao chegar no vilarejo, Branca de Neve fica perplexa com a miséria que vê, muito diferente da sua última lembrança, quando visitava o lugar com o seu pai e todas as pessoas cantavam e dançavam. Enquanto está no povoado, o criado da rainha vai até o local exigir o pagamento dos impostos, em troca da proteção da soberana em relação à fera que vive na floresta. Quando retorna ao castelo, a princesa vai até a cozinha chorar por tudo o que viu. Lá, ela é avisada de que a rainha dará uma festa para um príncipe e a jovem tem esperanças de que ele, com seu exército, possa ajudá-la a libertar o reino das maldades da madrasta.

Há, a partir desse momento, uma mudança no comportamento da protagonista, pois ela tenta alterar a situação em que o povo se encontra. Porém, acredita que só obterá sucesso através do auxílio da figura masculina, acentuando seu perfil frágil, visto que possui um passado feliz ao lado do pai e um presente ruim com a madrasta, comprovando como a ausência da figura masculina é representada de forma negativa. Sua primeira atitude de insubordinação à rainha é ir ao baile, tendo sido alertada por ela a não comparecer. Todavia, tal insubmissão só ocorre porque pretende ir em busca da ajuda do príncipe.

Durante os preparativos para o baile, podemos notar um dos aspectos apontados por Prost como característico do final do século XX e início do século XXI: a busca pelo rejuvenescimento. Ao confrontar-se com seu espelho, a rainha demonstra seu medo de não conseguir manter sua aparência jovem e afirma estar sempre disposta a pagar o preço da magia para continuar sendo a mais bela de todas. Seu tratamento de beleza inclui sanguessugas, fezes de pássaros, cobras, minhocas, vermes, abelha e até mesmo escorpião, e, durante todo o processo de embelezamento, ela sussurra em forma de mantra “mais firme, mais atraente, mais firme, mais atraente”.

Vemos ainda que a beleza é um critério essencial para ela, o que vai ao encontro das informações trazidas por Michelle Perrot, que sentenciou que a aparência tem importância fundamental para a sociedade contemporânea. A beleza é um dos requisitos para o casamento, pois se torna importante a identificação entre o casal, uma vez que a afeição entre os noivos é valorizada. Se o matrimônio deixa de ser apenas um contrato entre as famílias, para que o sentimento entre o casal seja valorizado, não é a isso que a rainha dá ênfase. Ela decide se casar com o príncipe para resolver seus problemas financeiros. Sabemos que ela poderia fazer isso casando-se com o barão, como aconselha o espelho mágico. Entretanto, pelo critério de beleza e juventude, ela opta por unir-se ao jovem príncipe, sem se preocupar se ele está interessado por ela. Já o casamento entre o príncipe e Branca de Neve, quando ocorre, possui características diferentes, pois o sentimento é valorizado; eles estão apaixonados um pelo outro.

Ao ver que a princesa está no baile, a rainha ordena que seu criado a persiga. Branca de Neve a questiona sobre o que fez com o vilarejo e afirma ter o direito à coroa – corroborando o início da sua mudança de comportamento (de passivo para ativo) –, o que faz com que a rainha se sinta ameaçada e mande o criado levá-la até a floresta, deixando-a para ser devorada pela fera. Vale salientar que tal atitude é comum na realeza, já que apenas através da morte dos enteados (filhos do primeiro casamento) a madrasta ou o padrasto poderia assumir o trono.

Entretanto, o medo do criado faz com que deixe a princesa sozinha na floresta. Vemos, nesse ponto, mais uma vez, a figura masculina sendo representada de forma distinta da história clássica, pois o criado da rainha mostra-se temeroso, com medo da fera que vive na floresta e também da própria rainha. No conto clássico, o caçador não deixa de matar a Branca de Neve por medo, mas sim por lamentar matá-la. Portanto, a figura masculina, representada pelo criado, é caracterizada como fraca e amedrontada.

A jovem foge pela floresta até chegar à casa dos sete anões, onde desmaia antes mesmo de entrar. Ao acordar, encontra-se cercada por eles no interior da casa, os quais a interrogam sobre sua identidade. Eles demonstram indiferença à situação da princesa e planejam pedir um resgate à realeza. Porém, ao saber que a madrasta a queria morta, ordenam que a menina vá embora. Todavia, por pena, eles permitem que ela passe uma noite em sua casa. Ao retornarem do trabalho, encontraram a casa limpa e uma mesa farta para o jantar. A partir dessa cena, notamos como a personagem de Branca de Neve permanece caracterizada pelos dotes típicos da figura feminina, como os cuidados com

o lar. O zelo que a princesa tem com os anões nos remete à figura materna. Assim, temos uma semelhança entre o filme e o conto clássico, pois, nas duas versões, as características da princesa, nesse sentido, são as mesmas.

Quando a princesa descobre que os anões roubaram o dinheiro dos impostos da população, exige que o devolva ao povo, agindo como uma ‘salvadora’ do reino e demonstrando, pela primeira vez, um comportamento ativo em relação aos seus hospedeiros. Entretanto, os anões explicam que o povo do reino não os aceitam, pois a rainha fez com que todos acreditassem que eram indesejáveis. Como os anões se negam a devolver o dinheiro, Branca de Neve faz a devolução e convence o povo a acreditar que foram os próprios anões, tornando-os heróis para o povo do vilarejo. Essa atitude, juntamente com os cuidados de Branca de Neve com a casa, faz com que os anões mudem de ideia e permitam que ela more com eles. Porém, impõem uma condição: ela também deve ser uma ladra. A princesa passa a preparar-se para virar uma ladra e roubar da rainha para dar ao povo, treina com os anões, aprendendo a duelar com espada, ser mais astuta e acreditar em si mesma. Esse treinamento consolida a mudança de perfil da princesa, inclusive acerca da sua vestimenta: a mudança psicológica repercute nas mudanças físicas, no que se refere a sua aparência: o vestido branco e pomposo é substituído por uma calça preta e uma blusa azul.

Em *História da vida Privada*, Roncière (1990) explica que ainda no século XX e também no século XXI, a mulher ideal precisava cuidar da casa, da roupa e dos filhos. Ele sentencia que essas características eram frequentemente lembradas pelo marido, como vimos na seção anterior. Notamos que, assim como no conto clássico, essa feição também está presente em *Espelho, espelho meu*, pois Branca de Neve demonstra o cuidado com a casa e com os seus amigos – sendo tal cuidado representado de forma positiva.

Embora a princesa apresente essas características, também possui outras bem distintas, como as atitudes que tem após a sua mudança de perfil e o treinamento oferecido pelos anões. Ela passa a roubar da rainha e chega a duelar com o príncipe, o que demonstra uma conduta ativa sem os traços de submissão presentes no conto clássico e na sua primeira fase no filme.

Como aponta Prost, em *História da vida privada*, a emancipação das mulheres foi e ainda é uma luta de séculos, pois, durante muito tempo, o esperado pela sociedade era que as mulheres permanecessem no lar, ou seja, no espaço do privado. Comparando

o conto clássico com o filme, podemos perceber como a representação ocorre de forma distinta. No conto clássico, a princesa, primeiramente, permanece no castelo devido às ordens da rainha e, depois, é proibida pelos sete anões de abrir a porta para alguém ou de sair de casa. Já na película, a princesa consegue desvencilhar-se das interdições da rainha e dos anões. Ao invés de mantê-la em casa, eles a incentivam a ser a líder do grupo, treinando-a e tornando-a uma ladra que consegue até mesmo superar o príncipe. Os anões a motivam a reaver o trono e derrotar a rainha, demonstrando um comportamento diferente do período em que o conto dos Irmãos Grimm foi recolhido. Portanto, verificamos que Branca de Neve tem essas atitudes devido ao incentivo masculino.

Quando o criado chega ao castelo avisando que ladrões roubaram o ouro do reino, o príncipe – ícone do homem tradicional – decide fazer justiça e promete acabar com os roubos na floresta. Porém, ao reencontrar os anões, o príncipe depara-se com a princesa. Ele afirma que não pode lutar com ela pois não duela com mulheres. Entretanto, para se defender precisa responder aos golpes de Branca de Neve e os dois dão início a uma batalha, que é vencida pela protagonista. Esse confronto entre o príncipe e Branca de Neve mostra, mais uma vez, a mudança de perfil dos personagens masculinos e femininos em relação ao conto clássico, pois ela se mostra mais astuta que ele, vencendo-o. O comportamento do príncipe, ao decidir ‘derrotar os ladrões’ cria uma expectativa no espectador, pois remete à figura viril do príncipe dos contos de fadas clássicos (que sempre salva a princesa). Entretanto, ao ser derrotado, essa expectativa é quebrada, causando inclusive o efeito irônico da película. Pensando no período em que o conto dos Irmãos Grimm foi recolhido, seria inconcebível que uma princesa pudesse derrotar um príncipe durante uma batalha, pois ela deveria lhe ser submissa, o que não acontece em *Espelho, espelho meu*, acentuando as mudanças comportamentais apresentadas no filme.

Após o príncipe retornar ao castelo e contar que foi derrotado pelo grupo de anões liderado por Branca de Neve, a rainha fica furiosa e vai até seu espelho mágico tentar encontrar uma solução. A figura do espelho mágico, que conversa com a rainha, é um reflexo seu, aparentemente desarrumada e mais velha. Ele logo anuncia que a rainha deve se casar com alguém rico, pois qualquer dia ela perguntará quem é a mais bela e

não gostará da resposta⁴⁰. Para ir até o espelho, a rainha entra em um quarto que sempre está com a porta trancada, depara-se em frente ao espelho e diz “espelho, espelho meu”, atravessando-o e chegando a uma cabana, onde se encontra o praxinoscópio utilizado no início do filme. O lugar é cheio de espelhos, nos quais encontramos essa figura que os habita e que possui a magia da qual a rainha se beneficia. O espelho explica que a magia tem um preço e aconselha a rainha a casar-se com o velho barão, pois assim os problemas do reino estariam resolvidos. Porém, ela insiste em se casar com o príncipe, solicitando uma poção do amor, já que ele estava apaixonado por sua enteada. Todavia, a rainha não esperava que o espelho mágico lhe desse uma poção de amor de um cãozinho. Enfeitiçado, o príncipe passa agir como um cachorro, afirmando que a rainha é sua dona e aceita casar-se com ela. Com essa situação, mais uma vez, o príncipe é submetido (vencido) pela figura feminina, pois uma vez enfeitiçado pela soberana, ele fica sob o seu comando. Além disso, a maneira como o personagem age salienta o tom cômico da narrativa cinematográfica em questão, pois de um príncipe forte e corajoso, ele passa a ser representado como um animal de estimação frágil e sensível.

Ainda para realizar os desejos da rainha, o espelho mágico usa a magia para tentar matar a princesa através de marionetes que atacam a jovem e os anões na floresta. Graças a Branca de Neve, as marionetes são derrotadas. Quando a rainha vai até o espelho, as cenas ganham uma tonalidade cinza, denotando a maldade que a magia envolve (Figura 10), o que também é percebido nas cenas das marionetes na floresta (Figura 11).

⁴⁰ Cabe ressaltar que, conforme a obra *Dicionário de símbolos* (1991), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o espelho é um símbolo que reflete a verdade, sendo símbolo da sabedoria e do conhecimento, seu uso como espelho mágico é uma das formas mais antigas de adivinhação. Além disso, o símbolo do espelho possui uma relação direta com a água, pois não possui apenas a função de refletir uma imagem, mas também de participar da mesma, causando uma transformação. Os autores ainda explicam que o tema do espelho mágico que proporciona a visão do passado, presente e futuro é comum na literatura – como vemos no conto clássico e, por conseguinte, na película em análise. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 394-396).

Figura 10: Cabana do espelho mágico.



Figura 11: Espelho mágico atuando com as marionetes.



Durante o casamento, Branca de Neve e os anões invadem a festa e sequestram o príncipe. Como ele está enfeitiçado, chora e implora que o levem novamente para a rainha. Na tentativa de desfazer o feitiço, os anões tentam de tudo: batem no príncipe,

fazem cócegas, barulho, usam um gambá, etc. Porém, a única forma de libertá-lo é através de um beijo de amor verdadeiro. Esse beijo que quebra o feitiço comprova como *Espelho, espelho meu* possui uma relação direta com o filme *Branca de Neve e os sete anões*, visto que o conto clássico dos Irmãos Grimm não conta com esse beijo entre o casal.

Furiosa por Branca de Neve e os anões terem sequestrado seu noivo, a rainha vai até a floresta fazer com que a fera os devore. Neste momento, Branca de Neve tem uma atitude inovadora em relação à outra versão dessa história. Ao sair para confrontar a fera, ela diz aos anões e ao príncipe: “Não há um grupo de guerreiros melhor para liderar numa batalha. Mas esta luta é minha”. Ela então sai da casa e deixa o príncipe e os anões trancados, para que assim possa enfrentar a fera sozinha. Antes de enfrentá-la, Branca de Neve afirma ao príncipe: “Naquele tempo todo presa no castelo, eu li muito. Li muitas histórias em que o príncipe salva a princesa. É hora de mudarmos o final”. Há, nesse trecho, um intertexto explícito com os contos de fadas clássicos e vemos como a princesa é caracterizada de forma distinta dessas histórias, pois não espera pela salvação através da figura masculina, ela luta suas próprias batalhas – por motivos representados como positivos, como o bem estar da população e a justiça – comprovando sua conduta ativa e tomando a responsabilidade de construir seu destino. Tal passagem pode ser vista, inclusive, como uma crítica ao comportamento submisso das princesas dos contos de fadas clássicos.

Trancado na casa dos anões, o príncipe não consegue arrombar a porta, o que contribui para sua caracterização como fraco. Então, após muitas tentativas, um dos anões lembra que há uma chave reserva e então o príncipe e seus companheiros vão ajudar Branca de Neve. Depois de muitas dificuldades, Branca de Neve tem a oportunidade de matar a fera, mas, ao invés disso, arranca o colar que a mantinha sobre o feitiço da rainha, o que denota, novamente, seu caráter bondoso e valente.

Nesse momento, o filme volta a ser narrado pela rainha e ela está novamente dentro da cabana enquanto as imagens que mostram Branca de Neve e a Fera sendo libertada do feitiço saem do praxinoscópio ativado no início do filme. O espectador percebe, portanto, que até esse ponto a história estava, desde o começo, sendo narrada pela rainha e projetada através do instrumento que ela utiliza. Entretanto, com a quebra do feitiço, a rainha, tal como no conto dos Grimm, é punida, pagando o preço do qual o espelho tanta falava: ela fica velha.

Após ser libertada do feitiço da soberana, a fera transforma-se no rei, pois, através de sua magia, a rainha o havia aprisionado na floresta transformando-o na fera a qual controlava. Tendo sido libertado por sua filha com a ajuda de seus amigos e do príncipe, o rei oferece uma recompensa. Os anões pedem ouro, festa e mulheres, enquanto o príncipe pede Branca de Neve em casamento. Nesse ponto, temos a manutenção do comportamento tradicional: as figuras masculinas, o rei e o príncipe, é quem decidem sobre o casamento.

Assim, temos o desfecho do filme e a consolidação do final feliz através da união de Branca de Neve com o príncipe. Após o casamento, a rainha aparece novamente, oferecendo uma maçã a Branca de Neve – uma forte referência ao conto clássico. Observando essa cena, percebemos como a maçã envenenada é uma tentativa final da rainha em conquistar a sua felicidade e derrotar a rival, assim como no conto clássico. Porém, a princesa corta um pedaço da maçã e oferece a ela, dizendo que é preciso saber quando foi derrotada, portanto, mais uma vez o feitiço da maçã não leva a madrasta à vitória.

Todavia, é importante ressaltar que, enquanto no conto clássico, o feitiço da maçã envenenada não mata Branca de Neve devido ao auxílio da figura masculina, que a ‘salva’, no filme, sua própria esperteza permite que ela não coma a maçã. Em seguida, as cenas voltam a sair do praxinoscópio e o espelho diz que essa foi a verdadeira história da Branca de Neve. Após anunciar isso, o espelho no interior da cabana, quebra-se, a cabana desmorona, e o espelho o qual a rainha atravessava também é quebrado. Dessa forma, a magia é derrotada e o reino é descongelado.

O filme tem seu fim com a protagonista cantando uma canção: “Eu acredito no amor / Quando você não consegue ver a floresta ou as árvores / Siga as cores de seus sonhos / Apenas ligue para os amigos que sua ajuda transcende o amor / Amor, amor, amor, amor [...] Eu acredito no amor / O Inverno finalmente está passando / O Rei está de volta, a rainha se foi / Venha dançar comigo / Porque agora nós estamos livres para amar / Amar, amar, amar, amar”. A partir da letra da música cantada por Branca de Neve, percebemos como através do retorno da figura paterna a princesa está novamente pronta para amar e ser feliz, pois será protegida pela figura masculina.

Nas cenas pós créditos, ainda temos as informações do que aconteceu com cada um dos anões: Açougueiro virou campeão peso mosca, Napoleão levou o cabelo a novas alturas, Lobo voltou para sua alcateia, Rango comeu o almoço, Riso juntou-se ao

Royal Circus, Grim escreveu um livro sobre contos de fada e Tampinha encontrou um amor. Quando a voz em *off* trata do desfecho do anão chamado Grim, vemos, novamente, um intertexto explícito com o conto clássico que inspirou a película em análise.

Retomando os perfis de Branca de Neve e da rainha, podemos notar que as suas roupas trazem características das personagens. A rainha usa trajes dourados e vermelhos. O dourado representa a riqueza que a soberana aparenta ter, enquanto o vermelho representa sua força e poder. Seus vestidos a fazem lembrar um pavão, opulente e elegante, símbolo de vaidade, beleza e imortalidade (Figura 12 e Figura 13).

Figura 12: Rainha nos trajes dourados no início do filme



Figura 13: Rainha no dia do baile.



Já o figurino de Branca de Neve vai sofrendo alterações conforme suas atitudes também vão mudando no decorrer do filme. Inicialmente usa um vestido dourado e com detalhes rosa, e uma capa amarela para ir até o vilarejo. A cor amarela é a mais quente de todas as cores e representa, além do poder, juventude e vigor. No baile, aparece com um vestido branco com asas e com um chapéu de cisne, o qual é símbolo de nobreza e coragem e do mistério e imaculado, além de representar um ser em processo de libertação, o que condiz com o momento vivido pela princesa. Ao encontrar os anões, Branca de Neve aprende a ser uma ladra e consolida a sua mudança de perfil, ela passa a usar calça preta, cuja cor remete, segundo o *Dicionário de símbolos*, à promessa de uma vida renovada, e uma blusa azul, cor a qual significa algo exato, puro e frio, exatamente como age a protagonista após ser treinada pelos companheiros. Por fim, durante o seu casamento, a princesa novamente usa um pomposo vestido azul com detalhes em amarelo e branco – que representa tanto a sua situação de passagem (pronta para uma mudança) como a sua pureza –, traje típico da realeza⁴¹ (Figura 14).

Figura 14: (a) Branca de Neve saindo do castelo; (b) Branca de Neve no baile; (c) Branca de Neve na casa dos sete anões; (d) Branca de Neve no seu casamento.



⁴¹ As cores do vestido utilizado pela princesa no seu casamento retomam as cores da roupa da mesma no filme da Disney, assim como também retoma as cores dos cordões que a rainha vende à protagonista na primeira versão do conto clássico.

O príncipe também assume uma mudança de perfil se comparado ao conto clássico e sua vestimenta também pode comprovar isso. Branca de Neve encontra-o quase sem roupas, preso em uma situação constrangedora (Figura 15). Depois precisa submeter-se às vestimentas oferecidas pela rainha (Figura 16). Ao longo do filme, ele não apresenta as características clássicas do príncipe de conto “Branca de Neve”: não salva a princesa, é derrotado por ela, enfeitiçado pela rainha e preso pelos sete anões. Ou seja, embora ele tome a iniciativa de salvar o reino e ajudar a soberana a livrar-se dos ladrões, não é representado como um homem forte e destemido, até porque não consegue fazê-lo. Notamos uma desconstrução dessa figura masculina, representado, na película, como ingênuo – já que é facilmente enfeitiçado pela rainha.

Figura 15: Príncipe preso pelos sete anões.



Figura 16: Príncipe com as roupas oferecidas pela rainha.



Enquanto, na maioria dos contos de fadas clássicos temos a figura feminina sendo salva pela figura masculina, em *Espelho, espelho meu*, a princesa, após uma mudança de comportamento – causada pela visão de como estava o seu povo –, luta pelos seus próprios ideais sendo ela quem salva o príncipe da rainha.

Nos contos de fadas clássicos, a mulher que possui uma conduta ativa é punida no final da história, demonstrando como sua atitude não vai ao encontro do comportamento esperado pela sociedade patriarcal do período. Já no filme em análise, a princesa é detentora de uma conduta ativa – enfrenta a rainha e salva não só o príncipe como também o seu pai e o povo – e ainda assim conquista o seu final feliz, comprovando como o comportamento feminino padrão da sociedade atual é distinto dos séculos XIX e início do século XX.

Já a rainha, embora também assuma uma postura ativa, não é contemplada com a felicidade ao final da película, pois o critério para que se chegue ao final feliz é a forma como agimos, ou seja, o Bem prevalecendo sobre o Mal. Portanto, os personagens detentores de um comportamento julgado como incorreto, como é o caso da madrasta de Branca de Neve, não merecem encontrar a felicidade, e por isso sua punição ao final do enredo é necessária. Portanto, tanto Branca de Neve como a rainha são ativas, porém, por agirem em prol de motivos diferentes – uma por bondade e a outra por ganância – uma recebe a punição enquanto a outra conquista a felicidade.

Perante o exposto, notamos que a adaptação de *Espelho, espelho meu* constitui-se em uma adaptação como produto. Na produção de 2012, o texto fonte foi apropriado pelos adaptadores e eles o utilizam no processo de recriação. Vemos que *Espelho, espelho meu*, inclusive, questiona o comportamento feminino dos contos de fadas clássicos, visto que a própria Branca de Neve afirma que não quer que aconteça com ela o que acontecia nas histórias que lia, onde o príncipe salva a princesa. Portanto, o filme, dirigido por Tarsem Singh, aponta uma transição das atitudes femininas, revelando um comportamento distinto do presente no texto fonte, apresentando uma outra perspectiva da história clássica conhecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos essa dissertação afirmando que os contos de fadas permeiam o imaginário humano e vimos que as histórias maravilhosas datam de muitos séculos atrás. Porém, essas narrativas continuam ganhando espaço na sociedade do século XXI, sendo revisadas e atualizadas. Através das contribuições teóricas de Bruno Bettelheim (2007), compreendemos a importância das narrativas maravilhosas irem ao encontro dos anseios dos interlocutores, visto que auxiliam os indivíduos a compreender o mundo no qual estão inseridos. Dessa forma, iniciamos a refletir sobre a mudança na representação feminina ao longo dos séculos.

Realizamos um panorama histórico dos contos de fadas, para compreender como tais narrativas chegaram ao século XXI. Com as leituras das obras de Nelly Novaes Coelho, conseguimos fazer um levantamento do surgimento dos contos de fadas, apontando suas possíveis origens. Nesse levantamento, notamos que muitas histórias se misturam, como o conto de “Branca de Neve” e de “Bela Adormecida”. Vimos também como os Irmãos Grimm não tinham a intenção de escrever narrativas infantis e, ainda assim, suas histórias acabaram sendo reconhecidas como a Literatura Clássica Infantil, juntamente com os contos publicados por Charles Perrault. Por meio desse panorama, verificamos que os próprios Irmãos Grimm realizaram uma adaptação de seus contos para se adequarem à realidade social europeia de 1822.

Também apontamos como os contos de fadas fazem parte do imaginário coletivo ocidental, o que explica o fato de as mesmas histórias terem surgido em locais distantes e épocas remotas. Através dos apontamentos de Jung, compreendemos o conceito de inconsciente coletivo, o que nos possibilitou entender como enredos muito semelhantes surgiram na Alemanha e na França, por exemplo.

Além disso, examinamos como ocorre a representação do feminino nos contos de fadas clássicos. Vimos que a mulher é representada como detentora de um

comportamento submisso, sendo contemplada com a felicidade através da sua conduta passiva. Tal representação dialoga diretamente com o comportamento padrão da sociedade patriarcal na qual essas histórias foram concebidas, pois, até o século XIX, a mulher deveria ser submissa ao seu pai, enquanto solteira, e ao seu marido depois de casada. Entretanto, no decorrer dos anos, os contos de fadas, assim como a sociedade, foram sofrendo mudanças e adaptações.

Nesse sentido, abordamos as principais considerações acerca da teoria da adaptação, de Linda Hutcheon (2012) e de algumas técnicas do cinema apontadas por Tomás Enrique Creus (2006). Além de vermos a necessidade dos contos de fadas serem adaptados, compreendemos que o fruto de uma adaptação é uma nova obra e que o conceito de adaptação fiel inexistente, já que sempre encontraremos mudanças, principalmente quando há uma troca de linguagem, como acontece da literatura para o cinema.

Também realizamos um panorama das primeiras versões do conto “Branca de Neve” e as suas principais adaptações. Nessa trajetória, localizamos o conto “A jovem escrava”, de Giambattista Basile, que data de 1634. Essa é a primeira transcrição conhecida da história da menina de pele branca como a neve. Além desse conto, durante o nosso levantamento, encontramos outras versões da história de Branca de Neve, tanto publicadas até o século XIX (como “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros” – Rússia, 1833), como no século XXI (como *Branca de Neve dos mortos e os sete zumbis* – de Fábio Yabu, 2013). Além das adaptações literárias, apontamos também as produções cinematográficas inspiradas em “Branca de Neve”, sendo a primeira datada de 1902.

A partir desse percurso, chegamos ao filme *Espelho, espelho meu* (2012), obra fundamental para a presente pesquisa. Após alguns apontamentos acerca do filme, iniciamos nossa análise comparativa da representação feminina nos contos de fadas clássicos e atuais. Inicialmente, nosso objetivo era analisar apenas o conto de 1812/1815 e o filme *Espelho, espelho meu*. Entretanto, no decorrer na pesquisa notamos a importância de incluirmos a primeira adaptação realizada pelos Grimm e, por isso, acrescentamos a versão de 1822.

A partir da leitura da coleção de *História da vida privada*, pudemos relacionar as obras em análise com o contexto social no qual estavam inseridas, o que nos possibilitou perceber como as alterações na representação feminina dos contos de fadas

acompanhou as mudanças sofridas na sociedade ao longo do tempo, percebendo como a narrativa de fada também evoluiu.

Até o século XIX, o perfil de mulher ideal era aquele caracterizado por uma conduta passiva, sendo submissa à família e ao esposo, e que apresentava um instinto materno, com dotes domésticos. Por conseguinte, no conto clássico dos Irmãos Grimm – tanto na primeira como na segunda versão – temos a protagonista representada como uma personagem dedicada aos trabalhos domésticos, frágil e ingênua, que necessita da figura masculina para protegê-la (já que não há a presença paterna), primeiro, pelos anões e, depois, pelo príncipe. Tendo um comportamento submisso, Branca de Neve é contemplada com a felicidade, que vem através do príncipe que a salva. Já a rainha, que possui um comportamento ativo, não pode ter outro fim que não a punição e a morte. Portanto, o conto dos Irmãos Grimm incentiva a espera e a paciência feminina, assim como a submissão à figura masculina, mostrando que a mulher possuidora desses requisitos é presenteada com a felicidade.

Já em *Espelho, espelho meu*, a protagonista tem seu final feliz devido à sua mudança de comportamento: de uma menina ingênua e submissa transforma-se em uma mulher destemida, que luta por seus objetivos e acaba por salvar o reino, indo ao encontro das mudanças ocorridas no comportamento feminino ao longo do século XX e início do século XXI.

Podemos concluir que, em *Espelho, espelho meu* (2012), temos um novo perfil de princesa. Na produção cinematográfica, Branca de Neve apresenta uma conduta ativa, sendo questionadora e lutando pelo povo, possuindo, assim, um caráter de heroína. Além disso, ela se mostra ainda mais esperta que a figura masculina, isto é, do que seu pai e do que príncipe, que se deixam enfeitiçar pela rainha má. A princesa ainda consegue ajudar os sete anões, que antes eram indesejados pela população e, graças às ações da protagonista, passam a ser considerados heróis pelos habitantes do vilarejo.

Além disso, embora suas ações sejam inovadoras em relação ao conto dos Irmãos Grimm, o final feliz ainda é consolidado através do casamento, assim como acontece nos contos de fadas tradicionais, indicando que essa característica típica dos contos clássicos permanece presente na maioria das adaptações contemporâneas.

No entanto, na contemporaneidade, temos uma quebra na idealização da figura do príncipe dos contos de fadas, ele não é tão esperto e nem tão forte – como o era nos

contos dos Grimm –, pois é vencido pelos anões e acaba seminu, amarrado ao companheiro de viagem, sendo salvo por Branca de Neve. Além disso, sente vergonha de assumir que foi derrotado por anões, mostrando-se mentiroso. Além disso, é vencido por Branca de Neve, que também o tranca dentro da casa dos anões dizendo não querer ser salva por ele.

Já a figura da madrasta continua sendo representada como detentora de uma conduta ativa e que tem a sua punição ao final da trama. Seu objetivo não é apenas ser a mais bela, mas também casar-se com o príncipe e resolver as dificuldades financeiras em que deixou o reino devido às suas futilidades (festas), garantindo seu bem-estar. Vemos que a sua punição acontece devido ao caráter de suas ações: não pensa no bem comum, almeja apenas beleza, riqueza e poder. Já a protagonista, luta pelo bem do povo, primando pelas ações que visam a salvação da população do reino. Portanto, as duas personagens femininas representam a clássica dualidade entre o Bem e o Mal, sendo o Bem recompensado com o final feliz, enquanto o Mal é punido.

Sobre o final feliz consolidado através do casamento, vemos que esse aspecto permanece presente na produção cinematográfica do século XXI. Como discorrido pela historiadora Michelle Perrot (2008), até o século XIX, a salvação feminina era obtida via matrimônio. Na película em questão, a magia negra não é derrotada através do casamento – e nem a princesa é despertada pelo seu futuro marido –, mas, ainda assim, o casamento está incluso dentro do final feliz idealizado pela jovem. Logo, a tradição prevalece.

Após a análise das duas versões do conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, e do filme *Espelho, espelho meu*, do cineasta Tarsem Singh, percebemos que o comportamento feminino apresentado nas histórias do século XIX não é o mesmo daquele retratado na produção cinematográfica do século XXI, pois em *Espelho, espelho meu*, a protagonista é possuidora de uma conduta ativa e por meio dela consegue conquistar seu final feliz ao lado do príncipe. Desse modo, o filme incentiva as mulheres a terem um comportamento semelhante ao de Branca de Neve, isto é, lutarem por seus objetivos.

A personagem de Branca de Neve, nos dois contos, é a representação ideal do perfil feminino esperado no século XIX, uma vez que cristaliza a ideia da mulher frágil, que precisa da figura masculina para protegê-la. Já, no filme, é defendida a ideia de uma

mulher adequada ao século XXI, com uma conduta ativa, que luta pelos seus ideais e por um bem maior, no caso, o bem-estar do seu povo.

Gérard Vicent aponta que, ao longo do século XX, as mulheres foram conquistando maior espaço na sociedade, exercendo as mesmas funções que os homens. Em *Espelho, espelho meu*, Branca de Neve e o príncipe possuem as mesmas atitudes havendo até mesmo uma inversão de papéis, pois as ações dela são mais ativas que as dele. No início da trama, a protagonista apresenta um comportamento submisso à madrasta, acreditando que não tinha direito ao trono e que devia acatar todas as ordens da rainha. Porém, após a visita ao vilarejo, a princesa começa um processo de mudança de comportamento, passando a agir em prol de seus objetivos.

Inicialmente, a protagonista acredita que a salvação viria através da figura do príncipe. Entretanto, ao perceber que ele não pode salvar nem a si mesmo, Branca de Neve, juntamente com os anões, salvam o reino, o príncipe e o rei. Concluímos, como a representação da princesa ocorre de forma distinta da do conto clássico dos Irmãos Grimm, pois além de lutar com o príncipe e derrotá-lo, Branca de Neve ainda quebra o feitiço da rainha através do beijo de amor verdadeiro. Por fim, a princesa salva não só a si e ao príncipe, como também devolve a felicidade dos anões e do restante do povo, que deixa de ser explorado pela soberana. Entretanto, essa mudança na representação feminina ocorre de forma parcial, visto que a recompensa por seu comportamento ativo é o mesmo do conto clássico: sua felicidade vem através do casamento.

Perante o exposto, as duas versões do conto “Branca de Neve” refletem as características da sociedade patriarcal da Europa da época em que as histórias circulavam. Por isso, as mulheres que possuíam um comportamento ativo, como a madrasta, acabam punidas com severos castigos, até mesmo com a morte, pois não poderiam obter um final feliz. Por outro lado, o comportamento feminino esperado pela sociedade é o representado pela imagem da protagonista, pois é ela quem é premiada com a felicidade. Já no filme, vemos que Branca de Neve representa o perfil feminino do século XXI, pois, na atualidade, as mulheres conquistaram (e ainda estão conquistando) seu lugar na sociedade.

Concluímos, assim, que a princesa dos contos vai ao encontro da essência da feminilidade da sociedade patriarcal: a passividade; enquanto a protagonista do filme representa o perfil feminino de mulher ativa do século XXI. Entretanto, ainda que a figura feminina possua um comportamento ativo, o desfecho da película termina com o

casamento da princesa e do príncipe, comprovando que alguns aspectos são modificados enquanto outros, como o casamento, permanecem. Assim, a partir das análises realizadas, percebemos como o gênero conto de fada foi se alterando para atender ao horizonte de expectativas do leitor/espectador, o que vai ao encontro das afirmações dos teóricos utilizados, pois a representação feminina se modificou conforme as alterações ocorridas na sociedade ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

- AYMARD, Maurice. Amizades e convivialidades. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 455-50
- BANDEIRA, Pedro. *O fantástico mistério de Feiurinha*. Ilustrações de Avelino Guedes. São Paulo: FTD, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- CALLARI, Alexandre. *Branca de Neve: os contos originais*. São Paulo: Évora, 2012.
- CARTER, Ângela. *O quarto do barba azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CASTAN, Nicole. O público e o particular. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da Vida Privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 413-454.
- CASTAN, Yves. Política e vida privada. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da Vida Privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 27-70.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes (...)*. Traduzido por Vera de Sá Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria e análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quíron/Global, 1982
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. Refundida e ampliada. São Paulo: Quíron, 1985.
- _____. *Contos de fadas: mitos, símbolos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- COLLOMP, Alain. Famílias. Habitações e coabitações. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da Vida Privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 501-543.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CREUS, Tomás Enrique. *Do conto ao filme: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- DARTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- DUBY, Georges. Convívio. In: DUBY, Georges (Org.). *História da Vida Privada 2: da Europa feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 49-96.

- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELLIOT, T.S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, 1997.p. 20-35.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Coordenação de Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. Curitiba: Positivo, 2010.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. “Branca de Neve e os sete anões” In: MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Traduzido por Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815* [tomo 1 e 2]. Traduzido por Christine Röhrig. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (a)
- GRIMM, Irmãos. *Branca de Neve*. Ilustrações de Rose Garcia. Tradução de William Lagos. São Paulo: Geração Editora, 2012. (b)
- HUNT, Lynn. Revolução Francesa e Vida Privada. In: PERROT, Michelle (Org). *História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 21-51
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- JORGE, Lídia. “Branca de Neve”. In: _____. *Praça de Londres*. Lisboa: Dom Quixote, 2008. p. 31 – 44.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michelle (Org). *História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.p. 193-261.
- MIRANDA, Allana Dilene de Araújo de. *Branca de Neve multimídia: a personagem na literatura, no cinema e nos quadrinhos*. Dissertação (Mestrado em Literatura). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.
- NEUHAUS, Nele. *Branca de Neve tem que morrer*. São Paulo: Jangada, 2012.
- NOGUEIRA, Carlos. “O método editorial dos Irmãos Grimm”. In: Fenix – Revista de História e Estudos Culturais. Janeiro – junho de 2013. Volume 10. Ano X, nº 1. Disponível em www.revistafenix.pro.br. Acesso em 30 de out. de 2015.
- PERRAULT, Charles. *A Bela Adormecida no bosque*. Tradução de Tatiana Belinky. Porto Alegre: Kuarup, 1993.
- _____. *Contos da mãe gansa ou histórias do tempo antigo*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. (a)
- _____. *Contos de Mãe Gansa*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2015. (b)

PERROT, Michelle. Os atores. In: _____. *História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.p. 89-303.

_____. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PINBOROUGH, Sarah. *Veneno*. São Paulo: Única Editora, 2013.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução Jasna Paravich Sarhan; Organização de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org.). *História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras 2009.

RONCIÈRE, Charles de La. A vida privada nos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, Georges (Org.). *História da Vida Privada 2: da Europa feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 163-310.

SANTOS, Hildete Leal dos. *De conto em conto, de ponto em ponto tecendo a representação feminina*. Dissertação (Mestrado em Cultura, Memória e desenvolvimento Regional). Santo Antônio de Jesus: Universidade do Estado da Bahia, 2007.

SANTOS, Maíra Bastos dos. *Convergências e divergências na idealização da mulher no discurso cinematográfico contemporâneo em diálogo com os contos de fadas clássicos*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaisevento/s/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/060/MAIRA_SANTOS.pdf. Acesso em 22 nov. 2014.

SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações de João Caetano. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Alguinaria Maria Ferreira da. *As (re)leituras do conto de fada Branca de Neve à tela grande*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras com habilitação em Língua Portuguesa). Campina Grande: Universidade Estadual de Paraíba, 2013.

SKINNER, Daphane. *Minha versão da história: Branca de Neve: a Rainha*. São Paulo: Editora DCL, 2012.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

THEODORO, Ana Claudia Nascimento. *Era uma vez... As metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

YABU, Fábio. *Branca de Neve dos mortos e os sete zumbis: e outros contos macabros*. São Paulo: Globo, 2013.

REFERÊNCIA FÍLMICA:

BERGER, Pablo. *Blacanieves*. Imovision: Espanha, 2012. (109min.)

HAND, David. *Branca de Neve e os sete anões*. Estúdios Walt Disney: Estados Unidos da América, 1937. (83 min.)

SANDERS, Rupert. *Branca de neve e o caçador*. Universal Pictures: Estados Unidos da América, 2012. (126 min.)

SINGH, Tarsem. *Espelho, espelho meu*. Imagem Filmes: Estados Unidos da América, 2012. (106 min.)

SITES CONSULTADOS:

ADORO CINEMA. *Branca de Neve e o caçador*. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-187396/criticas-adorocinema/>. Acesso em 01 nov. 2015.

ADORO CINEMA. *Branca de Neve*. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-196004/criticas-adorocinema/>. Acesso em 01 nov. 2015.

ADORO CINEMA. Filme. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185932/>. Acesso em 07 nov. 2015.

CLICRBS. Mais de 70 anos após o primeiro filme Branca de Neve segue inspirando adaptações. Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/06/mais-de-70-anos-apos-o-primeiro-filme-branca-de-neve-segue-inspirando-adaptacoes-para-o-cinema3776663.html>. Acesso em 05 out. 2015.

COMPREI INGRESSOS. *Branca de Neve, o musical encantado*. Disponível em <http://www.compreingressos.com/espetaculos/3763-Branca-de-Neve%0D%0AO-Musical-Encantado>. Acesso em 15 jul. 2015.

ESCOLA GAMES. “As férias de Branca de Neve”. Disponível em <http://www.escolagames.com.br/livros/asFeriasDaBrancaDeNeve/>. Acesso em 13 jul. 2015.

GERAÇÃO EDITORIAL. *Branca de Neve*. Disponível em <http://geracaoeditorial.com.br/branca-de-neve/>. Acesso em 13 jul. 2015.

KIBE LOCO. Por onde anda branca de Neve. Disponível em <http://www.kibeloco.com.br/2015/07/02/por-onde-anda-branca-de-neve-e-7-anoes/>. Acesso em 13 jul. 2015.

LETRAS MUS. *Branca de Neve e os sete anões*. Disponível em <https://letras.mus.br/branca-de-neve-e-os-sete-anoes/>. Acesso em 20 nov. 2015.

NOTÍCIAS UOL. Do cinema mudo ao pornô: as adaptações de Cinderela no cinema. Disponível em <http://m.noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2015/03/25/do-cinema-mudo-ao-porno-as-adaptacoes-de-cinderela-no-cinema.htm>. Acesso em 01 nov. 2015.

PORTAL DA LITERATURA. Livros. Disponível em <http://www.portaldaliteratura.com/livros.php?livro=3966>. Acesso em 05 set. 2015.

PROIBIDO LER. Filmes de contos de fadas. Disponível em <http://www.proibidoler.com/cinema/filmes-contos-de-fadas/>. Acesso em 19 out. 2015.

ROTTENTOMATOES. Mirror, mirror. Disponível em http://www.rottentomatoes.com/m/mirror_mirror_2012/. Acesso em 01 nov. 2015.

RTP. A Branca de Neve e os 40 ladrões. Disponível em <http://www.rtp.pt/programa/tv/p17182>. Acesso em 05 jul. 2015.

R7 ENTRETENIMENTO. Com Cacau Potássio como Branca de Neve, União da Ilha brinca com padrões de beleza. Disponível em <http://entretenimento.r7.com/carnaval-2015/fotos/com-cacau-protassio-com-branca-de-neve-uniao-da-ilha-brinca-com-padroes-de-beleza-17022015#!/foto/14>. Acesso em 15 jul. 2015.

WIKIPÉDIA. Branca de Neve. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_de_Neve. Acesso em 10 out. 2015.

WIKIPÉDIA. Shrek. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Shrek>. Acesso em 15 jul. 2015.

WOOK. Branca de Neve e Negra de Carvão. Disponível em <http://www.wook.pt/ficha/branca-de-neve-e-negra-de-carvao/a/id/103496>. Acesso em 10 out. 2015.

ANEXOS

Anexo 1: conto “A jovem escrava”, Basile (1634)⁴²

– É muito verdade – disse o príncipe – que todo homem deve trabalhar em sua própria arte, o senhor como senhor, o camareiro como camareiro, e o policial como policial; e tal qual um pedinte se torna ridículo quando toma para si o semblante e os ares de um príncipe, o mesmo ocorre com o príncipe caso decida atuar como pedinte – e, voltando-se para Paola, acrescentou: “Começa teu relato”, e ela, apertando seus lábios e coçando a cabeça, começou a narrar:

– Ciúme é um mal terrível, e (é verdade dizer) é uma vertigem que modifica o cérebro, uma febre queimando nas veias, um golpe súbito que paralisa os membros, uma disenteria que afrouxa o corpo, uma doença que rouba o sono, deixa a comida amarga, enevoa a paz, abrevia os dias; é um veneno que corrói, uma traça que rói, fel que deixa amargo, neve que congela, um prego que perfura, um separador das graças do amor, um divisor de matrimônios, um cão que traz a desunião a toda felicidade de amar; é um torpedo contínuo no mar dos prazeres de Vênus, que jamais fez uma ação correta ou boa, tal qual todos poderão atestar ao escutar a história que hei de lhes contar.

Nos dias de antigamente, em tempos já há muito idos, havia um barão de Servascura que tinha uma jovem irmã, uma rapariga de rara beleza que costumava sempre ir brincar no jardim acompanhada de outras donzelas de sua idade. Um dia, elas encontraram uma adorável rosa em pleno desabrochar, então fizeram uma aposta: quem conseguisse saltá-la sem tocar em uma única pétala ganharia algo. Porém, embora muitas garotas pulassem como sapos por cima da flor, todas a tocavam, e nenhuma conseguia um salto perfeito. Até chegar a vez de Cilla (a irmã do barão). Ela recuou um pouco e deu tamanha corrida que conseguiu pular perfeitamente a rosa. Somente uma única pétala caiu no chão, mas ela foi tão rápida e de tal prontidão, que a apanhou sem que ninguém reparasse e a engoliu, ganhando, assim, o prêmio.

Não menos que três dias depois, Cilla sentiu que estava grávida, e quase morreu de pesar, pois bem sabia que não fizera nada comprometedor ou desonesto, e não

⁴² Fonte: CALLARI, Alexandre. *Branca de Neve: os contos originais*. São Paulo: Évora, 2012. p. 17-21.

conseguia entender como era possível que sua barriga inchasse. Recorreu imediatamente a algumas fadas que eram suas amigas; quando escutaram a história, disseram que não havia dúvidas de que ela carregava uma criança da pétala da rosa que havia engolido.

Ao entender isso, Cilla tomou precauções para esconder sua condição o máximo possível, e quando chegou o momento de parir, ela deu à luz às escondidas a uma adorável garotinha, seu rosto como a Lua em sua décima quarta noite. Chamou-a Lisa e a enviou para as fadas para ver ser consagrada. Cada uma delas lhe concedeu um encanto, porém, a última escorregou e torceu o pé tão feio enquanto corria para ver a criança, que em sua dor aguda lançou-lhe uma maldição, que dizia que, quando tivesse sete anos de idade, sua mãe, ao pentear seus cabelos, esqueceria o pente preso em suas tranças, e isso levaria a menina à morte.

Ao término de sete anos, o desastre ocorreu, e a mãe desesperada, lamentando-se amargamente, colocou o corpo dentro de sete caixões de cristal, um dentro do outro, e a deixou em um cômodo distante do palácio, mantendo a chave em seu poder. Entretanto, após um período, a tristeza levou-a ao túmulo.

Quando percebeu que seu fim se aproximava, ela chamou seu irmão e lhe disse:

– Meu irmão, sinto o gancho da morte arrastando-me para longe, polegada por polegada. Deixo a você todos os meus pertences para dispor da forma como bem entender; mas preciso que me prometa jamais abrir o último quarto desta casa, e sempre manter a chave a salvo nesse estojo.

O irmão, que a adorava acima de todas as coisas, deu-lhe sua palavra; no mesmo instante ela suspirou:

– *Adieu*, pois os grãos estão maduros.

Após alguns anos, este senhor (que neste ínterim havia se casado) foi convidado para uma caçada. Ele deixou os cuidados da casa para sua mulher, e lhe implorou que, acima de tudo, não abrisse o quarto, cuja chave ele mantinha no estojo. No entanto, assim que virou as costas, ela começou a ter suspeitas e, compelida pelo ciúme e consumida por curiosidade, que é o primeiro atributo das mulheres, apanhou a chave e foi abrir a porta. Lá, encontrou uma jovem garota, claramente visível dentro dos caixões de cristal, então os abriu um a um e descobriu que ela parecia estar adormecida. Lisa

havia crescido como nenhuma outra mulher, e os caixões tinham se alongado com ela, mantendo o ritmo conforme ela crescia.

Ao contemplar aquela adorável criatura, a ciumenta mulher pensou de imediato: “Por minha vida, esta é uma coisa bela! Bravo, meu senhor; chaves na cintura, um aríete no interior! Este é o motivo pelo qual ele jamais deixou alguém abrir esta porta e ver o Maomé que adora dentro de caixões”.

Ao dizer isso, ela puxou a garota pelo cabelo, arrancou-a para fora e, ao fazê-lo, acabou derrubando o pente, de forma que a adormecida Lisa acordou, gritando:

– Mãe, mãe!

– Eu vou lhe dar mãe, e pai também! – bradou a baronesa, que era tão amarga quanto uma escrava, tão raivosa quanto uma cadela com uma ninhada de filhotes e tão venenosa quanto uma cobra. Ela imediatamente cortou os cabelos da garota e a espancou com as tranças, vestiu-a com trapos, e todos os dias distribuía golpes em sua cabeça e ferimentos no rosto, arroxando seus olhos e fazendo com que sua boca percesse como se tivesse comido pombos crus.

Quando seu marido retornou da caçada e viu a garota sendo tratada tão mal, perguntou quem era ela. A esposa respondeu que era uma escrava enviada por sua tia, que só servia para os propósitos da corda e que merecia apanhar para sempre.

Porém, aconteceu de certo dia o barão ter que ir a uma feira, e perguntar a todos da casa, do mais alto ao mais baixo e não deixando de fora nem mesmo os gatos, o que queriam que ele comprasse, e quando todos já tinham escolhido, cada qual uma coisa diferente, ele afinal se voltou para a escrava.

Mas sua esposa encheu-se de ódio e agiu de forma impensável para uma cristã, dizendo:

– É isso, iguale a todos os outros essa escrava de lábios grossos, permita que todos os demais sejam nivelados por baixo e que todos usem o urinol. Não preste atenção a tal rameira sem valor; que ela vá para os diabos.

Mas o barão, de maneira gentil e cortês, insistiu para que a escrava também pedisse algo.

– Não quero nada além de uma boneca, uma faca e uma pedra de amolar; e se você esquecer, que não seja capaz de cruzar o primeiro rio que encontrar em sua jornada.

O barão comprou todas as outras coisas, mas esqueceu bem aquela que a sobrinha havia pedido; então, ao chegar em um rio, este cuspiu pedras e carregava árvores até a margem, o que estabeleceu as fundações do medo e ergueu uma parede de temor; a ponto de ele julgar impossível atravessá-lo. Então, lembrou-se do feitiço lançado sobre si pela escrava, e deu meia-volta para comprar os três artigos que ela havia escolhido. Quando chegou à casa, distribuiu a cada um aquilo que haviam pedido.

Quando Lisa recebeu o que queria, foi até a cozinha e, colocando a boneca diante de si, começou a chorar e lamentar, e recontou toda a história de seus problemas para aquele embrulho de pano, como se fosse uma pessoa de verdade. Quando a boneca não respondeu, a garota apanhou a faca e afiou-a na pedra de amolar, dizendo:

– Se você não me responder, irei enfiar esta faca em mim e colocar um fim ao jogo!

E a boneca, inchando como um saco ao ser sobrado, respondeu enfim:

– Tudo bem, eu entendi! Não sou surda!

Aquilo continuou por alguns dias, até que o barão, que estava pendurando um de seus retratos próximo à cozinha, calhou de escutar o choramingo e falatório da jovem escrava e, querendo ver com quem ela conversava, colocou o olho no buraco da fechadura. Ele viu Lisa relatando à boneca sobre o pulo de sua mãe por cima da rosa, como ela a engoliu, seu próprio nascimento, o feitiço, a maldição da última fada, o pente deixado em seus cabelos, sua morte, como ela fora fechada nos sete caixões e colocada dentro daquele quarto, a morte de sua mãe, a chave confiada ao irmão, sua partida para a caçada, o ciúme da esposa, como ela abriu o quarto contra as ordens do marido, a forma como cortara seus cabelos e a ameaçara como uma escrava, e os muitos tormentos que lhe havia infligido.

E todo o tempo ela chorava e dizia:

– Responda-me boneca, ou irei me matar com esta faca.

E, afiando-a na pedra de amolar, ela teria enfiado em si mesma se o barão não tivesse chutado a porta e arrancado a lâmina de suas mãos.

Ele pediu que ela contasse a história novamente de forma mais completa, e então a abraçou, reconhecendo sua sobrinha, e a levou embora daquela casa, deixando-a sob os cuidados de um de seus parentes para que ela melhorasse, pois o duro tratamento de uma Medeia a tinha deixado magra e pálida. Após vários meses, quando ela havia se tornado tão linda quanto uma deusa, o barão a trouxe para casa e contou a todos que ela era sua sobrinha. Ele pediu um grande banquete, e quando a mesa foi retirada, pediu que Lisa relatasse a história das dificuldades que passara e da crueldade da baronesa – um conto que fez todos os convidados chorar. Então ele mandou sua esposa embora, enviando-a de volta para seus pais, pois, por causa do ciúme e inveja, ela não era mais digna de estar ao seu lado; e após certo tempo, ele deu à sua sobrinha um lindo e digno marido de sua escolha. Diante de tudo isso, Lisa disse:

– Quando um homem menos espera bens de qualquer tipo, os céus irão polvilhá-lo com sua graça.

Anexo 2: “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm (1812/1815)⁴³

Num certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de ébano preto. Enquanto estava costurando e levantou o rosto para ver a neve, ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve. Como o vermelho combinava tão bem com o branco, ela pensou: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela”. Pouco tempo depois ela deu à luz uma menina, branca como a neve, vermelha como o sangue e preta como o ébano, e que por isso foi chamada Branca de Neve,

A rainha era a mais bela mulher do país e muito orgulhosa de sua beleza, e todas as manhãs ela se punha diante de seu espelho e perguntava:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho sempre respondia:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.”

Assim, ela tinha certeza de que não havia no mundo alguém mais bonita do que ela. Mas Branca de Neve foi crescendo, e aos sete anos de idade sua beleza era tamanha que superava até mesmo a da rainha, e quando esta perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

O espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve é mil vezes mais bonita!”

⁴³ GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* – 1812-1815 [tomo 1 e 2]. Traduzido por Christine Röhrig. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.247-256.

Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela pensava que, por sua culpa, não seria mais a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar. Atormentada pela inveja, ela chamou um caçador e disse a ele: “Leve Branca de Neve para longe na floresta e mate-a ali; e, para provar que cumpriu minhas ordens, traga-me seu pulmão e seu fígado, que eu vou cozinhar no sal e comer”. O caçador levou a menina embora e, quando quis sacar sua faca para matá-la, ela começou a chorar e implorou que a deixasse viver, prometendo que jamais voltaria para a casa e se embrenharia ainda mais fundo na floresta. O caçador sentiu pena por ela ser tão bela e pensou: “Os animais selvagens logo irão devorá-la mesmo, e eu me sinto aliviado por não precisar matá-la”. E, como justo naquele instante estava passando por ali um pequeno porco selvagem, ele o matou, tirou dele pulmão e fígado e os apresentou à rainha como prova. A rainha logo os cozinhou no sal e os comeu, pensando estar comendo o pulmão e o fígado de Branca de Neve.

Mas Branca de Neve vagava sozinha pela floresta e passou o dia correndo assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas. Quando estava quase anoitecendo, ela encontrou uma pequena cabana. Ali moravam sete anões, mas eles estavam fora, trabalhando nas montanhas. Branca de Neve resolveu entrar e viu que lá dentro era tudo muito pequeno, mas muito arrumado e limpo: havia uma mesinha com sete pratinhos, sete colherinhas, sete faquinhas e garfinhos, sete copinhos e sete caminhas junto à parede, uma ao lado da outra, bem arrumadas. Como Branca de Neve estava faminta e com muita sede, comeu um pouquinho de verdura e de pão de cada prato e tomou um golinho de vinho de cada uma das tacinhas; e, como estava muito cansada, quis deitar para dormir um pouco. Ela experimentou seis camas, uma depois da outra, mas não conseguiu se ajeitar em nenhuma delas até se deitar na sétima, onde acabou adormecendo.

Quando a noite caiu, os sete anões voltaram do trabalho e, assim que acenderam as sete lamparinas, perceberam que alguém havia entrado na casa deles. Então, o primeiro disse: “Quem é que se sentou na minha cadeirinha?”. O segundo: “Quem é que comeu do meu pratinho?”. O terceiro: “Quem pegou o meu pãozinho?”. O quarto: “Quem comeu da minha verdurinha?”. O quinto: “Quem usou o meu garfinho?”. O sexto: “Quem cortou com a minha faquinha?”. O sétimo: “Quem bebeu da minha tacinha?”. Depois o primeiro olhou ao redor de si e disse: “Quem pisou na minha

caminha?”. O segundo: “Opa, alguém também se deitou na minha!”, e assim foi até o sétimo, que, ao olhar para a sua caminha, encontrou Branca de Neve deitada, dormindo. Todos os anões vieram correndo, gritaram surpresos, foram logo buscar as lamparinas e ficaram olhando Branca de Neve. “Meu Deus! Meu Deus!”, exclamaram todos. “Como ela é bonita!” Ficaram muito alegres e deixaram que ela continuasse dormindo na caminha. O sétimo anão dormiu na cama dos companheiros, uma hora em cada cama, e assim a noite logo passou. Quando finalmente Branca de Neve acordou, perguntaram-lhe quem era e como fora parar ali. Ela então contou a eles que sua mãe queria matá-la, mas que o caçador a presenteara com a vida, e como passara o dia correndo até chegar à casa deles. Os anões sentiram muita pena e disseram: “Se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e limpar tudo direitinho, pode morar com a gente que nada lhe faltará. Nós voltamos para a casa à noite, então até lá a comida tem de estar pronta, mas passamos o dia escavando ouro na mina e você estará sozinha. Cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar”.

A rainha, porém, pensando ser de novo a mais bela da região, perguntou ao espelho de manhã:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

Mas o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve, atrás das sete montanhas, é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir isso a rainha levou um susto e logo percebeu que havia sido enganada, que o caçador não tinha matado a menina. Como atrás das sete montanhas não havia ninguém além dos sete anões, ela logo deduziu que Branca de Neve havia sido salva por eles e passou a fazer um novo plano para matá-la, porque não descansaria enquanto o espelho não dissesse que era ela a mais bela de toda a região. Como não confiasse em mais ninguém, resolveu ela mesma se vestir de vendedora ambulante, pintar o rosto para que ninguém a reconhecesse e ir até a casa dos sete anões. Ela bateu na porta e chamou: “Abram, abram, sou a velha da mercearia e trago ótima mercadoria”. Branca de Neve olhou pela janela e perguntou: “O que tem aí?”. “Cordões, minha querida”, disse a velha puxando um trançado de seda amarela, vermelha e azul, “quer ficar com este?” “Nossa, quero sim”, disse Branca de Neve, pensando que ela bem que podia convidar a boa

velha para entrar, já que parecia ser tão honesta. Então, decidiu abrir a trâmula da porta e adquirir o cordão. “Mas como a sua roupa está mal atada”, disse a velha, “deixe-me amarrar melhor.” Branca de Neve se pôs diante da velha, esta pegou o cordão e começou a apertar, apertar e a apertar, tão forte que ela parou de respirar e despencou morta no chão. Em seguida, a velha foi embora, satisfeita.

Pouco tempo depois, anoiteceu e os sete anões voltaram para casa, levando o maior susto ao encontrar sua querida Branca de Neve estirada no chão, como se tivesse morrido. Eles a ergueram e perceberam que seus laços estavam muito apertados, então cortaram o cordão em dois, ela respirou e estava novamente viva. “Não pode ter sido ninguém mais além da rainha que pretendia tirar a sua vida, cuide-se e não deixe ninguém entrar.”

A rainha, porém, perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita!”

A rainha ficou tão espantada ao saber que Branca de Neve havia sobrevivido que todo o seu sangue correu para o coração. Depois disso, passou o dia e a noite pensando em como dar cabo dela; acabou envenenando um pente e se pôs novamente a caminho, transformada em outra pessoa. Bateu à porta e Branca de Neve logo disse: “Não posso deixar ninguém entrar”. A velha então sacou o pente, e ao vê-lo brilhando, e como se tratava de outra pessoa, Branca de Neve acabou abrindo a porta e comprando o pente. “Venha, deixe-me pentear o seu cabelo”, disse a vendedora, mas, assim que o pente foi fincado em sua cabeça, Branca de Neve caiu morta no chão. “Agora você vai ficar aí deitada”, disse a rainha com o coração aliviado e partiu. Mas os anões chegaram a tempo e, vendo o que havia acontecido, tiraram o pente envenenado do cabelo dela e, no mesmo instante, Branca de Neve abriu os olhos, voltando a viver; ela então prometeu aos anões que nunca mais deixaria um estranho entrar na casa.

A rainha, porém, se pôs diante do espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,

existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,

mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir isso de novo, a rainha tremeu e tiritou de ódio: “Branca de Neve tem de morrer, ainda que me custe a vida!”. Em seguida, foi ao seu aposento secreto onde ninguém podia entrar e preparou uma maçã, muito, mas muito envenenada, que por fora tinha um aspecto tão apetitoso e avermelhado que quem a olhasse logo sentiria vontade de comê-la. Depois se vestiu de camponesa, foi à casa dos anões e bateu na porta. Branca de Neve olhou e disse: “Não posso deixar ninguém entrar, os anões me proibiram terminantemente”. “Se não quiser, paciência”, disse a camponesa, “não posso forçá-la a fazer isso e vou vender minhas maçãs facilmente em outro lugar, mas tome aqui uma de presente, para você provar”. “Não, também não posso aceitar presente algum, os anões não querem”. “Você deve estar com medo, então vou partir a maçã em dois e comer esta metade e esta outra, vermelhinha, deixo para você”. Ela havia preparado a maçã de tal modo que somente a parte vermelha tinha sido envenenada. Ao ver a própria camponesa comendo a maçã, Branca de Neve não conseguiu resistir, acabou pegando a outra metade pela janela e deu uma mordida; mas, mal estava com um pedaço na boca, caiu morta no chão.

A rainha foi para casa feliz e perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,

existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.”

“Enfim eu tenho paz”, disse ela, “agora que voltei a ser a mulher mais bonita do reino, e desta vez Branca de Neve vai permanecer morta.”

À noite os anõezinhos voltaram da mina e encontraram sua querida Branca de Neve estirada no chão, morta. Eles desataram seus cordões e vasculharam seu cabelo atrás de alguma coisa envenenada, tudo em vão, pois nada que fizeram a trouxe de volta à vida. Eles a deitaram numa maca, sentaram-se, os sete, ao seu redor e choraram,

choraram durante três dias, depois pensaram em enterrá-la, mas viram que sua aparência era tão boa, ela nem parecia morta, e que suas faces ainda estavam bem vermelhas. Então mandaram fazer um caixão de vidro, colocaram-na dentro dele de modo que pudessem olhar para ela, depois escreveram nele seu nome e ascendência com letras douradas e todo dia um deles ficava em casa velando-a.

Assim, Branca de Neve passou muito tempo no caixão e não se decompunha; permanecia branca como a neve, vermelha como o sangue e, se pudesse abrir os olhinhos, estes certamente seriam tão pretos como o ébano, pois ela estava ali como se estivesse dormindo. Um dia, um jovem príncipe passou pela casa dos anões e, querendo pernoitar, entrou na sala. Ao ver Branca de Neve no caixão de vidro, no qual incidia a luz das sete lamparinas dos anões, ele não conseguia se fartar de sua beleza e, ao ler a inscrição em ouro, notou que se tratava da filha de um rei. Pediu que os anões lhe vendessem o caixão com a Branca de Neve, mas eles não aceitaram por ouro nenhum no mundo. Então ele pediu que eles lhe dessem o caixão de presente, porque não poderia viver sem olhar para ela, e queria cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada no mundo. Os anõezinhos se comoveram e lhe deram o caixão com Branca de Neve. O príncipe fez com que o caixão fosse levado ao seu castelo e colocado no salão, onde passava o dia sentado sem conseguir desviar o olhar dela; se tivesse de sair e não pudesse olhar para Branca de Neve ele ficava triste, e não conseguia comer nada se o caixão não estivesse do seu lado. Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar a outro, não estavam nada satisfeitos, e um deles abriu a tampa, erguei Branca de Neve e disse: “Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!”, e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez. Então, ela foi até o príncipe, que, de tanta felicidade ao vê-la, nem sabia o que fazer, e alegres os dois sentaram-se à mesa para comer.

O casamento foi acertado para o dia seguinte e a mãe desalmada de Branca de Neve também foi convidada para a festa. Ao procurar o espelho pela manhã e perguntar:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

O espelho respondeu:

“Vós minha rainha, sois a mais bela por aqui,

mas a jovem rainha é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir tais palavras, a rainha levou um susto e sentiu tanto, mas tanto pavor que não conseguia nem descrevê-lo. Mas, invejosa, não resistiu à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta.

Anexo 3: “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm (1822)⁴⁴

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de sangue caíram sobre a neve. O vermelho pareceu tão bonito contra a neve branca que ela pensou: “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. A rainha morreu depois do nascimento da criança.

Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher. Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia:

“Espelho, espelho meu,

Existe uma mulher mais bela do que eu?”

E o espelho sempre respondia:

“Não, minha rainha, sois de todas a mais bela.”

Então ela ficava feliz, pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade.

Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha. Um dia a rainha perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu:

“Ó minha rainha, sois muito bela ainda,

⁴⁴ GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. “Branca de Neve e os sete anões” In: MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Traduzido por Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 129-144.

Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda.”

Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz.

Um dia, chamou um caçador e disse: “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.”

O caçador obedeceu e levou a menina para a mata, mas no momento exato em que estava puxando a sua faca de caça e prestes a mirar seu coração inocente, ela começou a chorar e suplicar: “Misericórdia, meu bom caçador, poupe minha vida. Prometo correr para dentro da mata e nunca mais voltar.”

Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela e disse: “Então vá, fuja, pobre criança!”

“Os animais selvagens não tardarão a devorá-la”, pensou, mas lhe pareceu que seu coração estava aliviado de um grande peso, pois pelo menos não teria de matar a menina. Naquele instante, um filhote de javali passou correndo, e o caçador matou-o a estocadas. Retirou os pulmões e o fígado e os levou para a rainha como prova de que matara a criança. O cozinheiro recebeu instruções de fervê-los na salmoura, e a perversa mulher os comeu, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve.

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. Ela correu enquanto suas pernas aguentaram. Ao cair da noite, avistou uma cabaninha e entrou para descansar. Todas as coisas na casa eram minúsculas, mas tão caprichadas e limpas que não se podia acreditar. Havia uma mesinha, com sete pratinhos sobre uma toalha branca. Sobre cada pratinho havia uma colher; além disso, havia sete faquinhas e garfinhos e sete canequinhas. Contra a parede, sete caminhas lado a lado, todas arrumadas com lençóis brancos como a neve. Branca de Neve estava com tanta fome e com tanta sede que comeu um pouquinho de salada e um bocadinho de pão de cada pratinho e tomou uma gota de vinho de cada canequinha. Não queria tirar tudo de um só. Mais tarde, sentiu-se tão cansada que tentou

se deitar numa das camas, mas nenhuma parecia lhe servir. A primeira era comprida demais, a segunda, curta demais, mas a sétima tinha o tamanho certo, e ali ela ficou. Rezou suas orações e adormeceu profundamente.

Era noite fechada lá fora quando os proprietários da cabana retornaram. Eram sete anões que trabalhavam o dia inteiro nas montanhas, garimpando a terra e escavando em busca de minérios. Eles acenderam sete lanterninhas e, quando a cabana se iluminou, viram que alguém passara por ali, pois nem tudo estava como haviam deixado.

O primeiro anão perguntou: “Quem se sentou na minha cadeirinha?”

O segundo perguntou: “Quem comeu do meu pratinho?”

O terceiro perguntou: “Quem comeu o meu pãozinho?”

O quarto perguntou: “Quem comeu minha saladinha?”

O quinto perguntou: “Quem usou o meu garfinho?”

O sexto anão perguntou: “Quem cortou com a minha faquinha?”

E por último o sétimo perguntou: “Quem bebeu da minha canequinha?”

O primeiro anão olhou em volta e viu que seus lençóis estavam amassados e disse: “Quem deitou na minha caminha?”

Os outros vieram correndo e todos gritaram: “Alguém andou dormindo na minha cama também!”

Quando o sétimo anão olhou para sua caminha, viu Branca de Neve deitada nela, dormindo a sono solto. Gritou para os outros, que foram correndo e ficaram tão assombrados que todos ergueram suas sete lanterninhas para iluminar Branca de Neve.

“Ó céus, ó céus!” todos exclamaram. “Que bela menina!”

Os anões resolveram não acordá-la e deixá-la continuar dormindo em sua caminha. O sétimo anão dormiu uma hora com cada um dos companheiros, até que a noite chegou ao fim.

De manhã Branca de Neve acordou. Quando viu os anões, ficou amedrontada, mas eles foram amáveis, e perguntaram: “Qual é o seu nome?”

“Meu nome é Branca de Neve”, ela respondeu.

“Como conseguiu chegar a esta casa?” eles quiseram saber.

Branca de Neve contou-lhes como sua madrasta havia tentado matá-la e como o caçador poupou sua vida. Contou que corraera o dia inteiro até chegar à cabana deles.

Os anões lhe disseram: “Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará.”

“Sim, quero ficar, não desejo outra coisa”, Branca de Neve respondeu, e ficou com eles.

Branca de Neve cuidava da casa para os anões. De manhã eles iam para o alto das montanhas em busca de minérios e ouro. Ao cair da noite voltavam, e o jantar estava pronto à sua espera. Como a menina passava os dias sozinha, os anões a advertiram seriamente: “Tome cuidado com sua madrasta. Ela não vai demorar a saber que está aqui. Não deixe ninguém entrar na casa.”

Mas a rainha, acreditando que havia comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve, estava certa de que era novamente a mais bela de todas. Foi até o espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu

Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu:

“És sempre bela, minha cara rainha

Mas na colina distante, por sete anões cercada

Branca de Neve ainda vive e floresce,

E sua beleza jamais foi superada.”

Ao ouvir estas palavras a rainha ficou pasma, pois sabia que o espelho nunca dizia uma mentira. Compreendeu que o caçador certamente a enganara e que Branca de Neve estava viva. E pôs-se a maquinar uma maneira de se livrar dela. Se não fosse a mais bela de todo o reino, nunca seria capaz de sentir outra coisa senão inveja. Finalmente concebeu um plano. Pintou o rosto e vestiu-se como uma velha vendedora ambulante, tornando-se completamente irreconhecível. Assim disfarçada, viajou para

além das sete colinas até a casa dos sete anões. Lá chegando, bateu à porta e anunciou: “Mercadorias bonitas a precinho camarada.”

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Bom dia, minha boa mulher. O que a senhora tem para vender?”

“Coisas boas, coisas bonitas”, ela respondeu. “Cordões multicoloridos para o corpete”, e puxou um cadarço de seda tecido de muitas cores.

“Posso deixar esta boa mulher entrar”, Branca de Neve pensou, e, correndo o ferrolho da porta, comprou o bonito cadarço.

“Oh, minha filha, como você está desarrumada. Venha, deixe que eu arrume o cadarço como lhe convém.”

Branca de Neve não estava nem um pouquinho desconfiada. Postou-se diante da velha e deixou que ela arrumasse o cadarço novo. A velha apertou o cadarço tanto e tão depressa que Branca de Neve ficou sem ar e caiu no chão como se estivesse morta.

“Agora quero ver quem é mais bela de todas”, disse a velha, afastando-se depressa.

Não muito depois, ao anoitecer, os sete anões voltaram para casa. Quando viram sua amada Branca de Neve estendida no chão, ficaram horrorizados. Como não se mexia, nem um pouquinho, não tiveram dúvida de que estava morta. Ergueram-na e, percebendo que o cadarço de seu corpete estava apertado demais, cortaram-no em dois. Branca de Neve então começou a respirar, e pouco a pouco voltou à vida. Quando os anões souberam do que tinha acontecido, disseram: “A velha vendedora ambulante não era outra senão a rainha má. Tome cuidado e não deixe ninguém entrar, a menos que estejamos em casa.”

Ao chegar de volta em casa, a rainha foi até o espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu como de costume:

“És sempre bela, minha cara rainha

Mas na colina distante, por sete anões cercada,

Branca de Neve ainda vive na floresta,

E sua beleza jamais foi superada.”

Quando a rainha ouviu essas palavras, o sangue gelou em suas veias. Ficou horrorizada ao saber que Branca de Neve continuava viva. “Mas desta vez”, disse ela, “inventarei alguma coisa para destruí-la”.

Usando toda a bruxaria que conhecia, fabricou um pente envenenado. Depois trocou de roupa e se disfarçou de velha mais uma vez. E novamente viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões, bateu à porta e anunciou: “Mercadorias bonitas a precinho camarada.”

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Vá embora, não posso deixar ninguém entrar.”

“Mas pode ao menos dar uma olhada”, disse a velha, e, pegando um pente envenenado, segurou-o no ar. A menina gostou tanto daquele pente que caiu como um patinho e abriu a porta. Quando chegaram a um acordo sobre o preço, a velha disse: “Agora vou pentear seu cabelo como ele merece.”

A pobre Branca de Neve não desconfiou de nada e deixou a mulher fazer como queria. Mal o pente tocou no seu cabelo, porém, o veneno fez efeito e a menina tombou no chão, sem sentidos.

“Pronto, minha bela”, disse a perversa mulher. “Está liquidada”.

E partiu a toda pressa.

Felizmente, os anões já estavam a caminho de casa, pois já era quase noite. Quando viram Branca de Neve caída no chão como morta, desconfiaram imediatamente da madrasta. Ao examiná-la, descobriram o pente venenoso. Assim que o desemaranharam de seu cabelo, Branca de Neve voltou à vida e lhes contou o que havia acontecido. Mais uma vez eles lhe recomendaram que tivesse cuidado e nunca mais abrisse a porta para ninguém.

Em casa, a rainha se dirigiu ao espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu como de costume:

“És sempre bela, minha cara rainha

Mas na colina distante, por sete anões cercada,

Branca de Neve ainda vive e floresce,

E sua beleza jamais foi superada.”

Ao ouvir as palavras pronunciadas pelo espelho, a rainha começou a tremer de raiva. “Branca de Neve tem de morrer!” exclamou. “Mesmo que isso custe a minha vida.”

Foi para uma câmara secreta, onde ninguém jamais pisava, e confeccionou uma maçã cheia de veneno. Do lado de fora, era bonita – branca com as faces vermelhas – vê-la era desejá-la. Mas quem lhe desse a menor das mordidas, morreria. Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou o rosto de novo, vestiu-se como uma camponesa e viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões.

Bateu à porta, e Branca de Neve pôs a cabeça pela janela para dizer: “Não posso deixar ninguém entrar. Os sete anões proibiram.”

“Não faz mal”, a camponesa respondeu. “Logo vou me livrar das minhas maçãs. Tome, dou-lhe esta.”

“Não”, disse Branca de Neve. “Estou proibida de aceitar qualquer coisa.”

“Está com medo de que esteja envenenada?” perguntou a mulher. “Veja, vou partir a maçã ao meio. Você come a parte vermelha, eu como a branca.”

A maçã fora feita com tanta perícia que só a parte vermelha tinha veneno. Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã e, quando viu a camponesa dar uma mordida, não pôde resistir mais. Enfiou a mão pela janela e pegou a metade envenenada. Assim que mordeu, caiu morta no chão. A rainha contemplou-a com olhos furiosos e explodiu numa gargalhada: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não conseguirão trazê-la de volta à vida!”

Em casa, ela perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,

Quem é de todas a mais bela?”

E ele finalmente respondeu:

“Sois vós, minha rainha, do reino a mais bela.”

Finalmente o coração invejoso da rainha ficou em paz (tanto quanto um coração invejoso pode ficar em paz).

Quando os anões voltaram para casa ao cair da noite, encontraram Branca de Neve estendida no chão. Nem um sopro exalava de seus lábios. Estava morta. Ergueram-na e procuraram em volta algo que pudesse ser venenoso. Desataram seu corpete, pentearam seu cabelo, banharam-na com água e vinho, mas foi tudo em vão. A querida menina se fora, e nada podia trazê-la de volta. Depois de colocarem Branca de Neve num caixão, todos os sete se sentaram em volta dele e a velaram. Choraram por três dias. Estavam prontos para enterrá-la, mas ela ainda parecia viva, com bonitas faces vermelhas.

Os anões disseram: “Não podemos enterrá-la na terra escura.” Assim, mandaram fazer um caixão de vidro transparente que permitia ver Branca de Neve de todos os lados. Colocaram-na dentro dele, escreveram seu nome nele com letras douradas e acrescentaram que se tratava da filha de um rei. Levaram o caixão até o topo de uma montanha, e um dos anões ficava sempre junto dele, montando guarda. Animais também foram chorar Branca de Neve, primeiro uma coruja, depois um corvo e por último um pombo.

Branca de Neve ficou no caixão por muito, muito tempo. Mas não se decompôs, e dava a impressão de estar dormindo, pois continuava branca como a neve, vermelha como o sangue, e com os cabelos tão negros como o ébano.

Um dia, o filho de um rei atravessava a floresta quando chegou à cabana dos anões. Esperava poder passar a noite ali. Quando subiu no alto da montanha, viu o caixão com a linda Branca de Neve deitada dentro dele e leu as palavras escritas com letras douradas. Disse então aos anões: “Deixai-me levar este caixão. Eu lhes darei o que quiserem em troca.”

Os anões responderam: “Não o venderíamos por todo o ouro do mundo.”

Ele disse: “Deem-me então como um presente, pois não posso viver sem ver Branca de Neve. Vou honrá-la e tratá-la como se fosse a minha amada.”

Ao ouvirem estas palavras, os bons anões se apiedaram e lhe entregaram o caixão. O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o

pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve. Ela voltou à vida e exclamou: “Céus, onde estou?”

O príncipe ficou emocionado e disse: “Você vai ficar comigo”, e contou-lhe o que acontecera. “Eu te amo mais que tudo no mundo”, ele disse. “Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva.” Branca de Neve sentiu afeição pelo príncipe, e partiu com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor.

A madrasta perversa de Branca de Neve também foi convidada para a festa de casamento. Vestiu belas roupas, plantou-se diante do espelho e disse:

“Espelho, espelho meu,

Quem é de todas a mais bela?”

“Ó minha rainha, sois muito bela ainda,

Mas a jovem rainha é mil vezes mais linda.”

A malvada mulher lançou uma praga e ficou tão paralisada de medo que não soube o que fazer. Primeiro resolveu não ir à festa de casamento. Como isso não a acalmou nem um pouco, viu-se obrigada a ver a jovem rainha. Quando entrou no castelo, Branca de Neve a reconheceu no mesmo instante. A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. 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 de calçar os sapatos de ferro incandescente e dançar com eles até cair morta no chão.