



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

**ALGUINARIA MARIA FERREIRA DA SILVA**

**AS (RE)LEITURAS DO CONTO DE FADA BRANCA DE NEVE À TELA GRANDE**

**CAMPINA GRANDE – PB**

**2013**

**ALGUINARIA MARIA FERREIRA DA SILVA**

**AS (RE)LEITURAS DO CONTO DE FADA BRANCA DE NEVE À TELA GRANDE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciada em Letras habilitação Língua Espanhola.

Orientador Prof. Esp. Rafael Francisco Braz

CAMPINA GRANDE – PB

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S586r Silva, Alguinaria Maria Ferreira da.  
As (re)leituras do conto de fada branca de neve á  
tela grande [manuscrito] / Alguinaria Maria Ferreira da Silva. –2013.  
25 f.

**Digitado.**

**Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras,  
com habilitação em Língua Portuguesa) – Universidade  
Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2013.**

“Orientação: Prof. Me. Rafael Francisco Braz,  
Departamento de Letras”.

1. Literatura Comparada 2. Teoria da Adaptação  
3. Conto I.. Título.

21. ed. CDD 809

**ALGUINARIA MARIA FERREIRA DA SILVA**

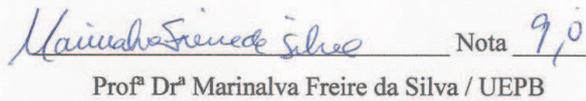
**AS (RE)LEITURAS DO CONTO DE FADA BRANCA DE NEVE À TELA GRANDE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciada em Letras habilitação Língua Espanhola.

Aprovada em 09/09/2013.

 Nota 9,0  
Prof. Esp. Rafael Francisco Braz / UEPB

Orientador

 Nota 9,0  
Profª Drª Marinalva Freire da Silva / UEPB

Examinadora

GUSTAVO E. CASTELLÓN A. Nota 9,0  
Prof. Esp. Gustavo Enrique Castellón Agudelo / UEPB

Examinador

Média 9,0 

Dedico este Trabalho de Conclusão de Curso ao professor Rafael Francisco Braz, por orientar-me de maneira atenciosa, sempre com muita paciência e competência.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me capacitar e abençoar nesta caminhada árdua e por presentear-me com o dom de ensinar e sobre tudo o de aprender;

A minha mãe Maria Ferreira (in memoria) , porque sem ela eu não existiria;

Ao meu irmão Aronil Ferreira (in memoria), por acreditar sempre em minha força de vontade;

Aos meus amigos e irmãos na fé Josefa Linete e José Florencio por todo apoio que me deram e por sempre me incentivarem a ir em busca do melhor;

Em especial, agradeço ao meu professor e orientador Rafael Francisco Braz, que foi essencial para a realização desse trabalho, sempre prestativo, tirando as minhas dúvidas com humildade e competência;

Agradeço, enfim, a todos que me ajudaram de alguma maneira, seja ela intelectual, emocional e/ou financeira.

.

*Não perca a força e o sonho,  
não deixe nunca de acreditar,  
que tudo vai acontecer.*

*(Rosa de Saron)*

## AS (RE)LEITURAS DO CONTO DE FADA BRANCA DE NEVE À TELA GRANDE

SILVA, Alguinaria Maria Ferreira da

### Resumo

O presente artigo é um estudo sobre a adaptação do conto de fada Branca de Neve à tela grande. Foi feita uma análise comparativa das obras cinematográficas: Branca de Neve e o Caçado (2012), de Rupert Sanders, Espelho, espelho meu “Mirror mirror” (2012), na versão do diretor Tarsem Singh com o conto Branca de Neve e os Sete anões, dos irmãos Grimm (2000). Para tanto, utilizamos como fundamentos os conceitos apresentados por Robert Stam, em Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade (2006), Linda Hutcheon, em Teoria da Adaptação (2011). Após, a análise comparativa das obras escolhidas como corpus, percebemos, dentre outros aspectos, que os diálogos intertextuais das obras cinematográficas não são apenas com a versão dos irmãos Grimm, mas ainda com outra versão da antiga da estória infantil, inclusive da cultura popular oral e também com o conto Chapeuzinho Vermelho. Além disso, vimos que nas obras adaptadas ocorre o processo de (re-) interpretação, desconstrução e desmistificação de alguns discursos cristalizados na antiga narrativa, configurando a arte da releitura do texto adaptado.

**Palavras-chave:** Texto literário; obra cinematográfica; Adaptação; Releituras

### Introdução

De acordo com Barros (2007), a relação entre literatura e cinema, há muito tempo, vem promovendo debates entre estudiosos e críticos de ambas artes, pois existem vertentes que manifestam suas opiniões favoráveis a *autonomia do cinema*, ou ainda a literatura como *arte verdadeira*, entretanto, existem teóricos que nada veem de problemas na relação entre a literatura e o cinema.

Há teóricos que observam o encontro da literatura com o cinema por meio da narrativa, entendendo ambas as artes como formas narrativas, sendo as principais manifestações narrativas: o romance, a novela, o conto, a fábula e outras que foram surgindo ao longo do tempo.

Além disso, há o processo de tradução/adaptação do texto literário à arte do cinema, que há algum tempo, tornou-se uma prática devido às exigências da sociedade burguesa e, atualmente, é uma prática cultural de massa da contemporaneidade (cf. AMORIM, 2010). Nesse processo de tradução de obras literárias para o cinema, temos a adaptação cinematográfica dos contos de fadas, “Branca de Neve e os Sete Anões”, por exemplo, no início fez parte da tradição oral alemã e depois, foi adaptado à forma escrita com a versão dos Irmãos Grimm (1812), daí, desenvolveram versões para as telas grandes.

Diante desse processo de adaptação, surgiu o interesse em desenvolver um estudo sobre as (re)leituras do conto de fada Branca de Neve à tela grande. Com esta finalidade, foi feito uma análise comparativa das obras cinematográficas: *Espelho, espelho meu* “*Mirror mirror*” (2012), na versão do diretor Tarsem e *Branca de Neve e o Caçado* (2012), de Rupert Sanders, como releituras e recriações do conto de fadas *Branca de Neve e os Sete anões* dos irmãos Grimm, investigando os diálogos intertextuais que instaura com a versão mais famosas da estória infantil e outros discursos.

Para tanto, tomamos como embasamento os estudos e as reflexões sobre a tradução e/ou adaptação, buscando entender os processos de adaptação de obras literárias para o cinema, a partir de conceitos apresentados por Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), Linda Hutcheon, em *Teoria da Adaptação* (2011), entre outros estudiosos do assunto.

Em síntese, o desdobramento do presente artigo será montado nas seguintes parte: um breve relato sobre a origem dos contos de fadas à luz do pensamento de Coelho (1985) sua chegada ao cinema; por conseguinte, as concepções teóricas que possibilitaram a compreensão do processo de adaptação, oferecendo base para o momento de análises de textos filmicos adaptados a partir da obra literária em questão; depois, voltar-se-á para as análises das obras escolhidas como *corpus*, em nossa casa, *espelho espelho meu e branca de neve e o caçado* e, Por fim, as nossas considerações finais sobre o tema.

## **2 Era uma vez uma em algum lugar distante**

Segundo Kaufman e Rodrigues (1993), o conto está estruturado por três momentos perfeitamente diferenciados: um estado inicial de equilíbrio; intervenção de uma força com a aparição de um conflito que dá lugar a uma série de episódios e acaba com a solução do conflito que permite no estágio final a recuperação do equilíbrio perdido.

De acordo com o pensamento de Alonso (2005), temos os seguintes tipos de contos: Conto de Fantásticos que se caracteriza pela impossibilidade real de seu/sua personagem, lugares ou tema; Contos de Fadas são histórias com personagens folclóricas, como fadas, gigantes etc. Essas histórias envolvem com frequência o príncipe e a princesa e nas versões modernas ainda tem final feliz e uma moral, ou seja, o ensinamento que o autor quer transmitir na conclusão de sua obra.

O conto pode ser oral e escrito em prosa ou verso, geralmente, ele apresenta as seguintes características: a) narração fingida, toda ou em parte; b) conta algo, é ficção ou

invenção literária embora possa apoiar-se em atos reais ou que tenham ocorrido na realidade e, inclusive formam parte da própria realidade do autor; c) é criação, quem o faz chegar ao leitor por meio do narrador/a; d) é curto e desenvolve-se em poucas páginas, tende a ser produzido com um só efeito no leitor; e) o autor se interessa por um tema principal e não se aproveita de temas menores que a narração pode surgir e configurar o mundo fictício/imaginário mediante elementos diversos, como: ambientes, épocas, personagens e outros (SALAZAR e ALLENDE, 2005).

Nas aventuras que a princesa enfrenta o que deve prevalecer é o otimismo, mesmo que haja forças perigosas ou ameaçadoras, terão que enfrentar ou evitá-las. Enfim, o herói e a princesa se encontrarão, se casarão e viverão felizes para sempre ou não (COOPER, 1998). Este autor afirma ainda que os contos de fadas se desenvolvem em um mundo de magia e fantasia das limitações temporais, características que se encontra intrinsecamente associada com sua natureza sobrenatural e com os poderes de transformação que se descrevem.

Quando e como surgem os Contos de Fadas? Segundo Soriano (2009) o termo Contos de Fadas surgiu no fim do séc. XVII, quando os primeiros escritores, como Perrault, os irmãos Grimm e Andersen começaram a copilar os contos da tradição oral e a publicar suas coletâneas. Neste caso, os Contos de Fadas surgiram como tradição da cultura popular oral através do costume de que o povo tinha de narrar suas histórias uns aos outros, a partir daí, foram surgindo outras versões.

Assim, desde a cultura popular oral até hoje, os Contos de Fadas vêm sendo utilizados como fontes para narrar histórias, tendo por finalidade principal mostrar ao seu público leitor a noção de certo e errado, o bem e o mal, a partir de certos valores, sentimentos, comportamentos, costumes etc. Além disso, os contos buscam transmitir a valorização da identidade masculina e feminina, da identificação com os pais e das dificuldades próprias da criança até a sua fase adulta. Eles abordam vários temas, como; a inveja, o amor, o abandono, a indiferença, o casamento, relações de poder, relação de gênero e outros mais, produzindo sentidos do diálogo entre imaginação e representação possível do real.

Com advento da modernidade, segundo Soriano (2009, p. 30) os Contos de Fadas

foram explorados em outras fontes do que o texto escrito. Adaptado para desenhos e filmes como dos estúdios da Walt Disney e Dream Works alcançou um vasto público que ficou conhecendo as histórias através destas versões e inúmeros objetos comercializados com temas de Contos de Fadas.(SORIANO,2009:30)

### **3 Da trama as telas**

#### **3.1 O que se entende por adaptação?**

A adaptação faz parte da prática cultural dos antepassados quando contavam suas velhas histórias em novas formas, de lá para cá, vem sendo praticada em número bastante crescente. Hoje em dia, a adaptação é uma prática cultural da contemporaneidade, estando em toda parte e em todos os lugares, nos diferentes gêneros e mídias, ou seja, “as adaptações estão [...] nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você” (HUTCHEON, 2011. p. 22).

Literariamente, a adaptação é um termo usado não apenas para nomear o produto, mas também o processo de criação e recepção. Mas afinal: o que é, exatamente a adaptação? De acordo com o pensamento crítico de Hutcheon (2011), a adaptação pode ser compreendida a partir da teorização de três vertentes: A primeira como *uma entidade ou um produto formal*; A segunda como um *processo de criação*; E por último como um *processo de recepção*. São três perspectivas distintas, porém as mesmas estão *interligadas*.

A adaptação como produto define *uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis*. Isto é, quando a adaptação tem sua(s) base(s) e/ou fonte(s) anunciada(s)/reconhecidas, nesse processo, também pode ocorrer modificações na mídia, gênero, foco, contexto, ou da realidade para a ficção, nesse caso, os adaptadores escolhem uma história em particular e fazem a transcodificação da mesma para uma mídia ou um determinado gênero.

Como processo de criação, a adaptação envolve *ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação*, nesta perspectiva, adaptar é um ato de *(re)criação*, *(re)interpretação e (re)leitura* de obra(s) anterior(es), ou seja, caso, ocorre uma “(...) 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 primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011. p. 43).

A terceira perspectiva trata a adaptação sob o ponto vista do *processo de recepção*, definindo-a como forma *multilaminadas* ou de *intertextualidade*, isto ocorre quando o leitor/receptor identificar obviamente nas adaptações a presença de intertextos de outras obras reconhecíveis. Assim, a adaptação como adaptação ou processo de recepção envolve “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2011. p. 43).

Essa dimensão conceitual do termo adaptação se amplia-se ainda mais com a teorização dos modos de engajamento, ou seja, como as adaptações fazem as pessoas *contar*;

*mostrar ou interagir com as histórias*. Sistemáticamente sobre tais processos de adaptações, Hutcheon (2011, p.279) nos apresenta que,

[...] as mais diversas possibilidades de envolvimento do público com a adaptação. Ao se contar uma história prevalece a narrativa verbal, a qual associamos à literatura. Porém, uma história pode ser mostrada, ou seja, veiculada preponderantemente através das imagens, com um apelo mais visual, aproximando-se da expressividade cinematográfica. A autora destaca ainda outra possibilidade, a de interagir com a história, o que pressupõe uma participação mais ativa, na qual se possa atuar diretamente na recepção de determinadas obras como videogames, por exemplo (Hutcheon, 2011:279).

Os modos de engajamento, segundo Hutcheon (2011) corroboram com compreensão de que adaptar não significa *fidelidade*, mas ela não pode ser um critério de julgamento das obras adaptadas. Porém, muitos estudos ao tratarem sobre o fenômeno da adaptação, principalmente, as adaptações de romances ao cinema, usam-se do termo fidelidade como critério para fazer o julgamento das adaptações, vendo-as como obras *secundárias e inferiores*.

### **3.1. Discutindo a adaptação do texto literário à arte do cinema: da fidelidade à intertextualidade.**

A crítica sobre as adaptações cinematográficas da arte literária tem sido, segundo Stam (2006, p. 20),

profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’ proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia (STAM, 2006:20).

Para o autor, esses termos revelam a crítica à adaptação, pois são usados para descreverem adaptações como algo inferior a obra literária, esta visão de inferioridade está baseada em determinados preconceitos, tais como:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela ‘incorporação’ imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua

carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo adaptações vistas como duplamente ‘menos’ do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’ (STAM, 2006, P. 21).

Entretanto, Hutcheon (2011) subverte essa noção das adaptações como criações inferiores, ou seja, desmistifica a idéia de *fidelidade* ao texto adaptado, defendendo que o fenômeno da adaptação deve ser compreendido a partir da articulação de outras questões como: leitura, interpretação, recriação, intencionalidade, inventividade, intertextualidade, paródia, metaficcionalidade, transcodificação, recepção entre outras.

Segundo Stam (2006), é nessa perspectiva que outros teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo definem o fenômeno da adaptação, desconstruindo muitos daqueles preconceitos. A intersemiótica, a desconstrução de Derrida, a intertextualidade, de Genette e de Kristeva, o dialogismo bakhtiniano, a Teoria da adaptação, a Teoria da recepção e “outros movimentos e tendências teóricas também rebaixam indiretamente o texto literário de sua posição de autoridade opressiva e assim apontam para uma possível reconceitualização da adaptação” (STAM, 2006, p. 24).

Nesse sentido, a Teoria da desconstrução, de Derrida também arruína as categorias do original e da cópia, ou seja,

[...] o prestígio do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o ‘original’ para ‘cópias’ subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como ‘cópia’, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como ‘original’. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. (STAM, 2006, p. 22)

Então, não devemos hierarquizar no processo de adaptação, pois “ser o segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (HUTCHEON, 2011, p. 13). Esta percepção nos leva a entender que a ideia de *fidelidade* ao texto adaptado carrega uma problemática, pois não há criação absoluta, “o ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior” (STAM, 2006, p. 22). Ainda segundo a perspectiva Derridiana, podemos compreender que no processo de adaptação do texto literário ao cinema ocorre uma resignificação, desmistificação de determinados significados e mitos que foram cristalizados pela visão de literatura como *arte verdadeira*.

Na mesma linha de pensamento de Stam (2006), também desmitificar a ideia de *fidelidade*, argumentando que o texto literário apresenta em sua natureza um leque de possibilidades de (re)interpretação, a partir de suas lacunas, suas aberturas, suas entrelinhas etc., isto, possibilita (ou da liberdade às) novas (re)leituras, um novo texto. Sendo assim, o autor encarar a adaptação do texto literário ao cinema como uma *prática intertextual*.

Nesse sentido, Stam (2006), trabalhando os conceitos desenvolvidos pelos teóricos Bakhtin e Kristeva, Genette, propõe o *dialogismo intertextual* como uma linguagem alternativa para falar sobre a adaptação de romances ao cinema, deste modo, a adaptação compreende

às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (STAM, 2006, p. 28).

De acordo com Stam (2006), o dialogismo *intertextual* configura uma forma sugestiva para a teoria e análise da adaptação e que pode ser entendido a partir das suas cinco formas: *intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade*

Em suma, tais formas de relação textual, segundo Stam (2006), compreendem que a *intertextualidade* é a forma usada para denominar os intertextos que ocorre entre dois ou mais textos, ou seja, a presença de um texto em outro, que pode ser oral ou escrito. O segundo tipo é a *paratextualidade*, ou “a relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu ‘paratexto’ – títulos, prefácios, pós-fácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, inclusive as sobrecapas e autógrafos” (STAM, 2006, p. 30). A *metatextualidade* é o terceiro tipo de intertextualidade que compreende a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado de forma explícito ou implicitamente. O quarto tipo é a *arquitextualidade* neste tipo ocorre no máximo uma relação textual com um dos modos constitutivos de um texto anterior. Entretanto, Stam (2006, p. 32) afirma que “essa categoria parece irrelevante para a adaptação, uma vez que as adaptações, geralmente, simplesmente adotam o título do romance em questão. Mas, como vimos aqui, existem as adaptações não identificadas.” O quinto tipo é a *hipertextualidade* que é considerada como o mais importante para a adaptação, sistematicamente Stam (2006, p. 33) explica que esse tipo

se refere à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de Eneida incluem A Odisséia e A Ilíada, enquanto os hipotextos de Ulysses, de Joyce, incluem A Odisséia e Hamlet. Tanto a Eneida e Ulysses são elaborações hipertextuais

de um mesmo hipotexto – A Odisséia. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação.

Então, a *hipertextualidade* pode ser entendida como qualquer tipo de relação, seja revelado ou não, mas que demonstra ligação e/ou dependência de um determinado texto com um texto anterior. Isto é, na *hipertextualidade* há uma relação de derivação, pois um texto é derivado de outro texto anterior.

Assim a *intertextualidade* favorece a teoria e análise da adaptação, ajudando a romper com os limites do conceito de *fidelidade*, porque a adaptação compreende uma prática que inclui quase toda alteração feitas em certas obras culturais do passado e, na contemporaneidade, vincula-se ao processo de recriação cultural mais amplo (Hutcheon, 2011). Então, é necessário considerarmos que a *intertextualidade* é “um fenômeno corrente nas artes (reescreve-se sempre, pintam-se novos quadros a partir dos antigos). As relações entre textos podem ser de natureza variada, podem estar mais ou menos próximas” (Junior, 2012, p. 41).

Sobre a *prática intertextual* nas adaptações cinematográficas dos romances, Stam (2006, p. 50) afirma que,

[...] o romance original ou hipo texto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolção, popularização, re acentuação, trans culturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme.

Deste modo, as adaptações devem ser encaradas não como cópias ou como obras *secundárias/inferiores*. Mas como processo criativo amplo que envolve *traduções*, *transcodificação*, *(re-)interpretação*, *intersemióticas*, *transmutações*, *hipertextos* entre outros processos. Assim, compreendemos que na adaptação do texto literário ao cinema se instaura um processo de produção e construção de sentidos. Nesse sentido, entendemos que as

adaptações cinematográficas dos Contos de Fadas tradicionais são releituras possíveis do livro nas telas.

#### 4. O conto de fadas Branca de Neve e suas (re)leituras

##### 4.1. Branca de Neve e os Sete Anões



Branca de Neve nascera com uma admirável beleza “era tão alva como a neve, carminada como o sangue e os cabelos negros como o ébano” (GRIMM, 2000, p. 4). Ao nascer, ela perdeu sua mãe (a rainha), seu pai (o rei) por está viúvo casou-se novamente. A menina crescia e com dezessete anos era a jovem dotada de mais uma beleza no reino, por isto, sua madrasta que matara o rei à traição, costumeiramente, perguntava ao seu espelho: qual a mulher mais bela de toda a redondeza?”(GRIM, 2000, p. 5), para seu tormento, o espelho respondeu que ela tinha beleza, mas que Branca Neve ainda lhe superava e todos do reino admiravam por ser ainda mais bela.



A madrasta tomada pela inveja, ordena que um caçador levasse a jovem até floresta para matá-la, porém, ele se encanta com a beleza e gentileza da garota e a deixa fugir. Para enganar a madrasta, o caçador leva o coração de um animal como se fosse o da menina. A partir daí, Branca de Neve passa a viver com os sete anões em uma casa na floresta, onde cuidava de tudo e de todos.

Eles todos dias saíam para trabalhar na mina e mandavam a jovem tomar cuidado com a madrasta má. Esta em seu castelo muito furiosa por saber que Branca de Neve continuava a viver, usou um disfarce de velha e foi até a casa na floresta e conseguiu envenenar a jovem com uma maçã enfeitiçada. Quando os anões ficaram enlutados e colocaram Branca de Neve em um caixão de vidro e ali velavam seu corpo por pensarem que ela estaria morta. Um certo dia, o príncipe chegou e quebrou o feitiço com um beijo de amor. Por fim, ocorre o casamento de Branca de neve com o príncipe.

## 4.2. Branca de Neve e o Caçador



Em *Branca de Neve e o Caçador* (2012), a madrasta Ravenna (Charlize Theron) mata o rei na noite de núpcias e cita a frase: “As mulheres são usadas pelos homens e depois lançadas aos cães”, como um discurso feminista de superação da visão patriarcal, na qual a mulheres eram consideradas como seres submissos, incapazes de viverem sem o auxílio do homem. Ela se torna a rainha daquele reino e revela sua maldade contra tudo e todos, principalmente, Branca de Neve (Kristen Stewart) por ser a única herdeira de todo o reino e, principalmente, por ser a mais beleza. Por isso, é aprisionada quando ainda menina em uma fortaleza. Porém, Branca de Neve (Kristen Stewart) agora jovem, foge da prisão e segue para a floresta negra onde supera várias adversidades. Ravenna que buscava de todas as formas capturá-la com vida, por que o coração da linda garota era a solução para refrear o envelhecimento da rainha má. Aqui, temos uma analogia com a busca do ser humano pela imortalidade (juventude eterna).



Então, ela ordenou ao caçador Thor (Chris Hemsworth) que fosse procurar a herdeira do trono e a trouxesse viva. Esse momento nos leva a entender a lógica do título: *Branca de Neve e o Caçador*, e a construção de sentido que esse atribui à adaptação cinematográfica, sendo que a personagem mostra afinidade do texto adaptado com a versão dos irmãos Grimm e ele (o caçador), demonstra o elo da versão fílmica com o conto Chapeuzinho Vermelho. Apesar de o caçador ser um bêbado, ele simpatiza com a beleza da linda Branca de Neve e resolve não entregá-la à Ravenna, porém, prefere defender a jovem e lutar ao lado dela, estando presente em todos os momentos. Este aspecto possibilita ainda o entendimento que o papel do caçador deixa o príncipe, (que em os irmãos Grimm era importantíssimo) como um figurante a mais na história. Assim, temos um dedo a mais de história no filme, ou seja, o enredo vai além do conto dos Grimm, fazendo acréscimos à antiga narrativa com elementos de outra estória infantil.

Perseguidos pelos soldados da rainha, *Branca de Neve e o Caçador*, conseqüentemente, ficam presos numa emboscada armada pelos sete anões (que não mais

trabalham na mina) são ladrões ou saqueadores que prendem os dois fugitivos, libertando-os em seguida e os levam para uma moradia no bosque. Lá, depois de lutarem contra os soldados da rainha, com efeito, ela se encontra com o príncipe (Sam Claflin), deixando transmitir a formação de um triângulo amoroso entre Branca de Neve, o Caçador e o príncipe, o que não acontece em irmãos Grimm.

No filme, vemos que Branca de Neve não é mais aquela representada no conto, porque há uma desconstrução do discurso patriarcal transmitido na antiga narrativa, uma vez que a mulher deveria ser além de bela, prendada para o lar, incapaz de acometer maldades que apesar de sofrer aventuras (quando fogia pela floresta) e perseguições de sua madrasta nunca perdia a delicadeza. Além disso, era capaz de se guardar pura para o príncipe, homem cheio de perfeição que a salvaria do mal e com quem teria o casamento de “final feliz.” Apesar de possuir mais beleza e, por isso, ser admirada por todos, Branca de Neve, agora quer ser rainha, ou seja, ter o trono que é seu por direito, deseja também acabar com sua madrasta, por isso, demonstra aptidão, desenvolturas para lutar e capacidades para liderar sua tropa. Percebe-se, portanto, o diálogo intertextual possível com a origem dos Contos de Fadas da cultura Celta, nos quais, as mulheres eram consideradas guerreiras e que tinham o mesmo valor social dos homens, não havendo hierarquização de gênero, aspecto que diálogo com o discurso da mulher no contexto pós-moderno.

Por fim, a princesa faz o discurso de otimismo para seus companheiros e dá o comando de ataque contra o exército da rainha má e, depois, do corpo a corpo com a madrasta, vence e cita o seguinte discurso: “Com o sangue da mais bela foi feito! E só com o sangue da mais bela pode ser desfeito.” O “final feliz” não acontece com o casamento, mas com Branca de Neve sendo coroada rainha de todo o reino.

### **4.3. Espelho, Espelho Meu (Mirror, Mirror)**

Este filme, narra que num reino muito, muito distante nasce uma menina, sua pele era branca como a neve, cabelo escuro como a noite, de nome Branca de Neve. Mas, quis o destino que sua mãe morresse ao dar a luz, tendo ficado viúvo o Rei (pai de Branca de Neve) cuidou da menina com todos os mimos.

Ela alegrava ao coração dele e a todos no reino. Ele a prepara para substituí-lo, apesar de perceber que não lhe poderia ensinar tudo o que sabia. Por isso, resolveu procurar uma nova rainha e encontrou uma mulher dotada de muita beleza, inteligência e força. Admirado com a beleza da rainha (Julia Roberts), o rei se casou com ela. Mas, ele não sabia que essa

rainha era má e que sua magia negra iria tomar conta do reino, o rei muito corajoso, certa vez, saiu para batalha na floresta escura e, infelizmente, não mais foi visto. Branca de Neve ficou arrasada, pois ficara sob os cuidados da rainha. Após ser aprisionada por dez anos no castelo, Branca de Neve, a jovem mais linda de todos no reino, começou a perceber as maldades cometidas por sua madrasta, a Rainha má, que com sua ganância e vaidade leva o reino à falência, acabando com a felicidade de todos.



Ao descobrir através do seu espelho que Branca de Neve era a mais bonita de todo o reino, fica com inveja e manda Brighton, seu laçao (Nathan Lane) levar a garota até a floresta para matá-la, mas, ele a deixa fugir e volta ao castelo levando sacola com algumas coisas, como se fosse os restos mortais da garota para enganar a rainha. Na floresta, a jovem passa a viver na casa dos Sete Anões, que são saqueadores, e com eles aprende a arte do saque bem como desenvolve sua potencialidade de liderança.

Durante esse período, no castelo a rainha má investe todas suas maldades para e salvar o reinado da falência se casando com o Príncipe Encantado Andrew Alcott (Armie Hammer), que conheceu e se apaixonou pela princesa quando ela o livrou de emboscada armada pelos Anões na floresta. Entretanto, o plano da maldosa rainha não se realiza por que Branca de Neve e os Sete Anões invadem a festa de casamento da rainha e roubam o noivo (o príncipe Alcott), que estava sob feitiço, e o levam para a floresta.

Alcott foi salvo do feitiço com um beijo da princesa. Tudo isso, causou grande fúria na rainha, que tentou novamente matar Branca de Neve, quando dá o comando à criatura aterrorizante da floresta para atacar a jovem, porém, no embate da princesa com tal fera, ela descobre que a criatura assustadora é seu pai, o Rei sob feitiço da rainha má. Com isso, toda a magia negra que prejudicava o reino foi quebrada e a rainha derrotada. O final feliz acontece com o retorno do rei ao reino e com o casamento de Branca de Neve (Lily Collins) e o Príncipe Alcott.

*Espelho, Espelho Meu (Mirror, Mirror)*, de Tarsem Singh, articula vários entrecruzamentos com o conto clássico dos Irmãos Grimm, como o título que dá nome a obra cinematográfica e outros elementos do conto, só que sempre com algo a mais, conforme pontuaremos a seguir alguns desses aspectos.

Nessa adaptação filmica, o espelho pode ser percebido como componente da narrativa dos Grimm, mas com diferenças no filme, pois ele dá nome a narrativa cinematográfica e nesta funciona como uma espécie de *ego/super-ego*, os outros “eu” da Rainha má, personagem que tem obsessão desequilibrada pela beleza, ou seja, juventude eterna.

Os sete Anões não são exploradores de minas, mas verdadeiros saqueadores que atacam a todos que passam na floresta e, depois, ajudam Branca de Neve. Esta princesa não

parece ser tão passiva e ingênua como em Grimm, ainda no castelo fez afronta a sua madrasta má: “*na verdade, sou eu a líder deste reino, que tenho direito a coroa*”. Isto se torna muito mais evidente depois que ela conviveu com os anões na floresta, onde aprende a “roubar”, demonstra ter habilidades para lutar e passa a acreditar na sua capacidade de liderança. “*Durante o tempo que fiquei presa no castelo, eu li muitas histórias em que o príncipe salva a princesa. Chegou a hora de mudarmos o final*”- diz a princesa. Esta bela jovem protege os anões do ataque da magia negra, quebra a feitiçaria que tornara seu pai (o Rei) uma fera cruel, e com um beijo de amor, ela salva o príncipe, isto revela a inversão dessa parte da história dos Grimm.

O príncipe não é mais o herói, mas quase como um anti-herói que perdeu suas lutas contra os anões, caiu no feitiço da Rainha má, não conseguiu defender sua amada e, por fim, ainda admite que a princesa é capaz de resolver as coisas sozinha. O final é feliz com o retorno do Rei ao reino, o casamento do príncipe com a princesa Branca de neve.

## 5. Considerações finais

Diante do que foi exposto, podemos concluir que as antigas narrativas vêm sofrendo atualizações com o processo de adaptações para outros gêneros e mídias, as novas versões ganham novas roupagens, adequando os elementos das velhas histórias por novos.

Assim, as adaptações cinematográficas analisadas neste trabalho podem ser consideradas como releituras da antiga narrativa com a roupagem contemporânea, ou seja, o Conto de Fada Branca de Neve dos irmãos Grimm foi adaptado de acordo com outro olhar, novo ponto de vista para novas versões.

Em *Branca de Neve e o Caçado* (2012) e *Espelho, Espelho Meu* (2012) vemos que se instauram diálogos intertextuais com o conto dos irmãos Grimm e outros discursos, mas também, a resignificação, (re-)interpretação, desconstrução e desmistificação daqueles significados cristalizados na antiga narrativa, conforme o processo de releitura do texto adaptado.

### Abstract

This article is a study on the adaptation of traditional fairy tale of brothers Wilmen and Jacob Grimm to large screens. Was made a comparative analysis between Rupert Sanders film *Snow White and the Hunted* (2012), the version of director Tarsem Sigh *Mirror Mirror* and the Brothers Grimm's fairy tale *Snow White and the Seven Dwarfs*. For this, we used as subsidies concepts presented by Robert Stam (2006) in *Theory Adaptation: of fidelity to intertextuality*

and Linda Hutcheon in Theory adaptation (2011). With a comparative analysis of selected works as a corpus, it was noticed there are dialogues between the films and Grimm's fairy tale. On the other hand, it was observed that in the adapted works occurs the process of (re)interpretation, deconstruction and demystification of some crystallized speeches on the Snow White narrative of Brothers Grimm (2000).

## 6 Referências

- ALONSO, Dameso. Literatura infantil. 2005. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/mes/04.pdf>> acesso: 25. 01. 2013.
- AMORIM, Marcel Álvaro de. *Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura*. 2010. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_2/1725-1739.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf)>acesso: 25. 01. 2013
- BARROS, A. C. da S. *A literatura na tela grande: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema*. Brasília: 2007. Disponível em: <<http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/2698?mode=full>> acesso: 25. 01. 2013.
- COOPER, J. C. *Cuentos de hadas: alegorias de los mundos internos*. Málaga editorial Sirio, Buenos Aires, Argentina: 1998.
- GRIMM, Irmãos. *Branca de Neve e os Sete Anões*. Virtual Books (Org.): 2000. Disponível em:<<http://www.secult.salvador.ba.gov.br/site/documentos/espaco-virtual/espaco-leituras/LITERATURA%20INFANTIL/branca%20de%20neve.pdf>> acesso: 25. 01.2013.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: ed. UFSC, 2011.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe. 1997.
- SANDERS, Rupert. *Branca de Neve e o Caçado*. 2012
- SORIANO, Mônica Elizabete Amaral. *Contos de Fadas e Identidade Infantil*. São Gonçalo, RJ. 2009, Disponível em: < [www.ffp.uerj.br/arquivos/dedu/monografias/MEAS.2009.pdf](http://www.ffp.uerj.br/arquivos/dedu/monografias/MEAS.2009.pdf) > *acesso: 21.01.2013.*
- STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do desterro, Florianópolis, 2006. Disponível em: <<http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/51%20A/robert%20stam%20A.pdf> > *acesso: 21.01.2013.*