

BRANCA DE NEVE: APROXIMAÇÃO À TRADIÇÃO ORAL EM JOÃO CÉSAR MONTEIRO · Ana M. M. Santos¹

Resumo: Neste ensaio, pretendo examinar o filme *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro, a partir de duas perspectivas: a intertextual e a da transposição intersemiótica. O meu objetivo é demonstrar como esta longa-metragem, na era tecnológica, apela aos sentidos não visuais, afastando-se da essência do cinema e sugerindo uma afinidade à tradição oral. Para tanto, convoco duas obras cinematográficas assentes nos mesmos pressupostos e parâmetros técnicos: *Weekend* (1930), de Walter Ruttmann, e *Blue* (1993), de Derek Jarman. Recorro ainda a estudos canónicos sobre intertextualidade, transposição intersemiótica e tradição oral.

Palavras-chave: Branca de Neve, João César Monteiro, Tradição oral, Transposição intersemiótica, Intertextualidade.

Contacto: ammateuss@gmail.com

Na viragem do século, ocorreu um *boom* nas adaptações de histórias tradicionais e folclóricas. Com frequência, estas narrativas populares foram reimaginadas ou mesmo subvertidas. No primeiro caso, recordo *La belle et la bête* (2014), do realizador francês Christophe Gans, que transporta “A Bela e o Monstro” para o grande ecrã. No segundo, vem-me à memória *Hard Candy* (2005), do cineasta britânico David Slade, que inverte de forma fraturante a narrativa de “O Capuchinho Vermelho”: torna uma jovem adolescente a predadora do lobo mau, protagonizado por um fotógrafo que abusa sexualmente de raparigas. Tal fenómeno suscitou o meu interesse pelos complexos mecanismos de adaptação cinematográfica de contos que integram o saber comum.

Contrariando o rápido e inexorável fluxo de imagens que todos os dias nos inunda, surgiu no cinema português uma apropriação verdadeiramente desafiadora do enredo da conhecida história “Branca de Neve”. Este ensaio centra-se na aproximação do cinema à tradição oral em *Branca de Neve* (2000), do realizador português João César Monteiro.

¹ Ana M. M. Santos é licenciada em Cinema (UBI, 2013) e mestre na mesma área (UBI, 2016), com uma dissertação intitulada *Branca de Neve: Subversão Cinematográfica de um Conto Intemporal*. Encontra-se a frequentar o doutoramento em Media Artes na Universidade da Beira Interior. É membro da unidade de investigação Labcom.IFP (UBI).

Para tanto, convoco autores essenciais de modo a clarificar dois conceitos imprescindíveis — intertextualidade e transposição intersemiótica —, pertinentes no decorrer desta breve análise. No que respeita à intertextualidade, recorro ao livro seminal *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980), da autoria da filósofa húngaro-francesa Julia Kristeva, que define este conceito como a relação de uma obra com outra que a influenciou em maior ou menor grau, por alusão, paródia, homenagem, pastiche, entre outros (Kristeva 1980, 66). No caso em estudo, cotejo o conto oriundo da tradição oral “Branca de Neve” com a obra fílmica homónima de César Monteiro.

Quanto à transposição intersemiótica, é imprescindível perceber o conceito de analogia, proposto no livro *The Novel and the Cinema* (1975), do ensaísta belga Geoffrey Wagner. Este termo pressupõe um afastamento tão considerável da obra mais recente relativamente à original que o espectador e o crítico podem não associar ambas (Wagner 1975, 227). É exemplo disso a longa-metragem *Apocalypse Now* (1979), do cineasta norte-americano Francis Ford Coppola, inspirado no romance *Heart of Darkness* (1902), do escritor e prémio nobel inglês Joseph Conrad. As dissemelhanças espaço-temporais e as distinções abismais entre as personagens dos comerciantes e dos militares diferenciam o livro do filme. Já o lado obscuro do ser humano evidenciado nos protagonistas é o elo de ligação predominante entre as obras.

É importante ainda esclarecer os conceitos de imaginação e tradição oral. No que respeita à capacidade de efabulação, no livro *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*, a teórica Rita Paiva define-a como “propulsora do engodo e da ficção” (Paiva 2005, 16). É neste sentido ficcional que me centrarei, de modo a ser perceptível a conceção imagética que ocorre na mente do espectador, quando esta é despertada pela ação narrativa. A tradição oral ou oratura é definida por Cruikshank como o “processo pelo qual a informação é transmitida de uma geração à seguinte”, acrescentando os teóricos José Meihy e Fabíola Holanda que “a história oral encontra [o] seu sentido maior e o lugar a ser ocupado como área diferente e possibilidade original” (Trespach 2013, 22-23).

Para escorar o meu estudo, foco-me na longa-metragem *Branca de Neve* (2000), um drama de João César Monteiro, que adapta ao cinema a versão “Branca de Neve” incluída pelo escritor suíço Robert Walser na coletânea *Geschichten* (1985). Trata-se de uma subversão, com claras referências intertextuais ao conto tradicional dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, recolhido da tradição oral e transcrito em 1810 (Zipes 2012, 61-65).

Ocorre uma reformulação do final narrativo, continuando-o de modo dissemelhante, e transpondo-o intersemioticamente para a tela de cinema. Aqui, a felicidade de Branca de Neve é substituída pela sua revolta, inconformismo e indignação perante a vida de reclusa no castelo, após despertar graças ao beijo do príncipe, que a libertou da morte eterna no esquife, recordando com melancolia e exaltando a estadia com os anões. Para o espectador, são setenta e cinco minutos de desafio à imaginação, para percecionar a dor da jovem protagonista.

Acrescida a esta divergência, e na quase totalidade do filme, o espectador é guiado pela narrativa através da voz dos atores. Cabe a estes expor a narração atemporal dos acontecimentos, fragmentos de memórias, uma *syuzhet* que desafia o público a reconstruir a *fábula*, através dos indícios e dos vários momentos.

Durante a maior parte do filme, o espectador contempla apenas uma tela em cinzento-escuro, proporcionando, nas condições ideais da sala de cinema, um agradável alheamento do mundo, e suscitando uma panóplia de imagens que se plasmam apenas na mente do público. É aquilo que o ensaísta João de Mancelos, num estudo dos anos 1990 sobre *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, chama “cinema mental”, construído pela audiência, por oposição ao “cinema real”, aquele que é, de facto, percecionado.

É de ressaltar que a opção estética pela tela cinzenta-escuro constitui, no cinema português, na sua história, e no âmbito da obra do cineasta, um marco revolucionário. Contudo, existem precedentes, com os mesmos pressupostos e parâmetros técnicos — o primado do som sobre a imagem —, como sucede em *Weekend* (1930), do realizador alemão Walter Ruttmann, e em *Blue* (1993), do cineasta e guionista britânico Derek Jarman.

Weekend (1930), uma curta-metragem de dez minutos, na sua totalidade a tela negra, transporta o espectador para o fim-de-semana de um trabalhador alemão. Com uma construção sonora de excelência, focando temas musicais desde o labor à religião, mistura uma banda de bombos com conversas e cantares, entre outros motivos sonoplásticos.

Estes momentos são intercalados com sons de automóveis, animais, sirenes, sinos ou silêncios. O filme evoca, assim, uma época passada, levando o espectador a imaginar o quotidiano da Alemanha dos anos 1930.

Blue (1993), uma longa-metragem de aproximadamente uma hora e vinte minutos, apresenta uma tela num tom de azul que não se encontra na natureza. Trata-se uma cor única, pigmentada, mas simultaneamente serena, acompanhada quase na totalidade do filme pela voz tranquila do narrador, e por sons que, na generalidade, harmonizam a obra.

Tal consiste numa transposição do mundo do cineasta, que obriga o público à reflexão acerca de questões profundas e fraturantes na história da humanidade: o amor, a doença, a vida e a sua efemeridade, a morte natural ou por suicídio e a arte. Mais uma vez, é feito um apelo ao sentido da audição para que o espectador possa compreender integralmente a diegese.

As três obras fílmicas – produto do talento de Ruttman, Jarman e César Monteiro – tocam os mesmos aspetos estilísticos: a tela estática num tom único e a narração inteiramente sonora, acompanhada de uma sonoplastia de excelência. O objetivo é proporcionar ao público um alheamento da imagem, tão característica no cinema, e um exercício de audição que desafie o imaginário e a competência interpretativa.

No prólogo do filme, César Monteiro convoca o espectador para a obra, ao afirmar numa errata: “Embora se trate de uma muito humana *humidade* [sic], o realizador aproveita o erro para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora transformado em espetáculo” (Monteiro 2000).

Para além disso, o realizador assume-se *dentro* da obra, aparecendo numa imagem final, enquanto profere, quase em surdina, a palavra “ação”, mesmo antes de abandonar o plano. Saindo de cena, deixa ao espectador, perplexo pela experiência que acaba de ter, a possibilidade de dar azo à imaginação. Deste

modo, o público volve-se num ator da própria vida e reflete com criatividade sobre o quotidiano para além da obra.

Apesar da experiência coletiva proporcionada pela sala de cinema, a obra *Branca de Neve* suscita a imaginação do espectador, levando-o a invocar imagens singulares e a associar as suas vivências pessoais. Assistir a este filme torna-se, deste modo, uma experiência única, algo semelhante à oferecida pelos filmes não falados, que a orquestra musicava, ao vivo, irrepetivelmente a cada exibição.

A narrativa é entrecortada por imagens de céu, nuvens e ruínas, acompanhadas de música instrumental, com uma dupla função: gerar momentos de pausa na narrativa; e aliviar a formação imagética exigida pelo som, perturbando e obrigando o espectador a alhear-se do que havia presenciado até esse momento.

Diegeticamente, e apesar da narrativa apenas ser iniciada após o acordar da princesa, o espectador é situado algures na Idade Média, época com uma iconografia característica: o castelo, os jardins, a nobreza, a monarquia, entre outros. Dependendo das vivências do sujeito, a imaginação transportá-lo-á para o mundo onírico, evocando conhecimentos prévios, fornecidos através de artes como a literatura e o cinema.

Focando-me apenas no que é suscitado pelas personagens, não é difícil imaginar os locais: um castelo com soberbos jardins, cercado por uma floresta densa onde os acontecimentos trágicos se desenrolam, e se intensificam as relações que a Branca de Neve detém com os anões, os seus fiéis amigos protetores. Ainda que estes dados sejam fornecidos através de memórias da princesa, o espectador facilmente tece uma analogia com o conto tradicional, transmitido através de gerações por via oral.

A par da amargura e desgosto da jovem, emergem o lado satírico de César Monteiro e o humor negro, que impregna a sua obra. As personagens, ainda que pertencentes a uma inequívoca classe social, regra geral educada e diplomática, não possuem limites nem decoro, permitindo-se a uma panóplia de situações que as rebaixam ao estado de caricatura e expõem à sátira.

Dentro do universo complexo da imaginação, o espectador facilmente compara as personagens dos filmes a que assiste com as da tradição oral. No caso

da “Branca de Neve”, refiro-me ao rei compassivo; à princesa jovem e inocente, que se vê a braços com a vida e a morte perante a madrasta invejosa; ao caçador que se apieda da donzela, desobedecendo à soberana; ao príncipe que a desperta do sono eterno provocado pelo pedaço de maçã preso na garganta; e aos sete anões que a ajudam e tentam proteger da perfídia da rainha.

Neste universo fílmico, mais precisamente no campo do feminino, emerge a Branca de Neve, jovem donzela atraída pela tutora, que receia a ameaça à própria vida, como se vivesse sob a espada de Dâmocles e, agora, aprisionada no castelo do pai, padece de angústia na sua falsa libertação. Destaco ainda a madrasta, atual esposa do progenitor de Branca de Neve, intimidada pela beleza da enteada, coabitando com esta, enquanto estabelece relações extraconjugais com o príncipe e o caçador.

No campo do masculino, encontra-se o rei, apaziguador das relações conflituosas; o caçador, submisso às ordens da rainha, e seu eterno cúmplice; o príncipe que escarneia da fidelidade e do amor do caçador, dividindo o seu pela rainha e pela princesa, como se de uma competição se tratasse; e os anões, leais à jovem, apenas convocados nas memórias desta.

Tendo como motor narrativo a relação de amor-ódio entre a madrasta e a enteada, tão pouco é difícil, sempre no campo imaginativo, adentrar na mente de Branca de Neve, compadecer-se pela jovem e perceber todos os sentimentos disfóricos por trás do rosto da encantadora donzela, como é descrito pela rival.

Recorrendo ao discurso oral, o filme apela à capacidade de efabulação do espectador para gerar empatia, suscitando sentimentos tumultuosos perante as relações amorosas, feitos e juízos de valor das personagens.

Além das parencas e dissemelhanças entre as personagens do conto tradicional e do filme, as referências intertextuais presentes nos momentos narrados das memórias de Branca de Neve são evidentes: aludem ao conto original, fortemente ligado à oralidade, e referem-se em específico aos passos em que são apresentadas vivências particulares entre os anões e a princesa.

Ocorre uma dupla transposição intersemiótica: da narrativa oral para a literária; e desta última para a sétima arte. Apela-se à capacidade imaginativa do ouvinte, leitor e espectador de cinema. Neste caso, devido à ausência da imagem,

seja ela estática ou em movimento, a narrativa aproxima-se da tradição oral por excelência.

As condições ideais de uma sala de cinema — escura e com som direcionado para criar ambiência no espaço —, a inexistência de imagens em movimento e a dominância de um quadro cinzento-escuro apelam mais à capacidade interpretativa do que a mera narração à volta da fogueira ou a leitura em ambiente familiar, onde a presença de luz não inibe quem escuta as histórias do sentido da visão.

Em suma, o filme de César Monteiro tece, numa era cada vez mais tecnológica, onde somos inundados de forma sistemática por imagens a um ritmo alucinante, um apelo aos sentidos não visuais. Afasta-se, assim, da essência do cinema, a imagem em movimento, e conseqüentemente gera uma afinidade à milenar tradição dos contadores de histórias.

BIBLIOGRAFIA

- Conrad, J. 2002. *O Coração das Trevas*. São Paulo: Iluminuras.
- Grimm, J., e Grimm, W. 2013. *Contos Completos Irmãos Grimm*. Maia: Temas e Debates.
- Kristeva, J. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Manley, K. E. B. 1979. *Literary Criticism and the Oral Narrative*. Indiana: Indiana University Press.
- Olrik, A. 1992. *Principles for Oral Narrative Research*. Translated by Kirsten Wolf and Jody Jensen. Bloomington: Indiana University Press.
- Paiva, R. C. S. 2005. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Annablume.
- Rifaterre, M. 1979. *La Production du Texte*. Paris: Seuil.
- Trespach, R. 2013. *O lavrador e o sapateiro: memória, tradição oral e literatura*. Porto Alegre: Edipucrs.
- Wagner, G. 1975. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

Zippe, J. 2012. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. USA: Routledge.

FILMOGRAFIA

Coppola, Francis Ford. 1979. *Apocalypse Now*. Zoetrope Studios.

Gans, Christophe. 2014. *La belle et la bête*. Eskwad.

Jarman, Derek. 1993. *Blue*. Channel 4.

Monteiro, João César. 2000. *Branca de Neve*. Madragoa Filmes.

Ruttman, Walter. 1930. *Wochenende*. Alemanha.

Slade, David. 2005. *Hard Candy*. Lions Gate Films.