

“Espelho, espelho meu...” O tema da beleza e demais traços de contemporaneidade na transmutação fílmica de Branca de Neve e o Caçador

Anna Maria Balogh

Professora Livre Docente aposentada do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP e atualmente Professora Titular do Curso de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Paulista (UNIP). Formada na USP, Doutorada em Literatura na Universidade Complutense de Madrid e Pós-Doutorado em Intertextualidade e Linguagens Sinérgicas na UFRCom da Université Stendhal – Grenoble, França. Autora dos livros *Conjunções, disjunções, transmutações. Da Literatura ao Cinema e à TV* (Annablume, 2005) e *Sobre o Discurso Ficcional na TV* (EDUSP, 2002). E-mail: baloghfenix@hotmail.com

Resumo: A filmografia contemporânea manifesta uma notável tendência para remakes de contos de fada e contos maravilhosos. Nem todos, no entanto, trazem novidades subversivas em relação aos textos paradigmáticos, os contos literários e os desenhos animados de Walt Disney. Dentro da proposta de Iuri Lotman, de memória e evolução cultural da textualidade, se analisa a nova versão fílmica do conto Branca de Neve e o Caçador no sentido de apontar os elementos observados pelo célebre pensador e analisar o que se julgou válido preservar e/ou transformar no remake. Dentre os elementos que se modificaram ou se enfatizaram na nova versão ressaltam as mudanças nos papéis dos protagonistas e a significativa contemporaneidade do tema da beleza, aprofundado na transmutação e interpretado no artigo através das teorias de pensadores como Nancy Etcoff, Umberto Eco e Remo Bodei.

Palavras-chave: Contos de fada; Memória cultural; Cinema; Conceito de beleza; Vampirismo.

Mirror, mirror on the wall...” Beauty and other contemporary themes in the adaptation of Snow White and The Hunter.

Abstract: Remakes of folktales and fairy tales are a notable trend in our current filmography. Not every production, however, presents subversive novelties towards the paradigmatic texts, the literary stories or the animated cartoons from Disney. The new filmic version of *Snow White and the Huntsman* is herein analysed based on the suggestion of memory and cultural evolution proposed by Iuri Lotman, in order to highlight the elements observed by the distinguished theorist and to analyse what was judged worth to be preserved or to be transformed within the film. Amongst the elements that were modified or emphasised in the new version are changes on the protagonists' functions and the significantly contemporaneity on the theme of “beauty”. The later, indeed, has been deepened in the transmutation and is interpreted in this article through the theories of intellectuals such as Nancy Etcoff, Umberto Eco and Remo Bodei.

Keywords: Fairy tales, Cultural memory, Cinema, Beauty concept, Vampirism.

Preâmbulo

Na cinematografia contemporânea mais recente sobressai o expressivo número de transposições de contos de fada e contos maravilhosos a ponto de constituir uma forte tendência cultural que vai desde novas versões de Branca de Neve e Cinderela, passa por livres adaptações de Andersen como *Frozen* até *mashups* – fusões de duas ou mais fontes prévias – como *Caminhos da Floresta*. Algumas das transposições dentro da tipologia considerada apresentam novidades em termos narrativos, discursivos e estéticos que merecem apreciação mais detida. Em termos de estética as novas tecnologias possibilitam um grau de sofisticação da representação imagética e sonora, antes impensáveis, sobretudo na poderosa indústria cinematográfica americana.

A oferta e a exibição massiva de filmes, acentuada em primeiro lugar pela TV, depois pelos inúmeros *gadgets* digitais trouxe consigo a elevação da competência do espectador, mais exigente, incentivando a busca por inovações nos remakes.

Do ponto de vista da semiótica lotmaniana, considera-se a cultura como uma memória coletiva da textualidade. Como previsível, a mídia massiva, em sua natural voracidade, permitiu um acúmulo gigantesco de tais memórias. O célebre semiólogo pondera ainda, que tal repertório constitui um paradigma do que vale a pena conservar e do que se pode esquecer em determinados períodos históricos. (LOTMAN, 1994: 212)

A cultura contemporânea considera, o patrimônio dos contos de fadas como algo digno de ser preservado, como demonstram as novas versões. O arquivo de memórias da textualidade serve ainda, para o estudioso, como modelo de elaboração de novos textos no interior da cultura, que podem trazer várias modificações em relação ao original. (LOTMAN, 1994: 213) A hipótese do artigo é a de que as novas versões devam revelar transformações nos modos de produzir e conceber textos dentro da tipologia considerada, respondendo por modos de próprios da contemporaneidade de rever as histórias pretéritas.

Uma característica marcante da mídia massiva hodierna é a de ter expandido consideravelmente seu âmbito de intervenção, não se trata mais da veiculação de um simples objeto no universo da arte ou da comunicação. O filme pressupõe cartazes, entrevistas com atores, apresentações do elenco na TV, *making offs* e artigos especializados na imprensa. Tudo aquilo, enfim, que se refere ao texto fílmico, atíça a curiosidade do público, mas que não é o filme em si, conjunto de estratégias que Lorenzo Vilches denomina paratextualidade.

O termo faz parte também da tipologia já clássica de Gérard Genette, teórico que privilegia o literário, em relação ao qual, como se analisou alhures, a mídia tem na paratextualidade um mecanismo muito mais fundamental do que na ficção escrita para orientar a fruição do espectador. Dentro desse conjunto de filmes relativos aos contos de fadas, existem já várias obras que giram especificamente em torno deste universo paralelo às histórias em si, como o filme sobre os irmãos Grimm, com o saudoso Heath Ledger, uma aproximação ao imaginário e ao universo criativo dos contos populares compilado pelos renomados autores.

Dentro da concepção teórica adotada, dois paradigmas ressaltam na memória coletiva dos contos: o primeiro seria o literário e o segundo o fílmico, pródigo em transposições da literatura. Grandes pesquisadores da tradição oral dos contos de fadas, em diferentes culturas, recolheram este patrimônio, como os próprios irmãos Grimm citados. Na cultura russa foi Vladimir Propp quem compilou os contos maravilhosos. O pesquisador elaborou a seguir uma teoria, a análise

funcional da narrativa, inaugurando um profícuo veio de estudo desenvolvido posteriormente por teóricos da Escola Semiótica Francesa. O segundo parâmetro cultural é constituído por transposições fílmicas de contos e neste tipo de fazer artístico se destaca o trabalho de Walt Disney, grande pioneiro dos desenhos animados, com uma extensa filmografia da qual fazem parte Branca de Neve, Cinderela, Pinóquio, bem como A Bela e a Fera, entre outros.

Tendo em mente tais paradigmas, considera-se que as novas transmutações devam oferecer dados importantes sobre mudanças nas suas formas de concepção, que devem responder por aportes da contemporaneidade às narrativas tradicionais consagradas.

Branca de Neve e o Caçador

Ao contrário de outros remakes atuais de contos que investem em aspectos visuais de caráter hiperbólico ou paródico, ou em estrelas muito famosas - sem que tais estratégias redundem em mudanças estruturais de peso - Branca de Neve e o Caçador traz transformações dignas de nota.

O filme preserva as funções narrativas principais do original literário e do desenho fílmico de Disney. Dentro deste âmbito comum, no entanto, já se insinuam mudanças. A inclusão do caçador, já no próprio título, é a primeira que chama a atenção. Nesta obra fílmica há uma extensão do papel, o caçador é coadjuvante de todas as ações de Branca de Neve na floresta, função nada desprezível, levando-se em conta que a floresta é o símbolo do desconhecido nos contos e, portanto, importante em termos do processo de aprendizagem. Tal mudança gera no discurso fílmico, percursos figurativos de amizade, identificação e orfandade os irmanam em torno do percurso mais abarcador, o do companheirismo. A trajetória de ambos recebe a sanção positiva no beijo que acordará a jovem: não é um príncipe desconhecido, vindo de não se sabe onde, mas o companheiro de peripécias e amizade: o caçador.

Chama atenção igualmente a revisão da grande anti-heroína da história, a madrasta. Ao contrário da postura mais eufemística das transposições de Disney, nesta, as ações da rainha má primam por uma grande dose de crueldade - ela se deleita em fazer o mal. Em pouco tempo conquista o rei viúvo, casam-se e ela o apunhala no próprio leito nupcial, na primeira noite que passam juntos. Ao dano inicial se acrescentam muitos outros, tais como prender a enteada em um calabouço vedando-lhe todas as prerrogativas próprias de uma princesa.

Espelho, espelho meu: o tema da beleza e a atualidade do conto

Apesar da manutenção da polaridade maniqueísta dos textos paradigmáticos originais, há uma ponderável mudança na aparência da madrasta. Nos contos tradicionais, os personagens bons eram belos e os maus feios, ou, no mínimo bastante estranhos, como a madrasta. Conforme lembra Umberto Eco em extenso tratado sobre a beleza a partir do termo *kallokagathía* (de *kallos*: belo e *agathos*: bom e correto) “mediante o qual se exprimiu a beleza psicofísica que harmoniza a alma e o corpo, ou seja, a beleza das formas e a bondade da alma”. (ECO, 2014: 47). Ou seja, no mundo clássico beleza, bondade e verdade se caracterizavam por uma estreita conjunção no âmbito do pensamento filosófico. Também o pensador Remo Bodei reflete sobre o termo grego citado, bem como a importância da tríade inicial (beleza, verdade e bondade) na diacronia do pensamento ocidental em seu volume *As Formas da Beleza*.

Na versão que se analisa, a personagem que corresponde a este conceito holístico tradicional do belo é, sem dúvida, a protagonista, Branca de Neve. Tal conceito, além de estar presente nos autores citados, também perpassa a vasta

obra ensaística do Prêmio Nobel Octavio Paz, na qual se considera a aliança corpo e alma como uma condição *sine qua non* para definir o conceito de pessoa e do amor humanos. Dentro desta visão, a harmonia, a ordem e a simetria desempenham um papel importante traduzindo o inteligível ao mundo do sensível (BODEI, 2005: 26) e redundando no filme na beleza serena da jovem protagonista.

A rainha má simboliza o polo oposto uma vez que a sua extrema beleza está bastante desvinculada dos conceitos de cunho eufórico unindo a formosura às qualidades positivas citadas e cada vez mais relegadas na cultura contemporânea, presa que está à materialidade do corpo, como confirmam as reflexões do estudioso:

A relação da beleza com a verdade na era moderna se torna, em geral, cada vez menos consistente até se esvaír quase totalmente. [...] tende-se a reivindicar a dimensão da beleza só na “aparência” e na sua total independência. (BODEI, 2005: 98)

Não parece casual a escolha de uma atriz tão deslumbrante como Charlize Theron para o papel, posto que ícone da requintadíssima Maison Dior, em anúncios publicitários nos quais aparece vestindo magnífico vestido dourado, união de riqueza e poder em termos simbólicos que certamente reverbera na transposição fílmica dentro do tecido de relações intertextuais próprias dos discursos midiáticos na atualidade.

Ao trazer a questão da beleza como um dos eixos isotópicos de Branca de Neve, o conto se revela de uma contemporaneidade única, digna de ser lembrada, preservada e inclusive revista e aprofundada, tal como ocorre na transposição fílmica que se analisa. Em sua obra *The Survival of the Prettiest. A Science of Beauty*, a psicóloga e pesquisadora do MIT, Nancy Etcoff, se refere ao incrível furor pela manutenção da juventude e da beleza na sociedade contemporânea que gera indústrias paralelas milionárias de fitness, cosmética, moda, cirurgia plástica, maquiagem e assim por diante. Há uma enorme tendência narcísica perpassando a cultura hodierna e que se reflete no fazer artístico, como atesta a obra de que se analisa. A questão central da beleza foi pioneiramente detectada já no próprio conto original e devidamente reelaborada e enfatizada na atual transposição.

A nova versão fílmica contemporânea enfatiza através de várias estratégias a disputa da rainha com Branca de Neve ao unir poder e beleza e juventude, constantes que regem o texto. Nas versões prévias, a protagonista tinha um acentuado perfil da heroína-vítima proppiana, mais passiva, à mercê dos demais personagens. Branca de Neve tem na versão mais recente um desejo legítimo de reaver o trono do pai, que lhe pertence, e foi usurpado pela madrasta. Para isso vai angariando adeptos como o imprescindível caçador, os anões da floresta, os pequenos, após um início defensivo, estendem a ela a antiga fidelidade ao pai. Todos juntos serão elementos ativos em uma série de provas difíceis que irão conduzi-los até a vitória final e a retomada do trono, com elementos subversivos e surpreendentes em relação à dinâmica do conto tradicional.

Em relação ao tema do belo, Branca de Neve não revela maiores preocupações com a sua própria aparência, posto que é, na verdade, a quintessência do belo, tal como concebido desde a Antiguidade, e que Umberto Eco assim define:

“Belo” – junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar o que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é bom e, de fato, em

diversas épocas históricas criou-se um laço estreito e o Belo e o Bom. (ECO, 2014: 8)

A princesa é também uma atualização dos sonhos e desejos de sua mãe que, num dado momento, olhava a neve ao bordar e espetou seu dedo do qual pingaram três gotas de sangue. A mãe desejou, então, que sua filha tivesse as características que a rodeavam no momento: ser branca como a neve, ter os cabelos negros como a madeira da janela e ser corada como o sangue vermelho que caíra quando a mãe se espetou. Se todo discurso revela a programação espacial e temporal que o caracteriza, aqui o desejo da mãe constitui uma programação atorial de sua filha: a concepção de uma beleza única.

Branca de Neve tem a vantagem da juventude nesta disputa, a madrasta, por mais extraordinária que seja a sua beleza, é mais velha, e, portanto, mais vulnerável à ação do tempo. Como bem lembra a pesquisadora norte-americana na obra já mencionada, “A beleza física é como a habilidade atlética: atinge seu pico na juventude. A beleza extrema é rara, e quase sempre encontrada, senão sempre, nas pessoas antes que elas atinjam a idade de trinta e cinco anos.” (ETCOFF, 2000: 63)

Se, por um lado, a protagonista é ainda mais jovem do que a idade ápice da beleza citada pela crítica e, portanto, mais poderosa que a madrasta, por outro lado, como a rainha má usurpou o trono do pai de Branca de Neve, tem esse trunfo nas mãos em relação à princesa. As ameaças à juventude e beleza da rainha parecem mais aterradoras: “Muitas torturas por beleza são esforços para ampliar esses anos (de juventude) em perpetuidade, para manter a aparência de adolescência núbil para sempre.” (ETCOFF, 2000: 63) Pequenos flashes de seu passado que aparecem iterativamente na trama sugerem que o poder da beleza foi fundamental nos destinos dela e de pessoas do seu entorno.

Vampirismo: beleza e poder além dos limites

Para manter a eterna juventude e a supremacia sobre o reino, a madrasta recorre a métodos extremamente cruéis: já nas cenas iniciais, ela manda chamar uma das jovens e belas companheiras de calabouço de Branca de Neve e lhe suga impiedosamente toda a sua energia vital. A moça volta ao cárcere mais velha e exaurida em termos físicos para espanto da princesa, enquanto isso, a rainha rejuvenescida repete exultante o seu de mantra predileto: - Espelho, espelho meu, haverá alguém mais bela do que eu? Como já ensinava a sábia estilística espanhola, toda reiteração tem um caráter enfático.

De forma condizente com o tema central da beleza, o espelho ocupa lugar privilegiado na sala do castelo. Além disso, usa-se o recurso retórico da personificação, ele tem voz e dialoga com a rainha e há uma cena em que se transforma numa estátua dourada, ao estilo de Rodin, sendo o dourado o símbolo de riqueza e do poder.

O temor da rainha de perder seus trunfos, bem como sua intrínseca maldade, a levam a recorrer ao vampirismo para conservá-los e ela faz uso dos poderes vampíricos com grande frequência ao longo da trama. A sequência em que traduz de forma mais dramática tal natureza é aquela em que a madrasta volta ao castelo, após envenenar a princesa na floresta. No retorno, a rainha vem bem desgastada do embate, e depois, de forma surpreendente, aparece bela e rejuvenescida. A câmera, ao abrir para a sala em grande plano com um numeroso amontoado de cadáveres, mostra que a rainha voraz sugou as energias de muitos para readquirir a formosura e a mocidade sonhadas e que lhe permitirão continuar a luta feroz com o espelho e a enteada.

Uma leitura possível da cena citada é a de uma metáfora alusiva às muitas sociedades contemporâneas que aderiram ao capitalismo selvagem em que o poder, a beleza e o bem-estar de uma minoria privilegiada se faz às custas de vastas maiorias impiedosamente exploradas. Representação que insere a história dentro de inusitada moldura maior do que um conto de fadas. Uma ruptura do sistema de expectativas para a maioria do público. Uma novidade contemporânea mais endereçada ao público adulto.

O vampirismo como gênero e estratégia intertextual

A tendência pós-moderna às citações, às incorporações de camadas de textos cada vez mais significativas e até mesmo de gêneros inteiros em torno ao texto central que preserva a liderança do sentido (o conto de fada) - amplia o conceito original de Kristeva da intertextualidade – e ocorre aqui, primeiramente com o empréstimo do gênero de vampiro, estranho no ninho em um conto infantil. A estratégia de criação intertextual foi também analisada em relação mais estreita com os fenômenos massivos John Fiske quem assim resume a tendência em relação à TV:

Um gênero visto como um texto, deveria ser definido como um conjunto mutante de características que são modificadas a cada novo exemplo que é produzido, cada programa vai ser constituído pelas características principais de seu gênero, mas que tem a propriedade de incluir algumas outras. Considerar um programa pertencente a um gênero ou outro pressupõe decidir qual o conjunto de categorias mais importantes. (FISKE, 1987: 11).

Muito embora o autor se refira ao fenômeno sobretudo a partir da TV, a tendência se tornou tão forte e abarcadora que hoje pode-se dizer que há uma verdadeira tendência de “vampirização” textual na maioria dos meios de comunicação massiva e, portanto, também no cinema.

Tampouco é casual a incorporação deste gênero em particular dentro da cinematografia atual, posto que recentemente se pos de moda uma saga de origem literária de quatro tomos, escrita por Stéphanie Meyer, constituída pelas obras Crepúsculo, Lua Nova, Eclipse e Amanhecer, transpostas ao fílmico. A série - característica dos efêmeros fenômenos pop atuais- foi seguida por legiões de fãs pelo mundo afora, e tinha como heroína-vítima (Propp) precisamente a atriz que interpreta Branca de Neve na versão fílmica (Kristin Stewart) que se analisa.

Como no caso da madrasta, bela, mas mais velha que a enteada, havia um risco maior de sua formosura fenecer, ela dedicou-se a sugar impiamente a beleza e a energia vital de quaisquer jovens que ousassem cruzar o seu caminho. E neste sentido o gênero de vampiros condiz muito com a voracidade do mundo contemporâneo que, em sociedades voluntaristas, dividem o mundo em vencedores e perdedores. Aos que visam ser vencedores em uma micronarrativa deste tipo se exige a voracidade extrema própria do gênero, contexto no qual as apropriações de ordem intertextual se revelam das mais pertinentes. Para a madrasta, a disputa pela aparência de mocidade, poder e glória é letal - como bem sugere uma das frases emblemáticas do conto: *By fairest blood it was done and only by fairest blood it can be undone...*

Uma nova heroína desponta na transmutação fílmica

Branca de Neve, muito embora conserve as características fundantes das narrativas originais traz inovações na sua representação se comparada ao conto literário e ao desenho animado. Ao mesmo tempo em a personagem consubstancia de forma exemplar a associação antiga entre beleza, bondade e

verdade, sua trajetória propõe uma heroína bem menos passiva e expectante que as narrativas paradigmáticas.

No desenho de Walt Disney cabem à personagem as tarefas domésticas tradicionais na casa dos anões enquanto eles trabalham na mina. Na nova versão, Branca de Neve vence com astúcia o irmão da madrasta e consegue fugir do calabouço em que a mantinham cativa. Na floresta, o símbolo do desconhecido, vence elementos assustadores e acalma animais ferozes. Junto com o caçador, consegue reverter a emboscada dos anões e ganhar sua confiança, transformá-los em aliados, estabelece laços valiosos de amizade e companheirismo com o caçador que mata o irmão da madrasta, líder dos perseguidores de ambos. A heroína só não consegue distinguir no príncipe amigo de infância a madrasta disfarçada e aceita a maçã que lhe oferece.

Após o beijo do Caçador, Branca de Neve se reúne com ele os seus aliados, os anões, bem como um exército fiel ao seu pai - que a consideram a legítima herdeira do trono - e todos partem para a reconquista do castelo ocupado pela madrasta usurpadora.

Nas belas cenas do exército todo paramentado, com bandeiras tremulando ao vento às margens de uma longa praia, as ações e transformações da protagonista constituem o começo do desenlace e do ápice da incorporação do gênero de aventuras, mais um empréstimo intertextual que foi-se manifestando a partir da incursão na floresta. Com Branca de Neve liderando um exército belicoso tem-se como inovação mais uma função inusitada nas heroínas de contos tradicionais.

Após uma luta feroz, o exército de Branca de Neve e o Caçador consegue a vitória e outra transformação se manifesta em relação aos textos paradigmáticos originais: como acontece com muitas heroínas contemporâneas, não é necessário que as trajetórias femininas terminem na previsível função do esquema de Propp, casamento. Em consonância com as transformações analisadas, cabe à heroína e seus fiéis companheiros a reparação do dano inicial (o assassinato do rei e a usurpação do trono), seguida da reconquista do reino, com toda a legitimidade, para a felicidade geral dos súditos, inclusive o Caçador, amigo e companheiro, mas... que não se torna marido dela. Branca de Neve deverá reger doravante os destinos do reino, como vem ocorrendo na maioria das poucas casas reais restantes na Europa, uma bela ironia em relação aos direitos sucessórios do passado, sempre privilegiando a linhagem masculina. As transformações do conto dialogam com as mudanças históricas verificadas no mundo real.

O olhar estético na transposição fílmica

Tal como ocorre com a transmutação do conceito de beleza que traz a convivência do sentido antigo unido à bondade, representado por Branca de Neve, bem como a variante do conceito de beleza mais recente com ênfase na aparência e no poder sem alma, consubstanciados na madrasta, também a forma de conceber o bem e o mal são traduzidos em termos cromáticos em suas simbologias tradicionais e acrescidos de valores mais específicos dos personagens próprios da versão atual.

A madrasta, representante máxima do mal, usurpadora e vampira contumaz, é traduzida nas sequências mais cruéis pela cor preta, associada pelos estudiosos ao lado mais obscuro da humanidade, como na afirmação de que o preto “é, com frequência, considerado pelo seu aspecto mais negativo, associado às trevas primordiais e ao mal, à obscuridade e à impureza.” (BARROS, 2006: 201) Um dos momentos mais significativos desta representação simbólica ocorre na cena da volta da madrasta da floresta ao castelo após o envenenamento de Branca de

Neve. A luta contra as forças do bem, na floresta, exauriu a rainha, como visto. Ela se arrasta pelo chão da sala do castelo com grande dificuldade. Suas vestes negras tem uma textura oleaginosa semelhante ao piche, ao betume, que parece dificultar sobremaneira os seus movimentos.

Trata-se de elementos também foram observados por teóricos da cor: “embora associado ao vácuo do espaço infinito e ao “nada”, o preto passa a sensação psicológica de peso: um fardo pintado de preto parecerá mais pesado que um branco.” (BARROS, 2006: 201-202) A viscosidade do oleoso também se associa ao mal. O vácuo e o “nada” são, neste caso, isomórficos do interior da madrasta, personagem destituída de alma, conforme analisado.

Efeitos especiais acentuam a periculosidade da rainha má que suga as energias de suas vítimas não como os vampiros d’antanho com seus grosseiros dentes compridos, a madrasta literalmente transforma suas vítimas em pó, recurso visual poderoso, já utilizado em filmes como *Shawshank Redemption*, filme adulto. Seus soldados quando morrem também se transformam em pó, enfatizando o caráter *fake* de seus ajudantes e de suas feitiçarias.

As modernas tecnologias ajudam a tornar os demais deslocamentos espaciais da rainha malvada ainda mais impressionantes: sua movimentação é sempre acompanhada por uma revoada de pássaros de um negro intenso e de movimentos ameaçadores pelo espaço aéreo. O vestido preto da madrasta reitera as linhas das asas em seu feitiço imponente dando ao mal um caráter mais assustador e sinistro em que recursos tecnológicos metamorfoseiam sua roupa em pássaros e vice-versa chamando a atenção para os poderes e perigos das sombras, bem como os poderes encantatórios da rainha em recursos de grande eficácia visual.

Branca de Neve, pelo contrário, se veste preferencialmente de branco nas cenas principais que a mostram como representante inquestionável do bem. A simbologia tradicional da cor vem associada à pureza, mas também à resistência de que a princesa bem necessita para lutar contra as hostes do mal chefiadas pela madrasta. Miller Barros, estudiosa da cor, afirma sobre as qualidades da cor, que

O branco é, pois, uma cor cheia de possibilidades para Kandinsky: “É um nada repleto de alegria juvenil, ou melhor dizendo, um nada antes de todo nascimento, antes de todo começo. Talvez assim tenha ressoado a terra, branca e fria nos dias da época glacial.” (KANDINSKY, 2006: 190)

Além de relembrar a neve neste conto específico, o branco tem toda a relação com o nome da heroína e a situação em que a mãe expressou o seu desejo de tê-la e programou na mente a aparência física da filha. Por outro lado, no que diz respeito à trajetória *sui-generis* da heroína nesta transposição, certamente o branco antecipa o nascimento de uma nova ordem, do começo de outra forma de reger o reino chefiado por Branca de Neve, pelo qual lutou junto com seus adjuvantes renhidamente, ao contrário dos paradigmas tradicionais do conto, ancorados em heroínas passivas, como apontado.

A evolução de Branca de Neve na narrativa é mimetizada pelas nuances de cores que revelam o seu crescimento pessoal. Ao ser coroada rainha, Branca de Neve veste um longo vermelho, condizente com sua nova posição e a sanção narrativa que declara a vitória do bem, elemento preservado dos contos originais. O vermelho simboliza a imensa energia vital de que necessitará a jovem rainha para exercer as suas funções, pois como afirma a pesquisadora da cor, já citada:

[...] o movimento do vermelho não tem direção, parece borbulhar por si mesmo, daí Kandinsky ver nessa cor uma irresistível potência [...]. O vermelho é, portanto, a única cor que conserva sempre uma força potencial, mesmo nos seus tons mais frios, conserva ... uma mola secreta capaz de o fazer pular furiosamente. (BARROS, 2006: 194-195)

O vestido encarnado de Branca de Neve contém ramos de flores douradas, o simbolismo do ouro está tradicionalmente ligado ao brilho solar e à realeza, e, portanto, pertinente à representação dos novos poderes da protagonista. Há coerência entre as fases de sua trajetória e a representação cromática. Seu percurso, além de trazer uma heroína mais ativa e atual e uma história que incorpora outros textos de forma pertinente às mudanças citadas, também acena com certa picardia para o mundo real das monarquias contemporâneas, outra modernidade da transmutação, mencionada em parágrafos anteriores e que traz um mundo em que as mulheres podem liderar, espera-se de forma melhor, mais humana do que o fizeram até hoje os homens.

Nota-se também uma nova mensagem importante: a trajetória da protagonista na adaptação contemporânea não precisa redundar no tradicional casamento com o príncipe, as rainhas podem ser independentes, como o foi Elizabeth II na Inglaterra, e também poderão ser líderes no futuro - um signo de esperança para as meninas que hoje assistem à nova versão fílmica.

Após o desenlace, o filme também inova nos créditos finais, outro traço de sua contemporaneidade. A obra fílmica, como sabido, é regida por um fluxo contínuo no qual podem escapar ao público muitos detalhes preciosos na feitura da imagem, neste tipo de discurso essencialmente fragmentário e metonímico. Muitos deles se recuperam em Branca de Neve e o Caçador na amostragem de detalhes das materialidades fílmicas com as quais se brinda o espectador nos *takes* finais resgatados do impositivo fluir fílmico mencionado.

O público pode apreciar, assim, texturas, brilhos, formas inusitadas de objetos, do vestuário, de cenários que no calor do embate final entre a madrasta e seus guerreiros e os fiéis escudeiros de Branca de Neve, por exemplo, podem ter passado com excessiva rapidez ante aos olhos do espectador. Na crueldade das lutas, se representam muitos objetos dotados de um brilho agressivo, nas armas, nas vestes dos soldados, nos numerosos objetos pontiagudos e fatais. Uma versão fílmica, sequencial, mas acrescida do indefectível *punctum* fotográfico barthesiano para deleite do público.

Aparecem mais perceptíveis muitos dos elementos obscuros, pretos, nas vestes da madrasta exibidos em planos próximos, nos movimentos da “infame turba de noturnas aves” (Góngora) que vojavam em torno da madrasta. Materialidades trazidas de forma privilegiada para o deleite do espectador numa festa dos sentidos que, de outra forma, o “*present continuous*” do fílmico teria privado o público de apreciar devidamente. Uma apreciação quase pictórico-fotográfica para o prazer final dos observadores amantes das imagens e das inovações. Já que a beleza foi tão presente como tema central, por que não mostrar a beleza dos materiais com os que os sonhos são feitos na heterogênea e fascinante arte do fílmico.

Referências

AMINI, H. et al. *Branca de Neve e o Caçador*. Ribeirão Preto-SP: Novo Conceito, 2012.

BARBERO, J. M. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

BARROS, L. R. M. *A Cor no Processo Criativo. Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

BARTHES, R. *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BODEI, R. *As formas da Beleza*. Bauru-SP: EDUSC, 2005.

CRONICLE OF THE CINEMA. *100 Years of the Movies*. New York: Dorling Kindersley Publishing, Inc., 1995.

ECO, U. (org.) *A História da Beleza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ESCRITOS 9. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. La Escuela de Tartu. Homenaje a Iuri M. Lotman*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México. Enero-Diciembre, 1993.

ETCOFF, N. *Survival of the prettiest: The science of beauty*. New York: Anchor Books – Random House, Inc., 2000.

FISKE, J. *Television Culture*. London: Methuen, 1987.

GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, collection Poétique, 1982.

LES TRESORS de Walt Disney. Paris: Librairie Hachette, 1956.

LICHTENSTEIN, J. (org.) *A Pintura*. Vol. 4: O Belo. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LOTMAN, I. La memoria a la luz de la culturología. *Criterios, Revista de las Literaturas y las Artes, Estética y Culturología*. Habana-Cuba: Casa de las Américas, 1994, no. 31, Enero-Junio, pp. 212-229.

Filmografia

Branca de Neve e os Sete Anões. EUA, Walt Disney, RKO Pictures, Cor, Desenho, Longa-Metragem, 1937.

Branca de Neve e o Caçador. EUA, Rupert Sanders, Universal Studios, DVD, Cor, Longa-Metragem, 2012.