

A FIGURA DO FEMININO EM FILMES INFANTIS: PREGNÂNCIA E CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS

ÉRICA DANIELA DE ARAÚJO¹

CARMEN L. H. AGUSTINI²

Resumo: Abordamos, neste artigo, os resultados de nossa pesquisa sobre os modos de subjetivação (re)produzidos nos filmes infantis, *A Pequena Sereia; Cinderela; Bela Adormecida; Por Água Abaixo; Os Incríveis e A fuga das galinhas*. Ao contrário do que se poderia supor a enunciação fílmica não prima somente pelo entretenimento, trazendo discussões de cunho político-ideológico presentes de modo (in)direto e/ou (re)velado. Por tratar-se de um objeto cultural, torna-se inalienável a presença de traços históricos em sua matéria simbólica, traços esses que corroboram para a educação moral não-formal das crianças, já que se volta para estereótipos que evidenciam comportamentos difundidos socialmente. Para realizar esse trabalho de análise, filiamos-nos a teorias lingüísticas afetadas por noções psicanalíticas, notadamente a AD de linha francesa, buscando destacar vestígios que rememorem o patriarcado e o machismo constitutivos de nossa sociedade.

Palavras-chaves: feminino; enunciação fílmica; paradigma indiciário; subjetivação.

Abstract: In this article we approach forms of subjectivation that are (re)produced on *the kid's films The Little Mermaid; Cinderella; Sleeping Beauty; Flushed Away; The Incredibles and Chicken Run*, focusing the analysis upon the feminine character. Contrary to what could be supposed, the filmic enunciation does not only fulfill the entertainment function; the kid's films convey great discussions concerning both political and ideological perspectives that are indirectly present in them. Therefore, a kid's film is thought to be a cultural object in which the presence of the historical effects of social division are both inevitable and constitutive. Our analysis is based on a Linguistic perspective that is affected by a few notions of Psychoanalysis, notably, the French Discourse Analyses. This way, our analysis aimed at highlighting vestiges that remind patriarchy and chauvinism within our society.

Keywords: feminine; filmic enunciation; indiciary paradigm; subjectivity.

¹ Aluna do Curso de Letras do ILEEL-UFU e bolsista de IC/FAPEMIG. E-mail: ericadaniela_araujo@yahoo.com.br

² Doutora em Linguística. Professora na Universidade Federal de Uberlândia / Instituto de Letras e Linguística – Avenida João Naves de Ávila 2160 – Uberlândia MG – CEP: 38408-100. E-mail: agustini@ileel.ufu.br

1. Introdução

Ditar o comportamento feminino é uma preocupação que persiste na história de nossa sociedade. Partindo desse pressuposto, analisamos os modos de subjetivação em relação à figura do feminino presente em seis enunciações fílmicas infantis. Assim procedendo, é possível estabelecer um paralelo entre os filmes dos estúdios Disney - *Cinderela*; *Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia* - e os produzidos em parcerias entre estúdios norte-americanos e britânico - *Por água abaixo*, *A fuga das galinhas* e *Os Incríveis*, de modo a verificar semelhanças e diferenças na caracterização da figura do feminino. Em etapa ulterior, as abordagens postas são confrontadas a fim de especificar, a partir da análise e relação de vestígios e marcas lingüísticas, as propriedades e as regularidades do discurso machista na produção desses objetos culturais.

Em relação aos vestígios e marcas lingüísticas, interessávamos por aqueles que rememoram sentidos referentes aos discursos machista, feminista e patriarcal, sejam vestígios lexicais, sintáticos ou enunciativos, constituintes de pregnâncias interdiscursivas e dominantes em nossa sociedade. Esses vestígios direcionam o modo de leitura

do material de análise e nos permitem definir as diversas figuras femininas que perpassam os sentidos em trânsito em nossa sociedade.

A relevância de nossa pesquisa se mostra, de início, na compreensão da produção cinematográfica como objeto cultural afetado por fatores exteriores que o constitui. De modo lúdico, os filmes infantis, além de entreterem, propagam valores morais, culturais e ideológicos, fazendo-os funcionar como uma espécie de instrumento de educação não-formal direcionado às crianças. Assim compreendendo a produção cinematográfica, as diferenças na caracterização da figura do feminino podem ser relacionadas a mudanças na sociedade, já que o processo discursivo se dá sob condições históricas, sociais e ideológicas específicas.

2. A enunciação fílmica

A enunciação fílmica caracteriza-se como uma manifestação estética que surgiu em 1895. Ela volta-se para a interatividade e o dinamismo, elementos esses permitidos pela ação concomitante entre som, imagem e texto. Essa manifestação a princípio era tida como mera fruição estética. Entretanto, com a proliferação de novas tecnologias da comunicação, verificou-se sua eficácia

enquanto objeto cultural que, além de retratar a realidade, difunde valores e ideologias, podendo afetar padrões sociais vigentes.

As produções cinematográficas trazem discussões de cunho político-ideológico sobre os lugares sociais a serem assumidos por homens e mulheres. Isto se dá porque toda enunciação fílmica se configura como um instrumento que participa da (in)formação dos espectadores; afinal, os filmes sustentam seu plano ficcional em acontecimentos e/ou situações reais, abordando problemáticas sociais ou psicológicas. Possibilitam ao público, por meio da correspondência analógica, a identificação tanto com a estória ali retratada quanto com as personagens.

Sobre essa questão, vale considerar ainda que o indivíduo enquanto sujeito é orientado por ideologia, por relações de poder e por relações políticas; essas relações se materializam na linguagem, fazendo-a significar. Dessa forma, é possível perceber a importância e o efeito dos discursos que circulam socialmente e que funcionam nos filmes de diferentes formas. O espectador - que se configura como uma forma de leitor -, ao entrar em contato com os filmes, significa-os de acordo com a própria vivência, com o conhecimento advindo de outros

lugares. Com efeito, a produção de sentidos advém de sentidos anteriores, independentes e migrados de outros discursos.

As relações entre os diferentes discursos marcam a heterogeneidade do objeto cultural produzido e seu reconhecimento depende do modo como as condições de produção afetam o espectador. Segundo Orlandi (1983), o contexto histórico-social é:

[...] capaz de refletir o movimento entre o lingüístico e o discursivo; a relação do implícito e do explícito; a relação de forças; a relação de sentidos; a antecipação; a relação do texto com os textos possíveis naquele contexto; a relação de dominância de um sentido sobre os outros possíveis. (ORLANDI, 1983, p.162)

Tais condições possibilitam a aplicação do paradigma indiciário ao filme, permitindo relacionar sentidos de modo a constituir a base material de uma interpretação possível. A relação de sinais, índices da determinação ideológica dos sentidos, permite construir uma rede interpretativa em que se produz uma orientação histórica da figura do feminino.

A interpretação, nesse sentido, se faz presente em toda e qualquer manifestação da linguagem, uma vez que não há sentido sem gestos de interpretação; estes que advêm não só

do autor de um texto, mas de seus diferentes leitores. Ou seja, o leitor participa da compreensão, da atribuição de sentidos a um objeto cultural. A partir desta asserção, é possível dizer que os vários gestos de interpretação, as diversas formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos.

2.1. A enunciação fílmica infantil

Com base no exposto, recorreremos às considerações de Bettelheim (1996) no que concerne à identificação do leitor a personagens presentes em filmes infantis. Segundo ele,

para que uma estória realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. Resumindo, deve de uma só vez relacionar-se com todos os aspectos de sua personalidade. (BETTELHEIM, 1996, p.04)

Desse modo, os gestos de interpretação dependem da relação estabelecida entre o filme (texto) e o espectador (leitor). Este se identificará na estória com o que lhe é relevante fazendo-a significar, já que “o leitor, na

medida em que lê se constitui, se representa e se identifica” (ORLANDI, 1983, p.173). Com efeito, o processo interpretativo envolve uma série de fatores relativos ao espectador e ao objeto cultural. Ao produzir um filme, os cineastas traçam um programa de leitura possível, que propaga um ponto de vista ideológico; mas que nem sempre guia os espectadores, uma vez que um filme, por ser constituído de matéria simbólica, possibilita outras interpretações, porque o simbólico traz embutido nele uma margem de jogo. Por outro lado, o espectador, quando assiste ao filme, já traz uma bagagem cultural própria que afetará os gestos de interpretação por ele produzido.

Portanto, como a enunciação fílmica significa o universo humano pelo recurso ficcional, voltamo-nos para o pressuposto de que o sentido, em um filme, tem a ver com a articulação estabelecida entre duas formas de linguagem: a verbal e a não-verbal, sendo esta bem explorada no filme infantil e, por isso, a principal responsável por pregnâncias de sentido.

Com o intuito de exemplificar questões relativas ao não-verbal, destacamos o elemento *cor* que aciona ou rememora discursos anteriores, já dito/visto. Nesse sentido, as cores escuras, como o preto, rememoram em

nossa sociedade sentidos de maldade e negatividade que configuram o perfil de vilão de algumas personagens.

3. Cinderela, Bela adormecida e A pequena sereia. Mocinhas da Disney

Os estúdios Disney são considerados o império das animações infantis, encantando milhões de pessoas pelo mundo. Alegria, cor, emoção, são alguns dos ingredientes das fantásticas histórias contadas e recontadas ao longo dos séculos. É interessante ressaltarmos que as produções cinematográficas Disney são, geralmente, adaptações modernas de contos da literatura clássica infantil típica dos séculos XVII e XVIII, denominados de contos de fadas. Assim sendo, selecionamos três filmes infantis para análise: *A Pequena Sereia*; *Cinderela* e *Bela Adormecida*; procurando verificar seu funcionamento no imaginário infantil.

A literatura infantil dos contos de fadas é fundada em Paris, no século XVII, pelo escritor e grande divulgador das histórias tradicionais que faziam parte do folclore europeu, Charles Perrault. Entre as suas histórias mais conhecidas estão *Cinderela* e *Bela Adormecida*. Além desse renomado autor, destacamos também outro pioneiro da literatura infantil mundial,

Hans Christian Andersen, escritor do conto *A Sereiazinha*. Ambos escritores construíram narrativas que retratavam questões morais constitutivas da sociedade burguesa da época. Essas narrativas foram traduzidas, distribuídas e adaptadas para o cinema, de modo a “divertir” e “entreter” o público atual, por meio de animações infantis. Analisamos essas adaptações cinematográficas a partir desse percurso histórico, procurando demonstrar que os filmes infantis não primam apenas pelo entretenimento; trazendo discussões de cunho moral, político e ideológico neles presentes de modo (in)direto.

3.1 A Pequena Sereia

A Pequena Sereia é um desenho animado adaptado do conto escrito em 1836, pelo dinamarquês Hans Christian Andersen, *A Sereiazinha*. A animação em questão foi lançada nos Estados Unidos em novembro do ano de 1989. Tendo em vista o conceito de condições de produção, ressaltamos que uma produção cinematográfica leva de 03 a 05 anos para ser finalizada. Partindo dessa consideração, a produção dessa animação iniciou-se por volta de 1985, momento histórico pertinente a nossa análise voltada para representação da figura do feminino nos filmes infantis.

Nessa década, a configuração familiar sofre alterações substanciais em relação ao modelo familiar vigente; há a inserção de um número significativo de mulheres no mercado de trabalho, por exemplo. Esse momento histórico é importante, visto que orienta a análise acerca do comportamento da heroína do filme *A Pequena Sereia*.

Por outro lado, vale dizer que esse momento também foi marcado por grandes avanços científicos e tecnológicos, inclusive em relação à corrida espacial que, nesse momento, intensificou-se. Na animação *A Pequena Sereia*, os nomes de algumas personagens rememoram essa corrida. Por isso, começamos nossa análise a partir do nome das personagens: Ariel, Úrsula e Tritão.

O nome *Ariel*, por exemplo, rememora uma das cinco grandes luas de Urano, assim designada em homenagem à obra de Shakespeare, *A Tempestade*. Nessa obra, a personagem *Ariel* é um escravo servil e assexuado, que pode se metamorfosear em ar, água ou fogo. A partir dessa alusão à personagem shakespeariana destacamos a ocorrência de intertextualidade entre esses objetos culturais. Sucintamente, o termo intertextualidade refere-se a um diálogo estabelecido entre textos, o que produz identificação ou reconhecimento

de obras ou mesmo trechos provindos de outros textos.

Há ainda o funcionamento da interdiscursividade que, ao contrário da intertextualidade, rememora discursos anteriores. Na animação, é possível falar de presença de interdiscursividade quando observamos a reverberação do machismo e do patriarcalismo na construção enunciativa da animação. Esses discursos primam, como sugere a analogia à personagem shakespereana, pela submissão da mulher ao homem.

A personagem *Ariel* da animação *A Pequena Sereia*, mesmo não sendo uma escrava, como na obra de Shakespeare, representa uma princesa "escravizada", subjugada aos desígnios postos pela sua posição social e pelo pai-rei. Desse modo, a enunciação fílmica infantil, enquanto objeto cultural, (re)produz os discursos machista, feminista e patriarcal que sustentam estereótipos e ditam comportamentos a serem adotados pelas crianças, notadamente pelas meninas. É nessa perspectiva que as enunciações fílmicas atuam como mecanismo de educação moral não-formal.

Diante do exposto, verificamos que o objeto cultural *A Pequena Sereia* mesmo apresentando Ariel como uma adolescente "rebelde", que desafia as ordens/regras determinadas por sua

posição social e por seu pai, o poderoso rei dos mares, Tritão, reforça o modelo patriarcal em que o homem detém o poder social e familiar. Na sociedade em questão, as mulheres são submissas e dependentes do homem; têm como dever cuidar da casa, dos filhos e do marido. Essas atribuições são presentes em Ariel, já que, embora desafie a autoridade do pai, não completa a ruptura com o modelo patriarcal de sociedade, porque volta-se para o casamento/marido. Assim, mostra-se como uma advertência às mulheres de que a configuração familiar se manteria e se sobreporia às possíveis mudanças sociais. Destarte, o comportamento de Ariel não assinala mudanças históricas e sociais em relação à condição das mulheres, como poderia se supor em um primeiro momento, mas prima pela perpetuação da ideologia patriarcal e machista no espaço social.

Ainda acerca da sociedade patriarcal, o nome do pai de Ariel, Tritão, o Deus do mar na Mitologia Grega, faz alusão à maior lua de Neptuno. Assim, notamos que o pai de Ariel era o mais importante ser marinho. Por isso, Ariel está sob a autoridade do pai e sob a autoridade que o lugar de rei lhe confere, rememorando ali os valores referentes ao domínio

patriarcal, a um modo de constituição familiar dominante em nossa sociedade.

Úrsula, por sua vez, é um nome que rememora um asteróide, ou seja, um corpo menor que compõe o sistema solar. Podemos fazer um paralelo com a animação, quando comparamos Úrsula, a bruxa do mar, a vilã traiçoeira e ambiciosa, a um ser vil e insignificante.

Segundo Murce Filho (1999), há uma correlação analógica entre algumas coordenadas do universo das narrativas populares e as da enunciação fílmica, o que explicaria o fascínio que essa narrativa (*A Pequena Sereia*) exerce sobre os espectadores, principalmente o público infantil. Esse fato é verificável a partir dos dois hemisférios que dividem a enunciação fílmica: o do certo/bom e o do errado/mau. Esses hemisférios são diferenciados pela cor caracterizadora das personagens. Enquanto a boazinha Ariel apresenta-se carregada de cores marcantes que se harmonizam, o vermelho dos cabelos e o verde da cauda; a bruxa Úrsula, metade polvo e metade mulher, malvada e ambiciosa, apresenta-se com cores escuras (preto e roxo). Há ali a presença de discursos que rememoram, por exemplo, o sentido de negatividade atribuído à cor preta no mundo ocidental.

Se um repasse do não-verbal pelo verbal fosse possível, a imagem se

sobreporia à canção e esta pareceria um fator secundário. No entanto, de nossa perspectiva teórica, essa sobreposição não é possível, haja vista que cada matéria simbólica traz especificidades próprias. Nesse sentido, vale dizer que a trilha sonora é um fator importante de produção de sentido(s).

A trilha sonora divide-se em música de fundo (quando a história não é interrompida) e, em música de primeiro plano (quando há uma sincronia entre o som e as falas). A canção manifesta-se, então, como um recurso que auxilia na construção do enredo do filme. Em alguns momentos da enunciação fílmica, recorre-se à canção para "expressar" os anseios atribuídos a Ariel, intercalando a canção aos diálogos e aos monólogos.

A canção "Corações Infelizes" faz parte do momento em que se dá o estabelecimento do acordo entre Ariel e Úrsula. Quando a sereia procura a bruxa para que esta realize o seu desejo de conhecer o mundo terrestre e conquistar o amor do príncipe Éric, a bruxa exige algo em troca do favor a realizar: a voz da princesa como pagamento³. Com

efeito, a bruxa convence Ariel com a intenção de chegar a Tritão e, dessa forma, atingi-lo e vingar-se por ter sido por ele expulsa para o fundo do mar. Essa canção cantada por Úrsula mobiliza um estereótipo de mulher, como é possível observar a partir do recorte abaixo, o que a torna um índice da presença do discurso machista na animação:

[Ariel] Mas sem minha voz. Como posso?

[Úrsula] Terá sua aparência, seu belo rosto e não subestime a importância da linguagem do corpo.

O homem abomina tagarelas⁴

Garota caladinha ele adora

Se a mulher ficar falando,

O dia inteiro e fofocando

O homem se zanga, diz adeus e vai embora.

Não!

Não vá querer jogar conversa fora

Que os homens fazem tudo pra evitar

Sabe quem é mais querida?

É a garota retraída

E só as bem quietinhas vão casar.

A partir desse recorte, destacamos os versos que caracterizam uma imagem de "ser mulher" e que, em certo sentido, reflete a mentalidade machista e patriarcal predominante na sociedade ocidental. Destarte, a canção difunde a

³ É importante dizer que a bruxa reconhecia que a Sereiazinha poderia conquistar o príncipe e que, o príncipe Éric guardava na memória a voz de Ariel a cantar para ele, quando o salvou do naufrágio. A voz de Ariel, portanto, se constitui como um fator que poderia "atrapalhar" os planos de

Úrsula; talvez, por isso ela tenha solicitado a voz de Ariel como pagamento. Para obter a voz de Ariel, a bruxa se vale de um estereótipo de mulher, dito "preferido" pelo homem.

⁴ A parte em itálico corresponde à canção "Corações Infelizes".

ideologia que sustenta o estereótipo de que a mulher deve ser: "caladinha", "retraída" e "bem quietinha" se quiser casar. A presença da conjunção subordinativa condicional (se) projeta na canção uma condição necessária e suficiente para o casamento se dar, forjando uma relação de implicação do tipo se/então. Nesse sentido, basta à mulher apresentar essas características para obter casamento. Ou dito de outro modo, essa estrutura condicional apresenta o casamento como o objetivo único ou primeiro de uma mulher, o que, de certa forma, a coloca como "destinada" ao casamento. Nesse sentido, a canção "Corações Infelizes" pode ser considerada um vestígio da educação moral não-formal destinada às meninas no filme *A Pequena Sereia*.

As produções cinematográficas criadas e difundidas pela Disney por serem adaptações dos contos de fadas, geralmente desencadeiam uma lição de moral. Nelas a heroína sempre enfrenta dificuldades para triunfar, no final da trama, com a ajuda de algum ser fantástico imprescindível na estória. Esta estrutura própria da literatura dos contos de fadas se mantém nas adaptações cinematográficas e permitem às crianças descobrirem sua identidade e formarem seu caráter a partir da correspondência analógica

estabelecida entre as invariantes do espaço ficcional e o universo humano.

Diante do exposto, selecionamos uma passagem do filme *A Pequena Sereia* que ilustra bem a possibilidade de correspondência analógica entre o público e as personagens retratadas na enunciação fílmica. O filme inicia-se com uma festa em que Ariel seria apresentada ao reino ao completar dezesseis anos⁵. Esse evento, a nosso ver, constitui um sinal que rememora um "baile de debutante", momento em que a moça é considerada pronta para o casamento. Essa maturidade torna-se evidente, na animação, quando Ariel se vê apaixonada pelo príncipe Éric e, em nome desse amor, desafia seu pai-rei, estabelecendo um acordo com a bruxa do mar, a fim de ir à superfície.

Mediante a descrição das cenas, é possível perceber o que foi mencionado anteriormente, que a mulher, aqui representada por Ariel, sai do "domínio" do pai-rei, em busca do possível futuro marido, mostrando outro estereótipo muito corrente relativo à mulher: a prevalência do sentimento em detrimento da razão. No segmento abaixo, Ariel tem duas opções: ficar

⁵ Essa diferença parece constituir uma forma de "mascaramento", pois no conto original a sereia tem quinze anos e, também, porque, em nossa sociedade, a mocinha é apresentada à sociedade ao completar quinze anos e não dezesseis.

com o pai-rei ou com o príncipe. Ela não pode conciliar seu amor filial com seu amor marital.

[Úrsula] Chegamos a um acordo?

[Ariel] Se eu ficar humana, nunca mais estarei com meu pai e com minhas irmãs.

[Úrsula] Mas terá o seu homem. Humhumhumhum.

A vida é cheia de escolhas difíceis, não é?

Na continuação da animação, é Úrsula disfarçada de princesa quem o príncipe escolhe para se casar. A cena do encontro do príncipe Éric com a bruxa Úrsula, disfarçada de princesa, sugere que a voz de Ariel, nesse momento em poder de Úrsula, foi determinante para a "escolha" do príncipe, uma vez que a voz é a única recordação que tem de Ariel. Quando Éric escolhe Úrsula em detrimento de Ariel, poderíamos questionar a validade do estereótipo de mulher difundido na canção "Corações Infelizes", assim como a relação de implicação nela presente. No entanto, parece-nos que a questão é um pouco mais complexa, dado que o estereótipo de mulher presente na canção não faz jus nem a Ariel nem a Úrsula. Úrsula representa o estereótipo da mulher má, que segue o princípio de que "os fins justificam os meios". Em sua maldade e desejo de vingança, mente, mata, subjuga,

atemoriza, etc. Ariel, por sua vez, não é apresentada como "quietinha" e "caladinha".

Essa polarização entre o bem e o mal, representada na figura do feminino por Ariel e Úrsula, respectivamente, leva o público feminino a identificar-se a Ariel. Essa identificação pode instalar um processo de subjetivação posto pelo modo de ser mulher que a personagem Ariel representa. No entanto, parece contraditório que faça parte dos interesses da formação moral da mulher que as meninas possam concluir que a desobediência ao pai lhe permita alcançar o que deseja: a realização do amor, por exemplo. Nesse sentido, os sofrimentos oriundos da desobediência ao pai funcionam como resistência a essa conclusão. Daí o desenho mostrar, no momento trágico da vida de Ariel, quando toma consciência de que Éric se casará com outra, o remorso de Ariel por tê-lo desobedecido. Ademais, é o pai-rei, Tritão, quem a salva, fazendo um pacto com a bruxa e representando ali o pai amoroso que, embora decepcionado com a filha, busca salvá-la a todo preço, inclusive o de sua própria vida, o que intensifica o peso da desobediência de Ariel. Toda a complicação da animação é fruto da desobediência de Ariel, sendo a personagem apresentada como

"sonhadora", "ingênua", "frágil" e "teimosa". "Se não tivesse procurado a bruxa do mar, muitos problemas teriam sido evitados", pensa a sereiazinha. Nesse sentido, a animação reafirma a soberania masculina sustentada pela ideologia machista e patriarcal vigente em nossa sociedade.

3.2. *Bela Adormecida*

A animação *Bela Adormecida* foi produzida pela Disney e lançada nos Estados Unidos em 1959. Trata-se de uma adaptação do conto escrito por Charles Perrault e publicado no livro *Os Contos da Mamãe Gansa* de 1697. Tal filme narra a estória de uma princesa chamada Aurora, muito desejada pelos pais. A princesa, quando de seu nascimento, padece de uma maldição profetizada pela bruxa Malévola: ao completar o 16º aniversário, Aurora espetaria o dedo no fuso de uma roca e morreria. Porém, as três fadas madrinhas da moça – Flora, Fauna e Primavera – ofertam, cada uma delas, uma dádiva. Flora confere-lhe o dom da beleza; Fauna, o dom do canto e a fada Primavera, diante da maldição, condecora a princesa predizendo que a moça não morreria ao espetar o dedo no fuso de uma roca, mas cairia em um sono profundo do qual somente

despertaria com o beijo do amor verdadeiro.

Feita essa breve síntese do filme, analisemos as figuras femininas: Malévola - a bruxa; as três fadas - Flora; Fauna e Primavera e Aurora - a princesa indefesa. Além dessas, vale destacar a figura masculina representada pelo príncipe Filipe.

Partindo da caracterização das personagens, estabelecemos um paralelo entre os seres mágicos do enredo da animação. Coelho (1987) afirma que a figura feminina representada pela Bruxa é o reverso das fadas, ou seja, o bem e o mal são representados por personagens femininas de comportamentos opostos. Com poderes sobrenaturais, interferem na vida humana com finalidades contrárias. Há a dualidade do bom *versus* o mal apresentada para as crianças de modo a fazê-las tender a escolher o certo em detrimento daquilo que é socialmente posto como errado.

Assim como no filme *A Pequena Sereia*, verificamos a presença de intertextualidade. Na animação fílmica *Bela Adormecida*, o início da estória rememora a passagem bíblica acerca do nascimento de Cristo. Nessa passagem Jesus, ao nascer, recebe a visita de três reis magos. Eles oferecem três presentes ao menino Jesus: ouro; incenso e mirra:

Entrando na casa, viram o menino (Jesus), com Maria sua mãe. Prostando-se, o adoraram; e abrindo os tesouros, entregaram-lhe suas ofertas: ouro, incenso e mirra (Mt 2,11)

O significado dos presentes remete a recursos necessários para que Jesus enfrentasse os desafios e triunfasse. Nesse sentido, Aurora representa Jesus – e suas lutas; as três fadas Flora, Fauna e Primavera faz alusão aos reis magos e Malévola simboliza Herodes, rei que temia a soberania de Jesus e, por isso, queria sua morte.

Podemos inferir que a figura feminina posta pela princesa assemelha-se à representação idealizada na sociedade medieval/patriarcal; ou seja, a mulher perfeita e inacessível: virgem, bondosa e detentora de uma beleza inigualável. Na Idade Média, as bruxas foram fortemente perseguidas pela Igreja e pela sociedade. No século XIV, que compreende o conto em questão, a Igreja Católica implantou os tribunais da Santa Inquisição com o objetivo de reprimir os comportamentos tidos por pecaminosos. Desta forma, as mulheres que possuíam influência ou detinham algum conhecimento eram consideradas bruxas pela Igreja, instituição essa que atribuía às bruxas um pacto com o diabo, adorando-o; além de possuírem “instintos inferiores”. No entanto, essa

denominação origina-se no Sânscrito e significa “mulher sábia”.

As bruxas são apresentadas nos contos de fadas como mulheres detentoras de poder sobrenaturais, que pregam o mal. São seres ativos na narrativa. Caracterizam a maldade, o egoísmo, os sentimentos negativos, a inveja, etc. Assim sendo, Malévola simboliza o estereótipo de mulher não desejável na sociedade patriarcal, ou seja, aquela que se destaca por possuir poder, ser ativa e não submissa aos homens. Além disso, para dar maior representação a esse estereótipo vale ressaltar o nome atribuído à bruxa, Malévola, que vem de malévolo, significa aquele que possui má índole; que quer mal a alguém, mau, o que intensifica a intertextualidade.

Aurora, por sua vez, simboliza a princesa indefesa, ingênua, sonhadora, que vive à espera do príncipe encantado que lhe tire da situação infeliz em que vive. Passiva, submissa, frágil, bonita, representa o estereótipo ideal de mulher desejado pela sociedade patriarcal e machista. Em *Bela Adormecida*, há uma supervalorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato e da submissão como virtudes básicas da mulher e típicas do comportamento de Aurora. Destacamos a submissão presente em Aurora, uma

vez que na Idade Média, a Igreja Católica muito profetizou a esse respeito. As mulheres, segundo a Igreja, deveriam ser submissas aos homens conforme prega a Bíblia no livro Gêneses 3:16:

Disse também à mulher: Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio.

Desta forma, valendo-se do livro bíblico relativo aos primórdios do mundo, a Igreja regulamentava as normas que a sociedade deveria seguir, ditando comportamentos. Àqueles que descumpriam seus desígnios, restavam-lhes penitências, excomunhão, entre outros. Assim, às mulheres restavam única e exclusivamente a submissão ao pai e, posteriormente, ao marido.

Na contemporaneidade, há traços típicos de conduta estabelecidos na Idade Média que permanecem em nossa sociedade. A Indústria Cultural, os meios de comunicação em massa, divulgam mensagens conservadoras, propagam ideologias de forma a “organizar” a coletividade, a impedir a mudança dos conceitos pré-concebidos, materializando estereótipos, como o de Aurora, a fim de confirmar/ (re)afirmar

um modo de ser –mulher “estimado” pelo patriarcalismo e pelo machismo.

Ressaltamos ainda outro fator que chama a atenção: Aurora, ao nascer, é destinada a se casar com o príncipe Filipe. O pacto matrimonial, muito comum naquela época, servia para a união de riquezas e de reinos. A mulher era retratada como uma mercadoria de negociação; sua “venda” fortaleceria economicamente o império. Contudo, como todo bom conto de fada, a princesa se apaixona justamente pelo príncipe a que é destinada a casar-se, confirmando o desfecho: “e viveram felizes para sempre”.

Logo, verifica-se que na animação fílmica *Bela Adormecida* o bem e o mal, o forte e fraco, o vencedor e o perdedor, o herói e o vilão, são retratados por meio de estereótipos, o que abre para uma possível identificação da criança com o herói, o bem, etc.

3.3. *Cinderela*

Uma das maiores realizações de Walt Disney, *Cinderela* é um clássico de animação que ultrapassa os limites do tempo. Configura-se como uma adaptação, da narrativa escrita por Charles Perrault, publicada na obra *Contos da Mamãe Gansa* em 1967. Esse filme estreou nos Estados Unidos

em 1950 e chegou ao Brasil apenas nos anos 90. Tal produção sofreu várias modificações no transcorrer do tempo, o que explica a existência de dois títulos atribuídos a obra: *A gata borralheira* e *Cinderela*. A narrativa retrata a história de uma jovem, que após a morte de seu pai, transforma-se em serviçal em sua própria casa, onde vive com a madrasta e as filhas desta. Após enfrentar grandes dificuldades com as maldades de seus “familiares”, Cinderela, com a ajuda de sua fada madrinha, consegue ir ao baile oferecido pelo rei e conhece seu futuro esposo: o príncipe.

Cinderela caracteriza-se como um conto de fada e como tal é construído a partir da estrutura da magia feérica, já que envolve a sociedade monárquica (rei e príncipe) e seres fantásticos (fada madrinha). A história se desenvolve em torno de uma problemática existencial na qual a heroína enfrenta, no decorrer da trama, lutas e triunfa ao final com a realização do casamento.

Essa produção cinematográfica, por se tratar de uma fábula, sustenta-se em diálogos estabelecidos com animais, estes representam a figura familiar da jovem e solitária órfã. Ressaltamos o fato desses animais se vestirem, falarem e se portarem como homens. Os ratinhos, por exemplo, usam casaco, botas e chapéu, enquanto as ratinhas são

sempre apresentadas com lenços na cabeça, vestido e avental, o que simboliza a classe operária.

Além dessa diferenciação de gênero entre os animais, destacamos a passagem em que notamos a presença da ideologia patriarcal que compõe nossa sociedade: quando os animais se organizam para confeccionarem um vestido de baile para Cinderela. Nessa tarefa, a divisão do trabalho reafirma a estrutura social patriarcal e machista de nossa sociedade. Isso é perceptível nas falas envolvendo os ratos: “Eu fico com as tesouras” (Otávio); “Eu fico com a costura” (outro rato); “A costura é das senhoras, traga-me a fivela” (diz a ratinha). Com efeito, a audaciosa figura masculina enfrenta obstáculos/perigos para buscar os objetos necessários à confecção do vestido; enquanto a figura feminina permanece segura costurando no quarto da Cinderela.

Enquanto fábula, esse objeto cultural veicula uma lição de moral que se volta para o eixo gerador da história: a problemática existencial. É ela que sustenta a imagem dual da figura do feminino típica da literatura infantil: a “pura” que é representada pela Cinderela e a “impura”, representada pela madrasta. Esse pressuposto ampara nossa análise sobre os modos de

subjetivação feminina presentes na animação.

O filme *Cinderela* é construído a partir da rivalidade feminina entre a madrasta, suas filhas e Cinderela. São conflitos decorrentes da inveja das irmãs, da ambição da madrasta e da disputa pelo amor do príncipe. Desta forma, caracterizamos Cinderela e a madrasta, visto que elas marcam a polaridade entre o bem e o mal.

Cinderela representa uma jovem muito bonita, gentil e bondosa, apesar da vida difícil e dos constantes problemas com a madrasta. Ela tem como amigos os animais: os pássaros, os ratinhos, o cachorro e o cavalo. É uma jovem solitária, que vê seus sonhos realizados com o casamento com o príncipe. Cinderela representa o ideal comportamental feminino: demonstra submissão à madrasta, embora sua vida seja marcada por humilhações. Ela é o modelo da moça resignada, pudorosa e obediente. Representa passividade e fragilidade, uma vez que serve à madrasta e às irmãs conformada como deve ser a menina bem-educada e bem-criada.

A madrasta, por sua vez, simboliza a inveja, a maldade e a ambição. Ela usurpa a riqueza herdada por Cinderela e a submete ao trabalho braçal, ostentando bens que de direito

pertenciam à enteada. Desse modo, a madrasta contrapõe-se à Cinderela, o que marca a dualidade entre o bem e o mal, marcado por meio da linguagem não-verbal, no elemento *cor*, por exemplo.

Diante do exposto, verificamos outra dualidade estabelecida na estória, não entre as personagens, mas entre a dura realidade de Cinderela e os seus sonhos. O caractere simbólico que demarca esses dois universos é o relógio e o que une é o sapatinho de cristal perdido por Cinderela. Nos momentos de descontração e devaneios, Cinderela é chamada à realidade sempre pelas badalas de um relógio que marcam as obrigações domésticas da moça. Além disso, é o relógio que determina o fim da magia que permitiu a sua ida ao baile e, conseqüentemente, seu encontro com o príncipe.

Salientamos a interdiscursividade que associa o relógio ao trabalho. O sapatinho de cristal, por sua vez, ao unir os dois espaços marca a individualidade e exalta a importância de Cinderela em detrimento às demais donzelas do reino. Com efeito, a mensagem disseminada no filme é que a moça que for “bem comportada” e seguir o padrão comportamental exigido pela sociedade será recompensada com o casamento.

A partir do estereótipo de ser-mulher, os filmes infantis exercem função moralizante sobre as crianças, dado que a dualidade produzida trabalha para que as crianças se identifiquem às personagens, principalmente às boas. A criança, assim, consegue compreender e lidar com problemas existenciais que a aflige como, por exemplo, a solidão e a morte.

4. Por água abaixo, A fuga das galinhas e Os incríveis. A figura feminina da e na contemporaneidade.

As três enunciações fílmicas supracitadas tratam-se de filmes produzidos mediante a parceria entre grandes estúdios de animação, a saber: Aardman Animations; Dreamworks Animation e Pixar Animation. *Por água abaixo* foi produzido pelos estúdios DreamWorks Animation e Aardman Animations, *A Fuga das Galinhas* por Aardman Animations e DreamWorks Animation e *Os Incríveis* pela Pixar e Walt Disney.

O estúdio Aardman Animations, especializado na técnica de *stop motion*, é mundialmente reconhecido pelo trabalho de animação com massinhas. Esse estúdio foi fundado na Inglaterra em 1973. DreamWorks Animation foi criado em 1980, porém somente em

1994 passou a dedicar-se à produção fílmica computadorizada. Essa empresa, tipicamente americana, foi fundada por alguns ex-funcionários da Walt Disney, entre outros produtores e cineastas. Por fim, a Pixar Animation, especializada em computação gráfica, compõe o cenário americano das grandes produtoras de animações infantis. Vale ressaltar que esse estúdio foi vendido a Walt Disney em 2006.

Após essa breve síntese sobre os estúdios responsáveis pela produção cinematográfica dos filmes *Por água abaixo*, *A fuga das galinhas* e *Os incríveis*, buscamos evidenciar em cada um a presença dos discursos machista e patriarcalista no tocante à figura do feminino neles retratada.

4.1. Por água abaixo

Por água abaixo estreou em novembro de 2006 nos Estados Unidos e em 15 de dezembro do mesmo ano no Brasil. Esse filme caracteriza-se como uma animação diferenciada das demais por adotar uma tecnologia digital, que permitiu imprimir às animações infantis um dinamismo que não se tinha com a técnica do *stop motion*, que cria os desenhos animados por meio de massinhas.

Essa animação tem por cenário as ruas de Londres e o submundo próprio para os ratos, Ratópolis. A história apresenta Roddy, um ratinho de estimação de uma garotinha da alta sociedade londrina. Durante as férias da família, Roddy é expulso da casa onde mora, em Kensington, por um rato de esgoto, Sid, que invade a casa e envia o ratinho, descarga abaixo para Ratópolis, um submundo localizado nos esgotos e que se mostra como um protótipo das ruas de Londres.

Nesse submundo, ele conhece Rita, uma catadora de lixo bastante empreendedora, que trabalha nos esgotos com seu barco, “Jammy Dodger”. Juntos, eles navegam pelos caminhos turbulentos de Ratópolis e seus perigos: corredeiras, cachoeiras traiçoeiras e, o pior de todos os perigos, o vilão e o único indivíduo da cidade que não é rato, o Sapão, que motivado pela ambição e pela vingança planeja destruir a cidade matando todos os ratos. O comportamento de Roddy vai se transformando com o decorrer da história e se sobressai na última cena do filme em que, ao saber do plano do Sapão, descobre-se um herói, salvando não só a mocinha Rita, mas também Ratópolis.

A partir dessa caracterização da produção e da estória, analisamos o seu

título. Tanto o título original *Flushed Away* como o traduzido para a Língua Portuguesa, *Por água abaixo*, podem nos remeter a dois gestos de interpretação que sintetiza o enredo do filme: indica o meio pelo qual Roddy é inserido em Ratópolis e/ou marca o drama da história, a “onda gigante” que destruiria, por inundação, a cidade e dizimaria todos os ratos. Ressaltamos que essas duas interpretações, além de justificarem o título da animação fílmica, marcam o ponto principal da nossa análise: a transformação de Roddy no decorrer do filme, que primeiramente apresenta-se como um rato domesticado e ingênuo para, posteriormente, tornar-se herói. O comportamento de Rita também se modifica gradativamente durante o filme, porém é no clímax da estória que a mudança dessa personagem é mais significativa. Nessa cena, Rita é vulnerável aos planos do vilão e pela primeira vez não consegue salvar-se a si mesma, fato que se configura como um modo de instauração da presença dos discursos machista e patriarcal nesse objeto cultural.

Uma vez explanado e justificado o gesto de interpretação voltado para o título da enunciação fílmica, retomamos o foco de nossa análise que é a figura do feminino, caracterizada no filme, por

meio das figuras da rata heroína Rita e de sua mãe. A partir da observação do comportamento de tais personagens, buscamos estabelecer um contraponto entre a figura feminina retratada pelos contos de fadas e trabalhada posteriormente pela Disney, via as personagens princesas, e a autêntica e forte Rita. Pretendemos, dessa forma, demonstrar que, embora haja diferenças perceptíveis entre o visual de Rita e o das princesas, bonitas e asseadas; não há nenhuma ruptura com valores morais advindos e difundidos na e pela nossa sociedade. Com efeito, notamos que, apesar de Rita ser apresentada, no início do filme, com traços masculinos, essa situação posteriormente se inverte. Essa personagem denota o estereótipo de mulher disseminado pelos contos de fadas e associado à fragilidade e dependência da mulher/feminino em relação ao homem/masculino. Assim, notamos que, embora aparentemente essa produção cinematográfica rompa com os discursos machista e patriarcal, tal ruptura de fato não ocorre; ao contrário, é apresentado de outra forma.

Os contos de fadas trabalham com o estereótipo feminino das princesas: bonitas, bondosas, submissas, passivas e à mercê dos acontecimentos do mundo, sem nenhuma preocupação, que têm como única opção o casamento. A

heroína do filme *Por água abaixo* é apresentada para o público, no início do filme, como uma mulher solitária, que não se (pre)ocupava com o casamento, como alguém que queria realizar um sonho: velejar pelos “esgotos da Europa”.

Uma protagonista com aparente personalidade forte, que não se preocuparia com a aparência, sempre suja, com os cabelos presos e vestida com calça jeans e com blusa de mangas compridas. Visualmente, Rita possui traços que rememoram tanto a classe operária (vestuário) quanto o sexo masculino (comportamento). Rita é retratada com comportamentos que a nossa sociedade patriarcal e machista não valoriza em uma mulher, como, por exemplo, cospe na mão para selar um acordo; senta com as pernas abertas e palita os dentes em público.

Esses comportamentos ilustrariam o perfil aventureiro de Rita e marcariam a autenticidade da heroína Rita. No entanto, mesmo demonstrando essa autenticidade, há nela traços femininos, sutilmente apresentados. Percebemos esses traços recorrendo ao método do paradigma indiciário, que alinhava pistas. Essas pistas aparecem na linguagem não-verbal: o diário e o violão cor de rosa; a estampa floral do barco “Jammy Dodger”, etc. E da

linguagem verbal, que nos possibilita visualizar não só um perfil masculino predominante na personagem, mas encontrar sinais mais acentuados na mulher como a educação e a emoção.

Mencionamos anteriormente que Rita se caracteriza como uma jovem empreendedora; no entanto, torna-se necessário ressaltar que ela surge como a provedora do lar, sendo responsável por trabalhar e sustentar sua família, única e exclusivamente porque seu pai encontrava-se impossibilitado de fazê-lo. Assim, o que representaria uma conquista da mulher contemporânea, o trabalho profissional, torna-se somente um ato circunstancial e momentâneo advindo da necessidade e não uma opção.

Com efeito, o simulacro de empreendedorismo de Rita, que poderia representar uma ruptura com o estereótipo feminino difundido pelas produções Disney analisadas, assinala uma continuidade da circulação dos discursos machista e patriarcal.

Além do contraponto entre Rita e as princesas das animações Disney, estabelecemos um paralelo entre o comportamento de Rita e de Roddy. Essas duas personagens são exibidas com traços físicos muito semelhantes. Interpretamos essa semelhança como vestígios da correspondência entre as

personagens principais do filme que são definidas como heróis. Essa analogia marca os traços duais: masculinos e femininos. Roddy é apresentado, no início do filme, como rato rico, elegante, educado, frágil, medroso e prestativo, no que se refere aos tratos domésticos, ele também é dotado de traços masculinos que se fazem mais explícitos no final do filme. Rita, por sua vez, é apresentada como pobre, deselegante, mal-educada, forte e aventureira; enfrentando o vilão e as situações difíceis que lhe são impostas. Nesse sentido, parece romper com os padrões comportamentais atribuídos à mulher pela sociedade patriarcal e machista; no entanto, se transmuta no decorrer da estória, manifestando traços femininos. Enfim, ela torna-se mais frágil e emotiva e Roddy incorpora o perfil aventureiro e corajoso de Rita.

Compararemos, agora, duas personagens femininas, Rita e a mãe. Quando analisamos tais personagens, notamos a presença da ideologia machista, no que se refere ao estereótipo da mulher-mãe; mulher-doméstica e mulher-esposa. Na cena em que Rita leva Roddy para conhecer sua família e sua casa, esse estereótipo é bem posto pelas funções da mãe de Rita. Nessa cena, a mãe cuida do marido acidentado (mulher-esposa), dos

muitos filhos (mulher-mãe), e mantém a casa, cozinhando, lavando, passando e arrumando-a (mulher-doméstica).

Esses valores e padrões comportamentais difundidos em nossa sociedade como ideais à mulher. Por outro lado, Rita representa, naquele momento, a figura masculina do sistema patriarcal, uma vez que é quem trabalha e sustenta a família financeiramente.

Ainda na cena que caracteriza o encontro/apresentação de Roddy e a família de Rita, notamos a presença dos discursos machista e patriarcal explicitamente marcado na fala do pai de Rita: “Então, quando você vai tornar minha filha uma mulher honesta?”. A partir desse enunciado, observamos a (re)afirmação do casamento como único meio em que a mulher confirma ou adquire valores morais como a honestidade e honra. Esses valores são difundidos desde a infância pelos Aparelhos Ideológicos do Estado representados pela família, pela igreja e pela mídia.

4.2. *A fuga das galinhas*

A fuga das galinhas foi produzido pelos estúdios Aardman Animations e DreamWorks Animation, e divulgado pela empresa francesa Pathé. Foi lançado nos Estados Unidos em 2000 e

em julho de 2001 no Brasil. Essa produção cinematográfica foi elaborada com a técnica do *stop motion*, animações em massinhas, que permitiu construir cenários e personagens bem homogêneos. Além disso, o sucesso de bilheteria se deu devido à riqueza das ações realizadas pelas personagens. Trata-se de uma trama bem dinâmica, que se alterna entre suspense, comédia e romance.

A estória se passa na granja dos Tweedy, no norte da Inglaterra, em meados dos anos 50. Essa granja rememora a estrutura presidiária, já que é um lugar totalmente cercado e vigiado por cães de guarda e pelo próprio Sr. Tweedy. Nesse protótipo penitenciário, vive uma porção de galinhas que são obrigadas a botarem vários ovos por dia; caso contrário, elas são degoladas e servidas nas refeições do casal Tweedy. Entre tantas galinhas, destaca-se a Ginger, a líder do bando, que planeja mil maneiras de escapar daquele terrível lugar com suas companheiras. Contudo, vários dos seus planos falham e Ginger, quando estava prestes a perder as esperanças, conhece o galo Rocky. Por ter ele adentrado na granja voando, Ginger e as demais galinhas acreditam que Rocky seja a solução dos problemas delas, já que ele poderia ensiná-las a

voar e, assim, alcançar a tão almejada liberdade.

Essa animação fílmica infantil, de acordo com Coelho (1987), pode ser classificada como conto maravilhoso, já que se passa em um contexto mágico, em que animais falam, pensam, lêem e escrevem; o que caracteriza o tom ficcional das fábulas. Ressaltamos, ainda, que a problemática central da estória é de caráter social, ou seja, as ações são desenvolvidas em torno da busca pela sobrevivência física das personagens. Essa problemática está ligada à vida prática, ao desejo de auto-realização do herói ou do anti-herói no âmbito socioeconômico. Percebemos esse fato, por exemplo, na ambição demonstrada pela Sra. Tweedy, que quer aumentar seus bens, expandir seus negócios e seus lucros com a transformação da granja em “Indústria de tortas de galinhas caseiras da Sra. Tweedy - Um toque feminino”. Desta forma, a animação infantil enfatiza a parte material, sensorial e ética das personagens ali retratadas.

Após essa breve descrição da animação fílmica *A fuga das galinhas*, julgamos importante analisar as personagens femininas que, do nosso ponto de vista, se destacam: Ginger e Sra. Tweedy. Ginger caracteriza-se como revolucionária, aquela que não

admite a vida desgastante que leva e que luta pela tão sonhada liberdade. Ela prefere arriscar-se em planos de fuga do que morrer sem tentar fugir da granja: “é melhor tentar ser livre do que morrer sem tentar”.

Essa frase faz alusão, a nosso ver, ao discurso de Martin Luther King: “é melhor tentar e falhar, que preocupar-se e ver a vida passar”. Sustentamos o nosso gesto de interpretação no fato de esse revolucionário ser um líder estadunidense que defendia os direitos humanos como, por exemplo, a liberdade, assim como Ginger.

A personagem principal da animação infantil, Ginger, mostra-se, no transcorrer da estória, dotada de um perfil aventureiro, corajoso e de líder. Desafiava o casal Tweedy na tentativa de libertar todas as galinhas da granja. É interessante destacar que os instrumentos utilizados por Ginger nas tentativas de fuga são objetos domésticos: colher e batedor manual. Esses objetos indicam a presença dos discursos machista e patriarcal que associam a figura feminina a objetos domésticos ou caseiros. Desta forma, o filme propaga, por meio de vestígios simbólicos, o estereótipo da “mulher-caseira”, apesar de essa produção cinematográfica ter produzido uma personagem revolucionária.

Outro traço que marca a fragilidade feminina em Ginger é o fato de a busca da liberdade ser marcada por lágrimas e sofrimento; essa conquista da liberdade só se concretiza com a inserção do herói Rocky na estória.

Embora o galo Rocky não participe direta e ativamente no começo do filme, do plano de fuga, ele é quem impulsiona/incentiva Ginger a dar continuidade ao ideal de liberdade. Desse modo, há a disseminação da dependência da mulher em relação ao homem, já que sem a presença da figura masculina o plano de fuga não seria concretizado.

Sra. Tweedy, por sua vez, é representada como uma mulher de expressão severa, rude, indelicada e autoritária. É uma mulher autoritária que contabiliza e coordena os lucros da granja. Mostra-se ambiciosa - “cansada de ter lucros minúsculos” - a ponto de transformar o pequeno negócio de seu marido em uma indústria caseira. Julgamos necessário ressaltar que, apesar de o Sr. Tweedy ser o dono da granja, ele não manda em nada. Essa figura masculina rompe com o ideal comportamental atribuído aos homens, sendo apresentado como subserviente e patético. Diante do exposto, a Sra. Tweedy simboliza a figura feminina renegada pela ideologia machista e

patriarcal, por comandar as ações do marido.

A animação fílmica *A fuga das galinhas* representa uma narrativa maravilhosa, voltada para as realizações exteriores, ao nível social, o que marca seu caráter contemporâneo. Mesmo apresentando personagens femininas empreendedoras e revolucionárias, mantém traços peculiares da sociedade patriarcal, reforçando, dessa forma, a disseminação do discurso machista.

4.3. *Os incríveis*

O filme *Os Incríveis* foi lançado nos Estados Unidos em novembro de 2004 e, no Brasil, em abril de 2005. Essa produção representa a união dos estúdios Pixar e Walt Disney com o intuito de levar ao público um “conto de fada” um pouco diferente. Porém, caracterizá-la como um conto de fada pode ser um problema a ser questionado. Segundo Coelho (1987), para classificarmos uma narrativa como conto de fada ou conto maravilhoso, é necessário delinear as atitudes humanas envolvidas e expressadas. Para ela, compreende-se por conto de fada:

as narrativas com ou sem a presença de fadas, mas sempre com o maravilhoso, seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes,

princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial. Os contos maravilhosos, por sua vez, são as narrativas sem a presença de fadas; via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (tempo e espaço reconhecíveis ou familiares) e têm como eixo gerador uma problemática social. Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização do herói no âmbito socioeconômico. (p.13-14)

Desta forma, verificamos que, no filme *Os Incríveis*, as problemáticas sociais são evidentes: o desejo de auto-reconhecimento; a vontade de poder; as preocupações com o corpo; entre outros aspectos. Além disso, o reconhecimento do tempo e do espaço e a presença do maravilhoso, os poderes dos heróis, sem as fadas ou bruxas da magia feérica. Assim sendo, consideramos *Os Incríveis* como um conto maravilhoso.

O filme narra à estória de uma família de super-heróis “aposentados” - Beto Pêra (Sr. Incrível), Helena (Mulher Elástica), Violeta; Roberto Pêra (Flecha) e Zezé. Por causarem prejuízos financeiros ao Estado, as autoridades forçaram os heróis a assumirem identidades civis e viverem como pessoas “normais”. Quinze anos se passaram e a família Pêra se esforça para levar uma vida comum. Como funcionário de uma empresa de seguros, Beto Pêra tenta combater diariamente o

tédio. Louco por um pouco de ação, o super-herói “excluído” consegue uma chance de voltar à ativa, quando recebe uma misteriosa mensagem e é recrutado para uma missão confidencial em uma ilha distante. A partir desse momento, com o futuro do mundo em suas mãos, a família Pêra deverá unir suas forças para salvar o planeta.

É relevante salientar o modelo patriarcal de família exibido e fonte de referências para as crianças. Retratada conforme os padrões tradicionais, a família Pêra é composta por pai, mãe e filhos. Sendo que o pai, Beto Pêra, Sr. Incrível, é trabalhador e provedor financeiro da família. Helena, Mulher Elástica, por sua vez, simboliza o modelo de mulher ideal difundido pela ideologia patriarcal, ou seja, aquela mulher que é flexível e se desdobra em mil atividades: dona de casa, educação dos filhos, cuidar do marido, entre tantas outras ocupações. Violeta simboliza a adolescente rebelde, tímida e complexada por possuir poderes anormais. Flecha representa o menino travesso, hiperativo e que encara seus poderes como virtude. Zezé Pêra, o bebê da família, é considerado normal durante toda a trama, apresentando seus poderes apenas no final do filme. Desta forma, os valores familiares atualmente um pouco esquecidos reafirmam a

importância da família como um símbolo de união e poder para o desenvolvimento humano, nesse caso das crianças.

Partindo para a análise da figura do feminino representada na animação pelas personagens: Helena - Mulher Elástica; Miragem e Violeta. Essas representam o universo humano em vias contemporâneas, visto que Helena, a Mulher Elástica, possui o poder da flexibilidade, característica presente na mulher contemporânea que se desdobra em mil outras para conseguir dar conta das atribuições socialmente conferidas a ela. Simboliza o estereótipo de esposa ideal: cuida da casa, da comida, dos filhos e do marido. Além disso, é bonita e sexy, já que possui quadris largos, pernas torneadas e cintura fina; curvas bem delineadas pelas roupas colantes.

Miragem, por sua vez, representa inicialmente uma mulher a serviço do mal, já que é secretária do vilão, Síndrome. Todavia, quase no fim do filme, ela se volta para o bem e salva o Sr. Incrível. Desta forma, essa oscilação das representações do bem e do mal em Miragem é marcada pela sensibilidade feminina. Embora simbolize uma vilã, no decorrer da trama, notamos uma evolução de caráter demonstrado pela comoção diante da destruição de uma família. Miragem exhibe, ainda, aspectos

de uma linda mulher: loira, alta, sensual, etc. Características valorizadas pela ideologia patriarcal.

Já a figura feminina representada por Violeta, uma jovem rebelde que não se conforma com a família “anormal” e nem com os poderes que possui, simboliza os adolescentes em geral, uma fase de difícil convivência com o que foge aos padrões estabelecidos pela sociedade. Problematiza, portanto, questões e valores culturais como, por exemplo, a aceitação do diferente. Ao final da trama, Violeta admite possuir diferenças no que se refere aos seus poderes e sua família; contudo, busca viver como se seus poderes não imprimisse sobre ela diferença alguma.

Essa representação em vez de pôr em xeque questões preconceituosas, imprime sobre os espectadores condutas que visam a reafirmar a uniformidade dos padrões sociais estabelecidos. Assim, percebemos que *Os Incríveis* aborda diferentes temas como a insatisfação com o trabalho, as responsabilidades sociais daqueles que possuem poderes, a aceitação do diferente, além de discussões de cunho político, social e familiar, entre outras.

Desta forma, a criança passa a assimilar sentimentos e a identificar aspectos importantes para sua formação. Contudo, esses aspectos visam tão-

somente à massificação da sociedade em padrões e valores, segundo os modelos da ideologia dominante.

5. Considerações Finais

Analisamos, nesse texto, a figura do feminino produzida nas enunciações fílmicas infantis apresentadas, bem como os sentidos que elas movimentam por meio da identificação de posicionamentos ideológicos.

Partimos do pressuposto de que encontraríamos mudanças significativas nas imagens femininas (re)produzidas nas animações fílmicas infantis contemporâneas. Contudo, como vimos, não houve mudanças expressivas no que concerne à representação da mulher nos objetos culturais analisados. Apesar de as animações contemporâneas mostrar uma estrutura social bem diferente das adaptações feitas pela Disney, notamos que o estereótipo feminino idealizado pela sociedade patriarcal e machista permanece significando nas produções fílmicas.

Ressaltamos, porém, que os filmes infantis contemporâneos, por se inscreverem em um contexto cultural distinto dos filmes Disney, rememoram o discurso machista e o patriarcal de modo diverso. Nas animações da Disney, há pregnância dos discursos, o

que os tornam evidentes e prevalentes sobre outros discursos que ali se presentifiquem. Já, nas animações contemporâneas, a sua presença não é tão dominante, sendo possível perceber a manifestação destes por meio de vestígios simbólicos que perpassam as enunciações fílmicas infantis. Nesse sentido, é possível dizer que esses objetos culturais “encarnam” a fragmentação ideológica que configura a contemporaneidade.

Percebemos, com efeito, que o rompimento da ideologia patriarcal e machista não se confirma no decorrer das narrativas. Ao contrário, há uma (re)afirmação do ideal comportamental feminino que é posto pelos vestígios simbólicos instituídos por diversas formas de linguagem verbal e não-verbal que compõem o filme.

A mulher, retratada nos objetos culturais, é aquela que embora exerça alguma profissão, o faz devido a eventuais problemas familiares e/ou financeiros. Além disso, o papel social de provedora do lar, dos filhos, do marido - a imagem propagada pela Igreja Católica desde a Era Medieval -, é apresentado como estereótipo do ideal comportamental feminino. Tal papel se (re)afirma na idéia do casamento e da maternidade que continuam sendo eventos importantíssimos e decisivos na

vida da mulher contemporânea. Assim sendo, embora as lutas feministas por direito iguais tenham, ao longo dos anos, galgado dimensões significativas, ainda assim a mulher é retratada de maneira conservadora, reforçando o estereótipo feminino da submissão e da dependência da mulher em relação ao homem.

Os discursos machista e patriacal estão presentes nas animações analisadas. Esses objetos culturais trazem relações discursivas que perpassam a sociedade e que afetam a constituição moral da criança, funcionando como mecanismo de educação moral não-formal.

6. Bibliografia

A BÍBLIA SAGRADA: antigo e novo testamento. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1980.

A PEQUENA SEREIA – Desenho animado. Direção: Ron Clements/John Musker. Estados Unidos, Estúdios Disney, 1989. (83 min)

A FUGA DAS GALINHAS – Desenho animado. Direção: Peter Lord e Nick Park. Inglaterra, Estúdio DreamWorks, 2000. (84 min.)

AGUSTINI, C.; SILVA, Margareth Moreira . A mulher na mídia: subjetivação e circulação de sentidos. **X Seminário de Iniciação Científica**, 2006, Uberlândia. Anais do X

Seminário de Iniciação Científica. Uberlândia : EDUFU, 2006.

BELA ADORMECIDA – Desenho Animado. Direção: Clyde Geronimi. Estados Unidos, Estúdio Walt Disney, 2008. (75 min.)

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BOLOGNINI, C. Z. (Org.). **Discurso e Ensino: o cinema na Escola**. Campinas: Mercado de Letras, v.1, 2007.

CINDERELA – Desenho animado. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Estados Unidos, Estúdio Walt Disney, 2005. (75 min.)

DUCROT, O. Enunciação. In: **Enciclopédia Einaudi: Linguagem-Enunciação**. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p.369-393.

FRANCHI, C. Linguagem, atividade constitutiva. In **Cadernos de estudos lingüísticos**. Campinas: Unicamp, n.22, p.9-41, 1977.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

FERREIRA, M. C. L. (coord.) **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre, Instituto de Letras: UFRGS, 2005.

GUIMARÃES, E. **Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. Campinas: Pontes, 1995.

MURCE FILHO, N. F. Leitura de contos de fadas transformados: identificação e resistência. **Revista**

Síntesis. Campinas: Unicamp, v.4, p.173-184, 1999.

ORLANDI, E. **Análise de Discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

OS INCRÍVEIS – Desenho animado. Direção: Brad Bird. Estados Unidos/ Inglaterra, Estúdios: DreamWorks SKG / Aardman Animations, 2004. (115 min.)

POR ÁGUA ABAIXO – Desenho animado. Direção: David Bowers e Sam Fell. Estados Unidos/ Inglaterra, Estúdios: DreamWorks SKG / Aardman Animations, 2006. (90 min.)

POSSENTI, S. Sobre As Noções de Sentido e de Efeito de Sentido. **Cadernos da F.F.C.**, MARÍLIA, v. 6, n. 2, p. 1-11, 1998.

TARÍN, F. J. G. **El análisis del texto fílmico.** Castellón: Beira Interior, 2006.