

BLANCANIEVES: DA MENINA QUE QUIS SER TOUREIRA, A ABERRAÇÃO CIRCENSE

Ana M. M. Santos

ammateuss@gmail.com

Universidade da Beira Interior/Labcom.IFP,

Portugal

Resumo

Neste artigo, teço uma análise comparativa entre o conto “Branca de Neve”, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, e o filme *Blancanieves* (2012), do realizador Pablo Berger. Para tal, recorro à análise de parâmetros diegéticos (história, personagens, tempo e espaço) e extradiegéticos (estilo, género, tema e mensagem), tendo em conta as especificidades inerentes aos meios literário e cinematográfico, as relações estabelecidas entre ambos, e as parecências e dissemelhanças no contexto da transposição intersemiótica.

Abstract

In this article, I wish to present a comparative analysis between the tale of “Branca de Neve”, from the brothers Jacob and Wilhelm Grimm, and the movie *Blancanieves* (2012), from director Pablo Berger. To do so, I will resort to the analysis of diegetic elements (story, characters, time and space) and extradiegetic elements (style, genre, theme and message) taking into account the inherent specificities of the literary and the cinematographic media, the connections established between both of them, and the similarities and dissimilarities in the context of intersemiotic transposition.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica, *Blancanieves*, *Branca de Neve*, Irmãos Grimm, Pablo Berger, parâmetros diegéticos e extradiegéticos

Keywords: cinematic adaptation, *Blancanieves*, *Snow White*, the Grimm Brothers, Pablo Berger, diegetic and extradiegetic elements

1. Os aspetos que distanciam ou aproximam obras

A par com os primeiros passos da sétima arte, verifica-se a adaptação cinematográfica de contos, novelas e romances, facto que intensificou a relação entre o cinema e a literatura. Desde o início do século XX, é notório um *boom* de adaptações dos contos tradicionais, com tendência para o distanciamento do seu homónimo literário. Como afirma o teórico americano Jack Zipes, os contos tradicionais “continuam a ser contados de diversas formas inovadoras pelos continentes europeu e americano” (Zipes, 2012, p. xii, trad. minha).

“Branca de Neve”, um conto recolhido da tradição oral, publicado pela primeira vez nos volumes *Contos da Infância e do Lar*, 1812/15, pelos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, foi a escolha do realizador espanhol Pablo Berger para a criação do seu filme *Blancanieves* (2012).

São diversos os aspetos que distanciam ou aproximam as obras. De entre os teóricos da adaptação como o estudioso inglês Geoffrey Wagner, o ensaísta americano Dudley Andrew, a investigadora inglesa Kamilla Elliot ou o teórico francês Gérard Genette, podem retirar-se conceções tipológicas que divido em dois grupos: as tipologias tripartidas e as tipologias mais alargadas.

Contudo, para este estudo, uma pesquisa tipológica já existente, em menor ou maior extensão, verifica-se ineficiente. Deste modo, realizarei uma análise comparativa entre os textos literário e fílmico, tendo em conta os parâmetros diegéticos (história, personagens, tempo e espaço) e extradiegéticos (estilo, género, tema e mensagem), não descurando as especificidades características da literatura e do cinema, as relações interartes estabelecidas, e as semelhanças e disparidades no contexto da transposição intersemiótica. Defino cada parâmetro da seguinte forma:

1. História: abrange o desenrolar dos acontecimentos, dos conflitos e das relações entre personagens, sejam estas últimas de natureza interpessoal, com objetos personificados ou de outro tipo.
2. Personagens: abrange todos os intervenientes da ação (protagonista(s), antagonista(s), adjuvante(s), personagens secundárias, figurantes) definidas por características físicas, psicológicas e transformações relevantes.
3. Tempo: caracteriza-se pelo intervalo em que decorrem os acontecimentos, podendo ser subdividido em tempo da narrativa, da história, do espectador ou do ecrã.
4. Espaço: definido pelo local ou locais onde se desenrola a ação e onde interagem as personagens.
5. Estilo: pode ser de cariz individual, isto é, do realizador ou do escritor, e de época.
6. Género: foca os géneros literário e cinematográfico (terror, drama, comédia, entre outros), dependendo da obra analisada.
7. Tema: aquilo de que trata a obra, o que é focado e abordado.
8. Mensagem: definida pelo ensinamento que transmite a obra, podendo ser, a título de exemplo, uma lição de moral (por norma associada aos contos tradicionais).

Ainda que todos os parâmetros que mencionei sejam relevantes, existem três que merecem maior atenção e cuidado pois compõem o núcleo narrativo e a sua alteração pode ocasionar uma mudança fulcral no enredo: a história, as personagens e a mensagem. Nesta minha proposta tipológica, há que ter também em conta a quantidade de parâmetros alteráveis entre obras. Deste modo, proponho uma tipologia em que são assumidos os seguintes conceitos:

1. Reiteração: poucos ou nenhuns parâmetros são alterados, tratando-se de uma adaptação literal; este conceito assume-se integralmente, ou muito semelhante a uma reprodução devota da obra original.
2. Transposição: aceita a alteração de alguns parâmetros; este conceito assume-se numa posição bastante próxima ao estatuto de cópia da obra original.
3. Recriação: são alterados bastantes parâmetros; este conceito assume-se como a criação de algo novo, mantendo as linhas indicativas da narrativa e alguns aspetos mais relevantes.
4. Subversão: tudo é praticamente mudado ou dissemelhante; este conceito é o mais afastado da adaptação literal, e por consequência o menos fiel à obra original, mantendo apenas as linhas e matrizes que permitem a identificação da narrativa por parte do leitor/espectador.

Procederei então a uma análise aprofundada de *Blancanieves* de modo a perceber como esta é adaptada cinematograficamente a partir do conto “Branca de Neve”.

2. Um princípio interartístico com danças sevilhanas e tauromaquia

Conduzindo a atenção do espectador para a jovem, Pablo Berger intitula o seu filme de *Blancanieves*, à semelhança do conto homónimo dos irmãos Grimm. Num gesto similar ao de David DeCoteau, em *Snow White a Deadly Summer* (2012), onde o enredo é transportado para os tempos atuais, Berger opta por mover a narrativa para fora da época medieval, escolhendo concretamente a cidade de Sevilha no ano de 1920.

A obra inicia-se com uma cortina vermelha a abrir, acompanhada pelo som de um projetor de película, e da exibição do filme. Este é um reflexo das projeções cinematográficas das primeiras salas de cinema, com o intuito de realocar o espectador às épocas cinematográfica e narrativa. As características deste tipo de cinema sucedem-se: o título

“Blancanieves” seguido de *fade in*; uma sequência que guia o espectador de planos mais afastados para mais próximos sobre Sevilha; um intertítulo que questiona a ausência de transeuntes; planos sobrepostos de pernas a caminhar e uma carroça; planos pormenor de um cartaz de tourada; de um toureiro que é trajado para o espetáculo e que, num plano mais afastado e contrapicado, olha a imagem de santa Macarena, padroeira dos toureiros, ajoelhando-se aos pés dela e rezando, entregando uma medalha com retratos à Santa para que lhe conceda proteção. Aqui, o culto religioso reforça a realocação narrativa.

Após esta imersão no enredo, é mostrado ao espectador o início tauromáquico: a banda começa a tocar uma melodia de tourada e o toureiro e os forcados cumprem cortesias. Principia a viagem pela arte da tauromaquia e pela lide, com um ritual de proteção pedido pelo toureiro e uma entrada triunfal na arena, seguido da exibição das características do touro: ganadaria a que pertence, o número, o nome e o peso. Em planos alternados, o espectador observa o toureiro de joelhos no chão, que aguarda o touro, a sua esposa na bancada, e a porta a ser aberta deixando o animal entrar na arena.

Nos primeiros momentos do filme é fornecido um prelúdio de desgraça: o toureiro agarra a espada encurvada com que irá matar o touro, dedicando o ato à esposa e à descendente, atirando a *montera* para ela, que bate nas cordas da arena e cai no chão. A tensão é criada na espera pelo avanço do toureiro, mostrando o rosto das personagens alternadamente, acentuada por uma música dramática que se inicia quando o toureiro é atingido pelo touro e levado pelos forcados em braços enquanto a mulher fica em prantos.

Numa transição espacial, e num crescente dramático acentuado, mostra-se ao espectador o olho do touro e posteriormente o do toureiro a ser anestesiado por uma enfermeira. Em planos alternados, a esposa é acompanhada pela mãe para dar à luz, e o toureiro suturado; a criança é arrancada a ferros e a progenitora perece. A fatalidade anunciada acaba por se concretizar de forma dupla.

Apesar das diferenças entre o conto e o filme, a espera impaciente pela criança e a morte da mãe aquando do parto são pontos em comum que permitem uma identificação evidente entre as obras. Em “Branca de Neve”, a rainha afirma “Quem me dera ter uma criança tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue e tão negra como o ébano do caixilho” (Grimm, 2013, p. 273), deixando transparecer a ânsia e felicidade pela criança esperada, a mesma que se vê nos olhos da esposa e do toureiro na praça em pleno espetáculo. Contudo, díspar à narrativa dos irmãos Grimm, Berger adiciona a enfermidade e o afastamento do pai à vida de Carmén, recém-nascida.

Tetraplégico e viúvo, o toureiro imbuído em dor, recusa a proximidade da sua primogénita; contudo, a enfermeira que o acompanhou encanta-se por ele e cuida-o como se de um parente se tratasse, respondendo, na sua convalescença, às entrevistas dos jornalistas e recatando-o em seguida. Recordando o matrimónio que o rei contrai com uma mulher bela no conto, também aqui o toureiro se casa com a enfermeira.

Cuidando de Carmén desde o seu nascimento, o espectador é confrontado com uma elipse temporal, e presencia a avó a costurar o vestido para a primeira comunhão da neta, enquanto esta dança uma música sevilhana começando a tomar contacto com as suas raízes. A ausência paternal é notória quando Carmén, de olhar entristecido, desenha a cara do pai na farinha, ou enquanto folheia um álbum de fotografias da mãe, do pai e da madrasta. Sentida por essa ausência, é criada segundo os costumes religiosos e culturais de Sevilha de 1920, cumprindo as tradições e guiando-se pelos valores que a avó lhe incute.

A religiosidade de Carmén é reforçada quando, na sua primeira comunhão, pede a Jesus para ver o pai. À saída da igreja, a avó que assistira à cerimónia, abraça-a e vão festejar ao som de música espanhola. Mandado entregar pelo pai, que ela vê no exterior da casa dentro de um carro, é-lhe oferecido um gramofone. Tendo o seu desejo concedido por Jesus, a menina corre para o carro, mas este afasta-se deixando-a para trás. A rejeição paternal que inflige sofrimento em Carmén é novamente acentuada por Berger.

Após a menina regressar, dececionada, a avó chama-a para lhe ensinar danças sevilhanas. A velocidade da dança intensifica-se com o ritmo da música e a avó cai inanimada, perecendo com um enfarte do miocárdio. Uma nova fatalidade ocorre na vida de Carmén. Verifica-se uma intertextualidade com a cena final de *The Godfather* (1974), de Francis Ford Coppola, onde o avô brinca com o neto, falecendo de forma semelhante. Berger recorre ao seu conhecimento cinematográfico para engrandecer de forma brilhante *Blancanieves*.

3. O amor escasso do pai e o ódio eterno da madrasta

A propriedade do pai, um local de portões altos, com uma mansão tenebrosa, provoca medo a Carmén que é forçada a habitar o espaço. À chegada, uma fila de criadas ladeia o caminho, o motorista ordena-lhe que saia do carro e é recebida pela madrasta que a conduz pela casa e a proíbe de visitar o piso superior. O ambiente é desagradável e austero.

Em “Branca de Neve” dos irmãos Grimm, os animais selvagens ignoram a jovem que corre para salvar a vida floresta dentro. Em *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), da Disney, a harmonia entre os seres da floresta e Branca de Neve torna-se num misto de cuidado, proteção e entreatada. Em *Blancanieves*, Carmén possui uma ligação especial de estima com o galo Pépe, como se fosse um animal de estimação, que a acompanha na sua nova jornada. Ao escapar da mala de Carmén, à chegada à mansão, a madrasta ordena autoritária que este seja levado para o galinheiro.

Observadas pelo toureiro da janela do piso superior, a madrasta encaminha Carmén para a cave onde lhe corta o cabelo curto e a encarrega de trabalhos atribuídos aos serviços: apanhar objetos para cestos, lavar roupas, recolher ovos e tirar água do poço. A cena específica em que Carmén tira água do poço, tece intertextualidade com a cena homóloga em *Snow White and the Seven Dwarfs*. Novamente, Berger introduz referências fílmicas na sua obra.

É num ato de desobediência para salvar Pépe que Carmén sobe ao piso superior, após este adentrar pelas divisões da casa. Ocorre pela primeira vez o contacto com a tauromaquia e as lides ao observar os cartazes das touradas do pai e encontrar o galo em cima de um touro embalsamado. Carmén entra no quarto do pai e aproxima-se dele enquanto este dorme na cadeira de rodas. Quando lhe tenta tocar, o toureiro desperta e aciona o tintinábulo para pedir ajuda, atordoado, vislumbrando a filha a esgueirar-se para debaixo da cama com o galo. Perante o sinal de alarme, a madrasta entra e o toureiro pede-lhe água que ela serve e lhe atira à cara, abandonando o local. A malvadez da enfermeira é mostrada para com Carmén e para com o esposo enfermo. Comparativamente ao conto “Branca de Neve”, a madrasta é mesquinha e inferniza a vida da jovem, invejando-lhe a beleza.

As visitas escondidas ao pai iniciam-se, e este sente amor pela filha que lhe recorda a falecida esposa. Através de uma elipse, fornecida por um calendário, o espectador vê o toureiro ler de forma teatral o conto “Capuchinho Vermelho” a Carmén. Ambos riem e brincam, intensificando assim a sua relação parental. É verificada outra marca de intertextualidade com o texto publicado primeiramente por Charles Perrault e posteriormente pelos irmãos Grimm.

Uma nova menção surge relativa ao zootrópio, um dispositivo de pré-cinema inventado em 1834 por William George Horner, matemático inglês, surgindo como uma referência à sétima arte dentro do próprio filme. Composto por um tambor circular com orifícios recortados e desenhos dispostos em tiras que, ao rodar, dão a ilusão aparente de movimento, é neste objeto que Carmén vê a lide. Fascinada, pratica com o capote do pai enquanto ele a observa, corrigindo-a sempre que necessário. O toureiro alegra-se ao ver a progressão da filha e ensina-lhe a manusear a espada encurvada e a encarar o touro.

Carmén aproveita a ausência da madrasta para a caça para usufruir da companhia do pai. A pequena aprendiz de toureira sobe ao piso superior vestida de sevilhana, liga o gramofone e, à semelhança da mãe, faz sorrir o pai com uma dança que aprendera com a

falecida avó. Com a chegada abrupta da enfermeira, Carmén consegue esconder-se, mas Pépe é apanhado.

Nesse serão, pela primeira vez, a madrasta convida Carmén para o jantar, ocupando, frente a frente, os topos de uma mesa recheada. A enfermeira toca o tintinábulo e uma criada chega com uma bandeja tapada e revela a refeição ao som de uma música dramática que se intensifica. Ao ver Pépe na travessa, Carmén tenta fugir, mas é apanhada pelo motorista. A madrasta aproxima-se de Carmén, agarra numa perna cozinhada do galo, ameaça-a dizendo à menina que sabe quem será a próxima se lhe desobedecer novamente e trinca a carne, cuspendo-a. Esta cena enfatiza a malvadez da enfermeira, contrastando com o bom coração e a religiosidade da menina.

A narrativa progride segundo a rigidez imposta pela madrasta: o pai é trancado no quarto, a criança chora e continua a desempenhar as tarefas domésticas. A maior elipse da narrativa ocorre quando, ao estender a roupa e praticar a lide com uma das peças, Carmén vai para trás de um lençol e reaparece adulta, na mesma tarefa.

A crueldade da enfermeira atinge o auge quando mata o esposo, atirando-o escadas abaixo e, em seguida, tira fotografias com o defunto vestido de toureiro. Carmén é a última a quem permitem eternizar o momento com o pai. No dia seguinte, manda a enteada apanhar flores para a sepultura do pai, e ordena ao motorista que a acompanhe para lhe tirar a vida. Em “Branca de Neve”, a jovem é deixada à mercê dos animais selvagens, ainda que estes nada lhe façam; em *Blancanieves* Carmén, julgada morta, é abandonada a boiar na superfície de um lago.

Nas tentativas de assassinato de ambas as obras, ocorrem diferenças notórias: enquanto, no conto dos irmãos Grimm, a madrasta pede ao caçador que leve a menina para a floresta e a assassine com um punhal, extraindo-lhe os órgãos como prova, e este se apieda dela; no filme, o motorista sente uma atração física por Carmén, alicia-a num jogo sedutor, e tenta afogá-la. Ambas as jovens escapam das garras dos respetivos agressores e madrastas.

4. A convivência com os anões e o auge tauromáquico

Ao anoitecer, Rafito encontra Carmén, retira-a do lago, aplica-lhe a técnica de suporte básico de vida, e reanima-a, levando-a de seguida para a caravana, onde a jovem desperta e se vê nua numa cama, observada por seis anões, que lhe perguntam o nome e a questionam sobre o sucedido para ter marcas no pescoço. Por sua vez, em “Branca de Neve” os eventos narrativos são dissemelhantes: é a jovem que encontra uma casa na floresta onde se refugia, mata a fome e a sede, e adormece numa das caminhas. No filme, um dos anões afirma que a jovem lhes irá trazer problemas, mas Rafito recusa-se a abandoná-la, argumentando ser só uma rapariga. Carmén pergunta-lhes quem são e eles apresentam-se: Manolín, Juanín, Victorino, Josefa, Jesusín e Rafito. À semelhança do enredo literário, a maioria dos anões acolhe a jovem e cuida dela.

Num dia comum, os anões fazem a sua rotina e deslocam-se a uma praça de touros para tourear bezeros. Na lide final, com a espada encurvada, uma das assistentes lança uma rosa ao anão que prossegue o espetáculo e este é atacado. Em choque, Carmén pergunta aos companheiros se não o irão ajudar, obtendo como resposta o entretenimento da assistência. Num ato de altruísmo, a jovem salta para a arena com o capote e afasta o bezerro do anão ferido, fazendo a sua primeira lide em público. Todos aplaudem fervorosamente, e Carmén, imbuída em felicidade, sorri. Esta cena é decisiva para que a jovem inicie uma etapa na tauromaquia e coloque em prática os ensinamentos que aprendera com o pai, ainda que não se recorde das vivências anteriores ao seu percurso nómada na caravana.

Espantados, os anões perguntam a Carmén onde aprendera a arte da lide e ela responde não saber. Desconhecendo a sua identidade, os anões apelidam-na de Blancanieves como a princesa do conto “Branca de Neve”. Ocorre, neste momento narrativo, uma referência declarada ao texto dos irmãos Grimm.

Após várias exposições por toda a Península Ibérica, vestidos segundo as normas da tauromaquia, são abordados por um caçador de fortunas que se diz “apoderado taurino” e

os alicia com uma tourada na grande praça de Sevilha. Blancanieves é ludibriada ao assinar um documento onde lega todos os bens ao vigário. Desconhecendo o engano, todos festejam felizes.

Os anões e Blancanieves reúnem-se para uma refeição, e a jovem recorda o galo Pépe, mostrado no filme através da sobreposição de imagens, quando Rafito coloca uma codorniz no seu prato, ficando nauseada. Após uma troca de olhares, Blancanieves convida Rafito e dançam juntos. Ocorre aqui uma analogia intertextual à dança que Branca de Neve tem com os anões no filme da Disney.

Inicia-se o fogo de artifício e todos admiram os céus, enquanto Rafito leva Blancanieves até à caravana para ver o espetáculo a sós com ela, e a olha enamorado. Mais uma fatalidade é anunciada na vida de Carmén, quando Jesusín lança uma navalha contra a caravana, espetando-a na imagem de Blancanieves.

5. Da dentada na maçã para o circo de aberrações

Entre entrevistas para periódicos e uma casa vistosa, a enfermeira rejubila um ano após a assassinato do marido. É nos seus aposentos que, ao ler o destaque dado à enteada como toureira e o desprezo que sofreu a sua entrevista, enfurece-se e afoga o motorista na piscina por não ter cumprido a tarefa que lhe pedira. Ainda que no conto a madrastra não tenha assassinado o caçador, em ambas as obras é visível a sua cólera.

A praça de touros enche-se para ver Blancanieves. À semelhança do falecido pai, a jovem reza a santa Macarena pedindo proteção. É durante esse ato religioso que vê a medalha com a fotografia da mãe deixada anos antes, e reaviva o passado. Num ato cruel, um anão troca as placas dos touros para que Balcanieves lide o maior. Junto aos companheiros de viagem, a jovem agradece o que fizeram por ela, apelidando-os de família, sendo interrompida na sua tentativa de beijar Rafito. À semelhança da relação de amor entre a

princesa e o príncipe que a liberta do esquife no conto dos irmãos Grimm, no filme de Berger, ocorre uma história de amor entre Carmén e o seu salvador Rafito.

Blancanieves, com as memórias da sua identidade, paralisa em plena lide. O touro avança, mas estaca à sua frente. São mostradas ao espectador as lembranças de Carmén em *flash*. A jovem chora e vira as costas ao touro para sair da praça, e este reavança no exato momento em que Carmén se lembra das sábias palavras do toureiro: “Nunca deixes de encarar o touro”. Volta-se e recomeça a lide, aclamada pelo público.

Blancanieves afirma ter de continuar o legado do pai, após ser advertida pelos anões para que abandone a arena, e prepara-se para matar o touro com a espada encurvada, terminando o espetáculo. O público abana lenços brancos pedindo a clemência para o touro, e este ausenta-se da arena entre aplausos. Carmén, rodeada pelos anões, agradece sob uma chuva de flores.

À semelhança de “Branca de Neve”, a madrasta oferece a maçã à enteada com o intuito de lhe pôr termo à vida. Saindo do seu lugar, a enfermeira leva o fruto envenenado que oferece à toureira. Mesmo antes de o trincar, Blancanieves recebe a *montera* do pai que usa orgulhosamente. O impasse, com música num crescente dramático, coloca o espectador em suspense, mesmo antes de *Blancanieves* morder a maçã sob o olhar atento da madrasta. Em plena arena, acaba por sucumbir inanimada nos braços de Rafito, que chora a morte da amada.

Contrariamente ao conto dos irmãos Grimm, onde os anões se deparam com a jovem inanimada ao chegar a casa, em *Blancanieves*, ao verem a maçã, Jésusin identifica a assassina e os anões correm atrás dela, fazendo uma emboscada à madrasta e acabando-lhe com a vida ao deixar o touro entrar no seu esconderijo. Numa nova referência intertextual ao filme da Disney, são os anões que vingam Blancanieves, já que no conto a jovem convida a madrasta para o seu casamento e obriga-a a dançar em chinelas de ferro em brasa até perecer.

Ainda na praça de Sevilha, a jovem é levada em braços pela população enquanto Rafito chora, desolado. Seguidamente, o espectador é transportado para uma feira onde a atração principal é Blancanieves, adormecida no esquife de vidro, transformada na vedeta de um circo de aberrações. Rafito leva o caixão até ao palco onde assiste, penosamente, aos transeuntes que pagam para tocar os lábios da amada na tentativa de a despertar. Deliberadamente, numa espécie de mecanismo animatrónico, Blancanieves abre os olhos e é elevada, pondo fim ao espetáculo. Terminada a sessão, Rafito cuida dela: penteia-a, retoca-lhe o batom, perfuma-a, fecha-lhe os olhos, recoloca-a no esquife; apaga as luzes do circo, deita-se a seu lado e beija-a docemente. De Blancanieves escorre uma lágrima que encerra a narrativa e o filme.

6. Parâmetros diegéticos de *Blancanieves*

Ainda que a linha narrativa de *Blancanieves* se equipare e permita ao leitor/espectador reconhecer o enredo de “Branca de Neve”, ambas diferem bastante, sendo dada uma maior ênfase à infância de Carmén, à sua relação com o pai e à paixão pela tauromaquia. Dissemelhante ao conto, o amado não é o príncipe que implora pelo caixão de Branca de Neve, após ficar estonteado com a sua beleza, e prometer aos anões que a respeitará como amada, mas Rafito, o anão que a salva, acompanha e cuida após a morte. Contrariamente à narrativa literária, a princesa não contrai matrimónio com o príncipe, antes, perece e é transformada numa aberração de circo. Apesar de Rafito nunca a abandonar, ele sofre, vendo o corpo da amada ser usado como atração, num final infeliz.

Carmén ou Blancanieves, protagonista desta narrativa, passa por três estágios da vida: bebé, criança e adulta. A maior parte do tempo usa vestido, branco em criança, até à morte da avó onde passa a envergar o tom negro; na estadia em casa do pai, usa farda de criada cinzenta e branca; com os anões, possui um vestido antes de usar o traje de toureira. Aquando da sua morte, usa vestes negras. O cabelo é sempre curto, após o corte da madrasta.

Psicologicamente, possui coração puro e bondoso, ainda que triste. Órfã de mãe aquando do seu nascimento, ama e sente a perda da avó e o abandono do pai, apesar de se revelar doce na sua presença. Demonstra gentileza para com os anões, e oferece o amor a Rafito. Detém admiração, respeito e carinho pelos animais, possuindo Pépe como animal de estimação. Carmén revela-se uma personagem ingénua, doce e gentil, com fortes laços familiares. Trata-se de uma personagem plana, pois não sofre evolução ao longo da narrativa.

Estabelece várias relações interpessoais com o núcleo familiar: ama a avó, que a cria e acarinha, legando-lhe os ensinamentos culturais e religiosos da Sevilha de 1920; sente amargura por amar um pai que a priva da sua companhia; repulsa pela madrasta, que a torna criada, a priva de beleza, assassina o pai e a tenta matar, consumando o ato; sente medo e repulsa pela insinuação sexual do motorista. Encontra, junto dos anões, aquilo a que apelida de lar, considerando-os família. Ama Rafito, o seu salvador, com quem troca olhares e cumplicidade. Confia, ingénua, no caçador de fortunas, que postumamente a transforma numa aberração circense.

O toureiro, pai de Carmén, personagem secundária, é um homem talentoso na tauromaquia, bem parecido e rico. Após o acidente, fica tetraplégico e dependente de uma cadeira de rodas, vestindo sempre pijama ou robe, trajando pela última vez no seu velório. Torna-se num homem amargurado pela vida, ainda que ame a falecida esposa e a filha, na mesma medida que sofre com a ausência das duas, reconhecendo tardiamente em Carmén a sua falecida mulher.

A mãe de Carmén, personagem secundária, morre ao dar à luz a filha. Caracteriza sempre a imagem da sevilhana, e é, na maioria da narrativa, acompanhada pela mãe. Semelhantemente ao conto dos irmãos Grimm, é bela, de cabelos negros e pele branca, tal como Carmén. Ama o esposo e sofre com o seu acidente, morrendo ao dar à luz a filha. Os pais de Blancanieves não sofrem qualquer tipo de transformação significativa ao longo do enredo, apresentando-se como personagens planas.

A avó de Carmén, personagem adjuvante, apresenta-se de vestido negro, acompanhando a filha nas touradas do genro e no parto, onde sente a sua morte. Assume a parentalidade da neta, transmitindo-lhe cultura e religião, e sucumbe a um ataque cardíaco ao dançar com Carmén. Ama a família e desaprova o abandono do genro. É uma mulher bondosa e cuidadora durante toda o enredo, caracterizando-se como uma personagem plana.

A enfermeira, antagonista, torna-se madrasta de Carmén. De aparência sumptuosa e extravagante, excetuando a farda de trabalho e a roupa íntima que enverga durante os jogos sexuais com o motorista, é uma personagem cruel e sem escrúpulos, apoderando-se da fortuna do toureiro, enquanto o trai e assassina. Engendra um plano maquiavélico para acabar com a vida de Carmén, envenenando uma maçã, tal como em “Branca de Neve”. As suas ganância e tirania são evidentes ao longo do filme, não sofrendo qualquer transformação relevante. Estabelece várias relações interpessoais de subjugação e poder com as restantes personagens. Finge cuidar do toureiro, maltratando-o, proibindo-o de usufruir da companhia da filha, e assassinando-o. Mantém uma relação extraconjugal com o motorista, subjugando-o em fantasias sexuais. Incumbe-o de acabar com a vida da enteada, e mata-o por não ter cumprido a tarefa. Escraviza Carmén, obriga-a a trabalhos forçados e trata-a mal, acabando por assassiná-la.

Os anões, adjuvantes de Blancanieves, em número de seis e não sete como na obra literária, possuem a profissão de toureiros e não mineiros, intitulando-se de “Los Enanitos Toreros”, envergando, na sua maioria, os trajes característicos da lide. Possuem identidade própria, ajudam e acoitam Carmén, mostrando o seu bom coração. Rafito, o anão que retira Carmén do lago, apaixona-se, tornando-se no amado e acompanhando-a para a eternidade. Excetuando Rafito, os cinco anões restantes são personagens redondas pois, apesar de na maioria do enredo se manterem constantes, a vingança no final torna-os assassinos, mesmo que a causa seja justa, verifica-se a expressão “olho por olho, dente por dente”. Estabelecem

apenas relações interpessoais com Carmén, mais tarde apelidada de Blancanieves. Ainda que a ame, o beijo de Rafito não é suficiente para quebrar o feitiço da maçã envenenada.

O motorista, adjuvante da antagonista e oponente de Carmén, corresponde ao caçador no conto. Quase sempre fardado, é ele que leva Carmén até ao pai, e abusa da jovem enquanto a tenta afogar. Psicologicamente é possessivo e obcecado por Carmén, ainda que submisso quando a madrastra o monta como um cavalo e se deixa seduzir nos jogos sexuais. Confia tão cegamente na enfermeira que acaba morto às suas mãos. É interesseiro, obsessivo e submisso durante toda a narrativa, caracterizando-se por ser uma personagem plana.

Com o intuito de mergulhar o espectador no ambiente fílmico, realocando-o espaço-temporalmente, existem quatro tipos de figurantes, trajados à época, nesta narrativa: as enfermeiras e freiras que operam no hospital; os habitantes das cidades onde acontecem os espetáculos de tauromaquia; as meninas da primeira comunhão e o padre que preside à cerimónia; e as criadas que trabalham na casa do toureiro.

Em *Blancanieves*, o realizador Pablo Berger guia o espectador durante aproximadamente uma hora e quarenta minutos pelo mundo da tauromaquia e das aberrações de circo, conduzindo-o através dos trajés, gentes e costumes de Sevilha na década de vinte do século passado, período em que decorre a narrativa. O cerne da ação ocorre em praças de touros, onde é exibido o mundo da lide e da tauromaquia, sendo a grande arena de Sevilha o local de excelência. O hospital religioso, ainda que seja assolado pelo sofrimento, é duplamente um lugar de morte e vida: o toureiro, tetraplégico, sobrevive, e a mãe perece para trazer ao mundo Carmén. Por oposição, a casa da avó constitui um local de alegria e amor, que contrasta com a propriedade do toureiro, que, à semelhança do hospital, e excetuando os momentos entre pai e filha, se torna num universo de desgostos. A floresta onde Carmén apanha flores, o motorista a assedia e tenta assassinar sem êxito é o mesmo espaço onde Rafito a salva. A eterna casa de Blancanieves e do amado — o circo de aberrações — para

onde é levada e exibida como atração principal, recebendo os cuidados do seu amor reforça a paixão num sentido literal.

7. Parâmetros extra-diegéticos de *Blancanieves*

O estilo remonta aos anos vinte do século passado, sendo todos os elementos narrativos alusivos à época: os trajes, as gentes, os coches, e as tradições, tudo é organizado de modo a realocar o espectador num momento histórico específico. Alude ainda aos imaginários perdidos da tauromaquia e das aberrações de circo.

De modo a mimetizar o início do cinema e os filmes dos anos vinte do século passado, ocorre um trabalho árduo nas especificidades técnicas: a imagem a preto e branco; o abrir do pano; o som do projetor de película; a banda sonora que acompanha o filme, variando consoante a carga dramática; a ausência de diálogos substituídos por intertítulos; a excessiva teatralidade dos atores; as colagens de planos e/ou *flashes* que geram elipses e/ou recordações; a montagem alternada, que ilustra acontecimentos simultâneos em espaços distintos; e a exaltação do divino através de planos picados e contrapicados. Dado o avanço tecnológico atual, estas soluções imagéticas criam um clima forte para o enredo, transportando o espectador para tempos passados, quer narrativos quer cinematográficos.

Não menosprezando a inspiração no conto dos irmãos Grimm, e a criação do mundo onírico específico para o filme, apesar do seu exotismo, a obra cinematográfica enquadra-se no género do drama, devido à grande carga emocional associada a quase todos os acontecimentos. Não sendo o desejo ou inveja pela beleza, como no conto homónimo, o tema do filme, este centra-se na sede de riqueza por parte da madrasta, entrando em conflito com Carmén, acabando por a assassinar para ser a única herdeira do toureiro. Apesar dos motivos e tentativas diferirem, existe uma estreita ligação com “Branca de Neve” onde a rainha tenta fervorosamente pôr fim à vida da princesa, ainda que sem sucesso.

Contrariamente ao mundo dos contos de fadas, este filme possui um final infeliz, mas realista. A protagonista perde a riqueza e o direito sobre o próprio corpo, não se casando com o amado nem alcançando harmonia, padecendo de sofrimento eterno.

Após esta análise comparativa, posso afirmar que ocorrem alterações significativas ao nível dos parâmetros que se referem à história, às personagens, ao tempo, ao espaço, ao estilo e à mensagem. Tendo em conta a minha tipologia de análise primeiramente apresentada, insiro *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger, no conceito de recriação, onde a obra se assume claramente como a conceção de algo novo, mantendo, no entanto, as linhas identificativas da narrativa de “Branca de Neve”, e alguns aspetos mais relevantes que permitem ao leitor/espectador associar o enredo ao conto tradicional dos irmãos Grimm.

Bibliografia

- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP.
- Elliot, K. (2004). Literary Film Adaptation and the Form/Content Dillema. In M. Ryan (Ed.) *Narrative across Media*. Lincoln and London: Nebraska.
- Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. London: Harcourt, Inc.
- Gennette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: Nebraska UP.
- Grimm, J., & Grimm, W. (2013). *Contos Completos Irmãos Grimm*. Maia: Temas e Debates.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP.
- Zipes, J. (2006). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge.

Filmografia

- Baldellou, F. (Producer), & Berger, P. (Director). (2012). *Blancanieves*. Spain: Arcadia.
- Barnholtz, B. (Producer). & DeCoteau, D. (Director). (2012). *Snow White: A Deadly Summer*. USA: Hybrid.

Disney, W. (Producer), & Cottrell, W., Hand, D., Wilfred, J., Morey, L., Pearce P., Sharpsteen, B. (Directors). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs*. USA: Walt Disney.

Frederickson, G. (Producer), & Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather*. USA: Paramount.