UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUÍSTICA APLICADA

TIANA, UMA PRINCESA ÀS AVESSAS?:
A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA
NO FILME DE ANIMAÇÃO “A PRINCESA E O SAPO” DA WALT DISNEY

SUÉLEN HERNANDES MORAES JUNGES

Pelotas, RS
2011

SUÉLEN HERNANDES MORAES JUNGES

TIANA, UMA PRINCESA ÀS AVESSAS?:
A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA
NO FILME DE ANIMAÇÃO “A PRINCESA E O SAPO” DA WALT DISNEY

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras - área de Linguística Aplicada, da Universidade Católica de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª Drª Eliane Terezinha do Amaral Campello

Pelotas, RS
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

J95T Junges, Suélen Hernandes Moraes

Tiana, uma princesa às avessas?: a representação da personagem feminina no filme de animação “A princesa e o sapo” de Walt Disney / Suélen Hernandes Moraes Junges . – Pelotas : UCPEL, 2011.

179f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Pelotas , Mestrado em Letras, Pelotas, BR-RS, 2011. Orientadora: Campello, Eliane Terezinha do Amaral.

1. contos de fadas. 2. “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm. 3. filme de animação. 4. “A princesa e o sapo “, da Disney. 5. núcleos contextuais. 6. linguagem cinematográfica. I. Campello, Eliane Terezinha do Amaral, or. II.Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela bibliotecária Cristiane de Freitas Chim CRB 10/1233

AGRADECIMENTO

À PROSUP/CAPES/ por me propiciarem cursar com bolsa de estudo, o Mestrado em Linguística Aplicada na Universidade Católica de Pelotas, instituição de onde sou egressa do curso de Comunicação Social (habilitação jornalismo).

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar de que modo ocorre a construção e a representação da personagem feminina no filme de animação “A princesa e o sapo” (2009), dos Estúdios Disney. Para realizar esse estudo, tomo como referencial teórico conceitos de distintas áreas do conhecimento, salientando-se os de gêneros do discurso, intertextualidade e polifonia, conforme Bakhtin e seu Círculo, além de enfocar as noções de estereótipo e de gênero, como categoria cultural, vinculados à crítica feminista. Este trabalho encontra-se dividido em dois capítulos. No primeiro, apresento o referencial teórico, um breve histórico dos contos de fadas e um comentário acerca de suas adaptações para o cinema, a partir do panorama da produção fílmica das nove princesas dos Estúdios Disney. No segundo capítulo, destaco a metodologia empregada na análise linguística e imagística do filme “A princesa e o sapo” com base no que denomino de “núcleos contextuais”, os quais compreendem os elementos seguintes: 1) tempo/espaço/constituição familiar; 2) economia/amor verdadeiro/*happy end*, 3) cenário fílmico/canções/cores e traços e 4) fantástico/maravilhoso/misticismo. Proponho ainda nessa etapa, um estudo das características físicas e comportamentais de Tiana, em termos comparativos com o conto “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm e três das “princesas Disney”: Branca de Neve, Cinderela e Aurora. Acredito que os filmes de animação, adaptações de contos de fadas tradicionais, voltados para as crianças, transmitem normas, valores e significados, que influem diretamente na formação e construção de identidades de gênero. Por meio da abordagem à linguagem cinematográfica (verbal e imagística), foi possível desvelar a ideologia presente nesta mídia de intercâmbio social, enquanto espaço intertextual discursivo.

Palavras-chave: contos de fadas; “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm; filmes de animação; “A princesa e o sapo”, da Disney; núcleos contextuais; linguagem cinematográfica.

ABSTRACT

This essay aims at investigating how is the construction and representation of the female protagonist in Disney's animated film "The Princess and the Frog" (2009). In order to accomplish the main objectives, I take as reference theoretical concepts from different areas of knowledge, emphasizing on the genres of speech, intertextuality and polyphony, in accordance with Bakhtin and his Circle, besides focusing on the notions of stereotype and gender as a cultural category linked to the feminist criticism critique. This work is divided into two chapters. In the first one I present the theoretical framework, a brief history of fairy tales and comments about their film adaptations, from the panorama of the movie production of the nine Disney Princesses. In the second chapter, I highlight the methodology employed in the linguistic analysis and imagery from the movie "The Princess and the Frog" on the basis of what I call "contextual nucleus" which include the following elements: 1) time / space / family constitution, 2) economy / true love / happy ending, 3) scenario / songs / colors and traces 4) fantastic / wonderful / mysticism. I also suggest at this stage a study of Tyana´s physical and behavioral characteristics in comparison with the tale "The Frog Prince" by the Grimm Brothers and, three of the "Disney Princesses": Snow White, Cinderella and Aurora. I believe that animation films and adaptations of traditional fairy tales that are directed to children, broadcast standards, values and meanings bring a great influence on the formation and construction of gender identities. Throughout the approach to cinematic language (verbal and imagery), it is possible to unveil the ideology that pervades this midia due to social interchange whereas it is an intertextual discoursive space.

Keywords: fairy tales; "The frog prince", Grimm Brothers; animated films; "The Princess and the Frog", Disney; contextual nucleus; film language

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 - C1/C2..... 57
ILUSTRAÇÃO 2 - C3/C4/C5..... 58
ILUSTRAÇÃO 3 - C6/C7/C8..... 59
ILUSTRAÇÃO 4 - C9/C10..... 59
ILUSTRAÇÃO 5 - C11/C12/C13/C14..... 60
ILUSTRAÇÃO 6 - C15/C16..... 61
ILUSTRAÇÃO 7 - C17/C18/C19/C20..... 62
ILUSTRAÇÃO 8 - C21/C22..... 64
ILUSTRAÇÃO 9 - C23/C24..... 65
ILUSTRAÇÃO 10 - C25/C26..... 65
ILUSTRAÇÃO 11 - C27/C28/C29/C30..... 66
ILUSTRAÇÃO 12 -C31/C32/C33/C34..... 67
ILUSTRAÇÃO 13 -C35/C36/C37..... 67
ILUSTRAÇÃO 14 - C38/C39..... 69
ILUSTRAÇÃO 15 - C40/C41..... 70
ILUSTRAÇÃO 16 - C42/C43/C44..... 71
ILUSTRAÇÃO 17 - C45/C46..... 72
ILUSTRAÇÃO 18 - C47/C48/C49/C50..... 73
ILUSTRAÇÃO 19 - C51/C52/C53..... 74
ILUSTRAÇÃO 20 - C54/C55/C56/ C57..... 74
ILUSTRAÇÃO 21 - C58/C59/C60..... 75
ILUSTRAÇÃO 22 - C61/C62..... 76
ILUSTRAÇÃO 23 - C63/C64/C65/C66..... 77
ILUSTRAÇÃO 24 - C67/C68..... 77
ILUSTRAÇÃO 25 - C69/C70/C71/C72..... 78
ILUSTRAÇÃO 26 - C73/C74/C75/C76..... 79
ILUSTRAÇÃO 27 - C77/C78..... 82
ILUSTRAÇÃO 28 - C79/C80/C81..... 83
ILUSTRAÇÃO 29 - C82/C83/C84/C85..... 83
ILUSTRAÇÃO 30 - C86/C87 84
ILUSTRAÇÃO 31 - C88/C89 84
ILUSTRAÇÃO 32 - C90/C91 85

ILUSTRAÇÃO 33 - C92/C93 86
ILUSTRAÇÃO 34 - C94/C95/C96/C97 86
ILUSTRAÇÃO 35 - C98/C99 87
ILUSTRAÇÃO 36 - C100/C101/C102/C103 87
ILUSTRAÇÃO 37 - C104/C105/C106/C107 88
ILUSTRAÇÃO 38 - C108/C109 89
ILUSTRAÇÃO 39 - C110/C111/C112/C113 89
ILUSTRAÇÃO 40 - C114/C115/C116/C117 90
ILUSTRAÇÃO 41 - C118/C119 91
ILUSTRAÇÃO 42 - C120/C121/C121/C123 91
ILUSTRAÇÃO 43 - C124/C125/C126/C127 92
ILUSTRAÇÃO 44 - C128/C129 92
ILUSTRAÇÃO 45 - C130/C131 93
ILUSTRAÇÃO 46 - C132/C133/C134/C135 94
ILUSTRAÇÃO 47 - C136/C137 95
ILUSTRAÇÃO 48 - C138/C139/C140/C141 95
ILUSTRAÇÃO 49 - C142/C143/C144/C145 96
ILUSTRAÇÃO 50 - C146/C147 97
ILUSTRAÇÃO 51 - C148/C149/C150/C151 97
ILUSTRAÇÃO 52 - C152/C153 100
ILUSTRAÇÃO 53 - C154/C155 100
ILUSTRAÇÃO 54 - C156/C157 101
ILUSTRAÇÃO 55 - C158/C159/C160 102
ILUSTRAÇÃO 56 - C161/C162 103
ILUSTRAÇÃO 57 - C163/C164/C165/C166 105
ILUSTRAÇÃO 58 - C167/C168 106
ILUSTRAÇÃO 59 - C169/C170/C171/C172 107
ILUSTRAÇÃO 60 - C173/C174 108
ILUSTRAÇÃO 61 - C175/C176/C177/C178 108
ILUSTRAÇÃO 62 - C179/C180 109
ILUSTRAÇÃO 63 - C181/C182 110
ILUSTRAÇÃO 64 - C183/C184/C185 110
ILUSTRAÇÃO 65 - C186/C187/C188/C189 111
ILUSTRAÇÃO 66 - C190/C191/192 112

ILUSTRAÇÃO 67 - C193/C194/C195/C196 113
ILUSTRAÇÃO 68 - C197/C198/C199/C200 114
ILUSTRAÇÃO 69 - C201 115
ILUSTRAÇÃO 70 - C202/C203 116
ILUSTRAÇÃO 71 - C204/C205 117
ILUSTRAÇÃO 72 - C206/C207/C208/C209 117
ILUSTRAÇÃO 73 - C210/C211 118
ILUSTRAÇÃO 74 - C212/C213 119
ILUSTRAÇÃO 75 - C214/C215 119
ILUSTRAÇÃO 76 - C216/C217 120
ILUSTRAÇÃO 77 - C218/C219/C220 120
ILUSTRAÇÃO 78 - C221/C222 121
ILUSTRAÇÃO 79 - C223/C224 122
ILUSTRAÇÃO 80 - C225/C226 122
ILUSTRAÇÃO 81 - C227/C228/C229/C230 123
ILUSTRAÇÃO 82 - C231/C232/C233/C234 124
ILUSTRAÇÃO 83 - C235/C236 125
ILUSTRAÇÃO 84 - C237/C238/C239/C240 126
ILUSTRAÇÃO 85 - C241/C242/C243/C244 126
ILUSTRAÇÃO 86 - C245/C246 127
ILUSTRAÇÃO 87 - C247/C248/C249 128
ILUSTRAÇÃO 88 - C250/C251/C252/C253 129
ILUSTRAÇÃO 89 - C254/C255/C256/C257 130
ILUSTRAÇÃO 90 - C258/C259/C260/C261 130
ILUSTRAÇÃO 91 - C262/C263/C264/C265 131
ILUSTRAÇÃO 92 - C266/C267 132
ILUSTRAÇÃO 93 - C268/C269/C270 133
ILUSTRAÇÃO 94 - C271/C272 133
ILUSTRAÇÃO 95 - C273/C274 134
ILUSTRAÇÃO 96 - C275/C276/C277 135
ILUSTRAÇÃO 97 - C278/C279/C280/C281 136
ILUSTRAÇÃO 98 - C282/C283 136
ILUSTRAÇÃO 99 - C284/C285/C286 137
ILUSTRAÇÃO 100 - C287/C288/C289 138

ILUSTRAÇÃO 101 - C290/C291/C292 138
ILUSTRAÇÃO 102 - C293/C294/C295 139
ILUSTRAÇÃO 103 - C296/C297/C298 140
ILUSTRAÇÃO 104 - C299/C300/C301/C302 141
ILUSTRAÇÃO 105 - C303/C304/C305/C306 142
ILUSTRAÇÃO 106 -
C307/C308/C39/C310/C311/C312/C313/C314/C315/C316/C317/C318/C319.....143
ILUSTRAÇÃO 107 - Branca de Neve 145
ILUSTRAÇÃO 108 - Cinderela 146
ILUSTRAÇÃO 109 - Aurora 146
ILUSTRAÇÃO 110 - Ariel 147
ILUSTRAÇÃO 111 - Bela 147
ILUSTRAÇÃO 112 - Jasmine 148
ILUSTRAÇÃO 113 - Pocahontas 148
ILUSTRAÇÃO 114 - Mulan 149

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Sinopse do conto “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm 51

QUADRO 2 - Letra da música “Lá em Nova Orleans”..... 81

QUADRO 3 - Letra da música “Quando formos humanos”..... 99

QUADRO 4 - Comparação entre Tiana, Branca de Neve, Cinderela e Aurora com base nas características da construção das princesas de acordo com os núcleos contextuais..... 151

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Caraterísticas resultantes da dicotomia entre o feminino e o masculino 37

TABELA 2 – Temáticas norteadoras da construção do príncipe e da princesa no conto “O rei sapo” 52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS 17
1.1 Os gêneros do discurso em Bakhtin..... 19
1.2 Os contos de fadas..... 24
1.2.1 Histórico dos contos de fadas..... 25
1.2.2 Uma questão de gênero (s): o estereótipo..... 29
1.3 Adaptação de contos de fadas para o cinema..... 39
1.4 Walt Disney e o universo do cinema de animação: nascem as princesas 44

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS..... 48
2.1 O conto “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm..... 50
2.2 “A princesa e o sapo” – no embalo do jazz, dos sapos que falam e crocodilos que cantam nasce a primeira princesa negra dos Estúdios Walt Disney..... 54
2.2.1 Sequência 1..... 56
2.2.2 Sequência 2..... 64
2.2.3 Sequência 3..... 71
2.2.4 Sequência 4..... 82
2.2.5 Sequência 5..... 98
2.2.6 Sequência 6..... 106
2.2.7 Sequência 7..... 116
2.2.8 Sequência 8..... 134
2.3 “As Princesas Disney” – um breve perfil..... 145
2.4 Tiana, Branca de Neve, Aurora e Cinderela: quadro comparativo..... 150

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 160

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 168

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Do ponto de vista dos estudos de gênero do discurso no âmbito da Lingüística Aplicada, os trabalhos em torno dos filmes de animação voltados para crianças têm trazido importantes contribuições para a compreensão do cinema como um relevante meio de comunicação junto ao público infantil.

Eu sou jornalista e mãe de duas crianças. Como tal, me preocupo com o conteúdo que permeiam os produtos midiáticos criados para este público. A escolha do filme de animação “A princesa e o sapo” (inspirado no conto “O rei sapo”, escrito pelos Irmãos Grimm) ocorreu em função do meu interesse em discutir, sob a perspectiva de gênero, como categoria cultural, a forma como são traçadas, construídas e representadas no cinema, as personagens femininas.

Quando falamos em gênero, antes de tudo, estamos nos referindo às relações humanas e discutir as diferenças, as dadas biologicamente ou as construídas em cada grupo social entre mulheres e homens, é saber reconhecer se os papéis sociais, no interior dos jogos dialógicos, são assumidos autenticamente ou impostos pela sociedade. Além disso, é possível dizer que, não só o cinema, como também os contos de fadas, nos quais se baseiam os filmes, especialmente os dos Estúdios Disney, são agentes ativos no processo de formação da criança.

A análise de contos de fadas em sua forma tradicional demonstra que o seu espaço discursivo é privilegiado para nele serem surpreendidas relações de poder que configuram as formas masculinas e femininas estabelecidas em sociedade. É um dos lugares onde se produz, de modo densamente marcado, a formação da identidade de gênero. Para Zipes (1986), “tem sido demonstrado por psicólogos e educadores, muitas vezes, que histórias e contos de fadas influenciam o modo pelo qual as crianças concebem o mundo e seus lugares nele, mesmo antes de começarem a ler” (p. xii). Por essa razão, é possível perceber que cada vez mais é necessário que o cinema seja visto como importante colaborador no processo educacional de meninas e meninos.

O significado da masculinidade e da feminilidade encontra-se materializado em formas lingüísticas e é possível e necessário acessá-las, para se compreenderem os mecanismos de disciplinamento através dos quais a sociedade impõe esse dualismo aos seus membros.

Nesse cenário, os filmes de animação voltados para as crianças (e baseados em contos de fada), assim como a escola, transmitem (por meio da intertextualidade, principalmente) aos pequenos cinéfilos, normas, valores e significados. Talvez, por isso, seja preciso um olhar mais criterioso em relação ao discurso empregado acerca das formas e concepções do que é ser mulher e homem na sociedade e, em consequência, se estabelecem as relações sociais entre os sujeitos. A relevância deste estudo reside no fato de que os contos de fadas desde a sua origem apresentam uma finalidade moralista, seja na produção escrita ou no cinema.

O filme "A princesa e o sapo", que será objeto de estudo da pesquisa, foi produzido pelos estúdios de animação da Walt Disney em parceria com outras duas produtoras, entre elas, uma brasileira. Diferentemente da forma convencional dos contos de fadas em focar numa protagonista, em geral, loira e de olhos azuis, além de jogar com a atemporalidade e a indistinção de um espaço geográfico, com o "Era uma vez..." e "num reino encantado muito distante daqui...", a animação estadunidense tem uma protagonista especial ─ Tiana, uma menina negra ─ e um tempo/espaço bem definido: Estados Unidos, na cidade de Nova Orleans da década de 1920.

Com base nesses conceitos, a pesquisa se desenvolverá com o objetivo principal de investigar de que forma ocorre a representação feminina no filme de animação "A princesa e o sapo", por meio da análise das características da protagonista e dos "núcleos contextuais" nos quais Tiana está inserida. Como objetivos específicos, busco:

- traçar o percurso do conceito "princesa" nos contos de fadas, a partir das formas do gênero do discurso (e da noção de estereótipo) e do conto "O rei sapo", dos Irmãos Grimm, na tradução de Tatiana Belinky (1989), que se apresenta intertextualmente relacionado ao filme "A Princesa e o Sapo" (2009), de Walt Disney, bem como averiguar quais traços da protagonista do conto inspirou a construção de Tiana, no filme;
- verificar que cenários dos contextos discursivos e imagísticos nos quais Tiana está inserida são determinantes na sua representação no filme, a partir da dualidade imagem/palavra na construção das relações de gênero, considerando o contexto dos "contos de fadas".

- mapear e traçar um perfil das “Princesas Disney”, em filmes anteriores à “A Princesa e o Sapo”, contrapondo Branca de Neve, Cinderela e Aurora (de “A bela Adormecida”) à Tiana;

O desenvolvimento do trabalho ocorre com fundamento em questões norteadoras, que levam a averiguar os preconceitos de gênero, veiculados nos contos de fadas e no filme, em uma sociedade patriarcal, na qual a mulher é vista como objeto, totalmente dependente do homem, incapaz e frágil. No filme, a protagonista Tiana (jovem, pobre, negra) se mostra esforçada e inteligente. Pergunto então: esse posicionamento pode indicar que a mulher tem que provar seu talento e competência em uma sociedade capitalista, caso queira conquistar seu espaço, a fim de alcançar seus sonhos. Ainda, questiono: até que ponto o cinema pode reforçar ou contestar, a representação de estereótipos de personagens femininas? e de que forma o comportamento de Tiana rompe com a ordem social vigente, com os papéis preconcebidos a mulheres e homens para ser considerado transgressor?.

O presente trabalho encontra-se dividido em dois capítulos. No primeiro, apresento o referencial teórico que, originado de distintas esferas do saber, fornecerá aporte para a análise. Entre os conceitos mais relevantes, saliento os de gêneros do discurso, intertextualidade, polifonia, a partir da ótica de Bakhtin e seu Círculo, o de gênero, uma categoria cultural, vinculado à crítica feminista e o de estereótipo. Os demais, como os planos cinematográficos e as relações discursivas entre o dado e o novo, serão utilizados na medida do necessário e com o fim de ampliar a compreensão dos sentidos do objeto, na sua expressão imagística e verbal. Neste capítulo, realizo também um breve panorama histórico dos contos de fadas e as temáticas relativas aos mesmos como gênero discursivo. Comento o processo de adaptação dos contos de fadas para o cinema e mostro um panorama do trabalho desenvolvido pelos Estúdios Walt Disney com suas princesas.

No segundo capítulo, discorro acerca da metodologia empregada neste estudo para a análise imagística e lingüística do filme “A princesa e o sapo”. Além do foco na construção de Tiana, proponho um breve estudo comparativo com o conto dos Irmãos Grimm e após, com três princesas Disney. Essas abordagens têm por fim salientar as características de Tiana, na perspectiva de gênero, de estereótipo e da ideologia veiculada nesses discursos, a fim de que seja possível falar em intertextualidade, polifonia e demais conceitos bakhtinianos. Por esse motivo, antes mesmo de apresentar os recortes sequenciais do filme, comento brevemente, os

principais aspectos do conto “O rei sapo”. Após, mostro oito sequências do filme e as analiso com base em quatro “núcleos contextuais” (assim nomeados por mim) e explicitados em “Procedimentos metodológicos”, com o objetivo principal de investigar de que forma ocorre a representação feminina no filme de animação “A princesa e o sapo”. Apresento ainda um comentário a respeito das princesas Disney e um quadro comparativo entre Tiana e as três princesas citadas.

As considerações finais incluem os resultados obtidos na análise relacionados aos conceitos trabalhados. Tiana rompe com vários traços discursivos relativos aos contos de fadas. Dentre eles, o fato de trabalhar para sustentar a si e a mãe (e assim ser independente financeiramente) e não ter como foco de sua vida encontrar o príncipe encantado, casar e ser “feliz para sempre”. O príncipe Naveen, personagem com quem Tiana se envolve na trama do filme, também transgride alguns estereótipos: um rapaz antes boêmio e frágil emocionalmente, após conviver com Tiana e os amigos do pântano, passa a olhar e viver a vida de maneira mais responsável e comprometida.

Logo, com este trabalho, pretendo averiguar a relação entre imagem e palavra na construção das relações de gênero, considerando o contexto das adaptações dos contos de fada e do conceito “ser princesa”, para verificar em que medida esse estereótipo se presentifica ou não na representação de Tiana. Uma das possibilidades existentes com esse trabalho é a de desencadear reflexões em torno de gênero e infância, visto que em sua maioria a elaboração de produtos culturais para as crianças se utiliza de um discurso estereotipado quando constroem suas personagens femininas.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Os principais conceitos que fundamentam a análise do filme de animação — "A princesa e o sapo", da Disney —, especialmente no que se refere à construção da protagonista Tiana, constituem parte da teoria de Bakhtin e seu Círculo. Os demais se relacionam, direta ou indiretamente, à concepção bakhtiniana de discurso.

Para Bakhtin (2003), o enunciado — "a unidade real da comunicação discursiva" (p. 371) — é tanto a matéria linguística quanto o contexto enunciativo e, nessa dimensão, conforme o compreende Diana Barros (1994), é "o objeto dos estudos da linguagem" (p. 1). Na visão da autora, esta definição de enunciado aproxima-se da noção atual de texto, que é considerado como "objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura". O seu sentido fica, portanto, na dependência direta do contexto social e histórico. Em conseqüência, o "texto-enunciado" admite "abordagens externas e internas da linguagem" (p. 1). Essa noção de enunciado leva a acrescentar a distinção, que parece esclarecedora, entre discurso e texto apresentada por Fiorin (1994), que toma por base a diferença entre a imanência (relativa ao plano do conteúdo) e a manifestação (a união entre o plano do conteúdo com um ou vários planos de expressão).

Nesse viés, o discurso caracteriza-se como

> [...] um fenômeno social complexo, multifacetado, que nasce a partir do diálogo entre discursos diversos. Constitui-se no âmbito do já-dito e, ao mesmo tempo, é orientado para o discurso-resposta que é solicitado a surgir. [...] Em outras palavras, o discurso existe na forma de enunciados concretos de determinados falantes, sujeitos do discurso que se constituem dialógica e historicamente. Logo, o discurso é constitutivamente ideológico, dialógico e histórico. Os enunciados, segundo finalidades determinadas, interlocutores definidos, tempo e espaço próprios, concretizam-se em gêneros do discurso em esferas sociais de atividade humana (DI FANTE, 2009, p. 84).

Essa perspectiva bakhtiniana leva a pensar a linguagem não como algo que nos é dado, mas criado por nós em sociedade, portanto em permanente mutação, o que a torna inacabada, ou, nas palavras de Beth Brait (1994, p. 16), veicula um "discurso inconcluso", na medida em que "se movimenta constantemente nas águas revoltas de outros discursos passados e presentes". O enunciado perpassa necessariamente o contexto em que o sujeito se encontra, pois "toda enunciação efetiva, seja qual for a sua forma, contém sempre, com maior ou menor nitidez, a

indicação de um acordo ou de um desacordo com alguma coisa" (BAKHTIN, 2006, p. 109).

Parece necessário, nessa dimensão dialógica, acrescentar a relevância do conceito de sujeito, para a linguística aplicada contemporânea, quando o mesmo perde o papel de centro e é substituído por diferentes vozes sociais, acompanhando dessa forma o deslocamento do objeto da própria linguística: da frase (abstrata), para o contexto (social). Diana Barros (1994) deixa claro que, para Bakhtin, tudo pode vir a ser, reforçando com isso a idéia do inacabamento, porque "o sujeito do conhecimento é tão importante quanto seu caráter social": ambos resultam sempre de uma relação. Essa faz do sujeito um ser histórico e ideológico (idem, p. 2-3), na medida em que a dinâmica da interlocução passa a existir no espaço criado entre o eu e o tu/nós. É no diálogo que se verifica as alternâncias entre os sujeitos falantes e, em consequência, suas posições são demarcadas: a do emissor e a do locutor, por meio da "réplica", que, além de instituí-lo como sujeito, o faz tomar uma "posição responsiva" (BAKHTIN, 2003, p. 271). Essa levará à totalidade acabada (ou relativamente acabada) do enunciado, dependendo das especificidades da esfera e da escolha do gênero do discurso em que a interação ocorre. Nas esferas criativas, há uma restrição maior ao estudo aprofundado das propriedades do enunciado, pois "desde o início ele estará dentro dos limites de um *intuito definido pelo autor*" (ênfase no original, p. 279).

Para Barros (1994), o termo dialogismo identifica o princípio constitutivo da linguagem e de todo o discurso (idem, p. 6). Distingue-se de polifonia, pois esta caracteriza um certo tipo de texto, em que se pode entrever várias vozes, opondo-se ao chamado texto monofônico, no qual há um apagamento da variedade das vozes e, uma só se faz ouvir. Tal diferenciação é relevante para o trabalho com o intertexto, em especial, entre o conto dos Irmãos Grimm e o filme de animação, pois o primeiro pode ser considerado autoritário e monofônico, enquanto que no segundo, os efeitos da polifonia são aparentes e, de certa forma, recuperam os conflitos sociais, as ambiguidades e a polêmica, por meio de procedimentos discursivos externos e internos. Quando o diálogo intertextual se instala no texto "*internamente*", Barros (1994) o nomeia de "discurso poético" (também em oposição ao monológico), o que significa dizer: "o discurso poético inclui tanto a prosa quanto a poesia, a dança, a pintura, o teatro e *o cinema*, desde que a ambivalência se

manifeste nas diferentes etapas da organização desses textos" (ênfase acrescentada, p. 6).

Falar em organização de texto remete aos gêneros do discurso, que, nesta disssertação, são de grande importância, para se compreender a ideologia e os deslocamentos de sentidos[1] que perpassam o (inter)texto e o contexto no qual se inserem o conto dos Irmãos Grimm, o filme de animação e as princesas Disney. De certa forma, o exame destes textos convergem, principalmente, para a busca da "interdependência do sentido" (dialética) entre eles, as "relações intertextuais e intratextuais", o "caráter específico" de cada um, determinado por elementos extralinguísticos e o "diálogo dos textos" (BAKHTIN, 2003, p. 290-300).

1.1 Os gêneros do discurso em Bakhtin

Base que fundamenta toda a obra do pensador russo Mikhail Bakhtin, o dialogismo ─ "a condição do sentido do discurso" (BARROS, 1994, p. 2) ─, na medida em que associado a outros conceitos tais como intertextualidade e polifonia, conduz a um melhor entendimento das formulações enunciativas que ocorrem nos diversos gêneros discursivos.

Em virtude do caráter multiforme das atividades humanas (dentro de cada campo comunicacional e sócio-cultural do cotidiano), utilizamos tipos de enunciados "relativamente estáveis", denominados "gêneros do discurso" (BAKHTIN, 2003, p. 262). Esses, em sua construção, apresentam características como flexibilidade, plasticidade e dinamicidade. Devido a sua imensa variedade, os gêneros são difíceis de serem nominalizados. Seus tipos se apóiam, necessariamente, nas formas de comunicação (verbal/não verbal) e sua noção vem incrustada nas relações sociais, articulada às situações de interação social das diferentes esferas da comunicação: do cotidiano e das ideologias formalizadas e sistematizadas, conforme expõe Rodrigues (2004, *online*).

Os gêneros do discurso podem contemplar enunciados de comunicação oral ou mesmo escrita mais informais (bate-papos, reuniões de família etc), formalidades do cotidiano (olá, bom dia/boa tarde/ boa noite etc.) e formas de discurso mais estilizadas como as oriundas das esferas literária e científica. Em razão dessa

[1] Deslocamentos de sentidos aqui são entendidos como atos de circulação das informações (no plano do conteúdo) que se encontram em contato por meio do intertexto (FIORIN, 1994, p. 30).

diversidade é preciso conhecer a sua natureza, ou seja, com qual das classificações de gêneros proposta por Bakhtin (2003, p. 263) o enunciado (ou objeto de estudo) mantém vínculos: primários ou secundários.

Os gêneros primários (ou simples) são tidos como os discursos do dia-a-dia, de uso menos institucionalizado e relacionados à ideologia do cotidiano, como, por exemplo, uma conversa ao telefone, um pedido de informação ou uma troca de e-mail. Os secundários (ou complexos) são vinculados a sistemas ideologicamente constituídos. Como exemplos desses últimos, podem ser apontados o romance, o teatro, o cinema, o discurso científico, as leis etc.

No seu processo de formação, os gêneros secundários se utilizam da reelaboração e incorporação dos gêneros primários, os quais passam a ter uma nova significação e conforme Bakhtin (2003, p. 263), "[...] perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios [...]". Ou seja, os gêneros do discurso são mutáveis, na medida em que se adéquam ao(s) campo(s) social/sociais que perpassam e podem ser ideologicamente responsáveis pelo discurso apresentado no processo de construção da materialização linguística (verbal e/ou não-verbal).

Para Bakhtin, entretanto, a concepção dos gêneros do discurso está intrinsicamente relacionada a uma forma concreta e histórica. Apesar de o sujeito enunciar dentro de uma determinada estrutura, a maleabilidade que caracteriza os gêneros admite a conjunção de informações conhecidas (pelo eu e o tu/nós) e outras, não. Essas são nomeadas de "dado" e "novo", relação à qual remete Rodrigues (2004, *online*)

> Assim sendo, como Bakhtin concebe os gêneros do discurso? Uma primeira observação é a de que a abordagem do autor concretiza-se pelo ângulo sócio-histórico, articulando as dimensões histórica e normativa dos gêneros e enfatizando a sua relativa estabilidade (a relação entre o dado e o novo) [...].

"Dado" (opcional) é o elemento de conhecimento compartilhado ou mútuo entre os interlocutores e se constitui do que é previsível pelo contexto. É a informação que pode ser recuperada no nível do texto e da situação, bem como por meio de uma atitude consensual entre emissor e receptor. O "novo" (obrigatório) trabalha com uma informação desconhecida e imprevista por quem a recebe e a emite. Por isso, é um elemento irrecuperável na materialidade discursiva que o precede.

Essa perspectiva da informação dada e da informação nova reforça a noção de Bahktin (2003) de que os gêneros se configuram como enunciados de relativa estabilidade (e por isso são fluidos, já que um gênero pode apresentar não somente as suas características próprias, mas as de outros também em sua composição). Assim como a língua, eles são marcados histórica, social, ideológica e interacionalmente no tempo e no espaço.

Essas marcas discursivas, entre outras funções, auxiliam na análise de qualquer fenômeno comunicativo, podendo ser aplicada para compreender os textos literários e a natureza da arte visual; a conversão de textos falados em escritos e vice-versa; a relação entre linguagem e cultura e entre linguagem e situação; aspectos do papel da linguagem na prática social de um indivíduo e/ou de uma comunidade. Em outros termos, quando a língua é vista como texto, pois neste imbricam-se o linguístico e o social, e não apenas como um sistema, uma abstração, tem-se a possibilidade de apreensão da visão de mundo e da ideologia que perpassa nas relações interpessoais.

Tendo em vista que os gêneros determinam a forma de comunicação, torna-se relevante reconhecer que cada um deles é particular em sua constituição e que

> quanto melhor dominarmos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso (BAKHTIN, 2003, p. 285).

Bakhtin (2003) diz ainda que os gêneros do discurso são tão importantes quanto as formas da língua porque “são indispensáveis para a compreensão mútua” (p. 285) entre os sujeitos discursivos. Isso porque, através dos gêneros que utilizamos quando dialogamos, pensamos, produzimos, moldamos e compartilhamos nosso discurso “em formas de gênero” (idem, 2003, p. 283). Vale salientar que as formas da língua, apesar de moldar a maneira com que expomos o nosso discurso, diferem da gramática normativa por não serem estruturas rígidas, canônicas e estáticas, mas sim, dinâmicas.

Para Bakhtin (2003), o estudo dos gêneros do discurso é que garante a ligação entre língua e vida, conforme se lê em:

> Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja, dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida (p. 305).

A linguagem se materializa por meio dos signos e atua como elemento constituidor dos sujeitos e seus discursos (para e sobre o outro). Segundo Pajeú (2009)

> É através de signos, via discursos, que se dá essa relação dialógica de constituição dos sujeitos e isto é fortemente marcado no processo de construção da linguagem, nos mais variados gêneros discursivos que esses sujeitos utilizam para se comunicar (p. 68).

Num processo dialógico, o discurso de um sujeito, insere-se no de outro de forma interacional e pode ser observável na materialidade linguística: “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”, nos diz Bakhtin (2003, p. 272). A marca do discurso do outro nem sempre ocorre de maneira explícita (via citações). Esse discurso (e o gênero utilizado para disseminá-lo) não deixa de firmar-se no tempo/espaço ainda que a individualidade daquele que o projetou permita reformulações em seu conteúdo, reforçando assim, a intencionalidade do autor e a relativa estabilidade do gênero.

Esse caráter plural, adaptável e variável dos gêneros do discurso permite pensá-los dentro de uma perspectiva intertextual e polifônica porque eles se apresentam envoltos e permeados por vozes – concordantes ou divergentes – de enunciadores diversos.

Sendo os gêneros discursivos compostos por enunciados instáveis, o fato de o cinema (nos filmes de animação) adaptar contos de fadas revela o caráter intertextual e polifônico desse meio, já que nele é possível perceber outras vozes provindas de variados contextos enunciativos e discursivos. Bezerra (2005) apresenta uma conceituação para polifonia:

> A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências eqüipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo [...] (p. 194-195).

Nesse cenário, lado a lado com a polifonia, a intertextualidade se apresenta como um importante recurso linguístico, estético, histórico, cultural e ideológico na cadeia discursiva. Quando, em suas obras, Bakhtin trabalha com a noção de diálogo entre textos, ele não apresenta o termo intertextualidade. Quem nominaliza o conceito é Julia Kristeva, em *Introdução à Semântica* (1974), ao expressar que "[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto" (p. 64). "O conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido", ensina Fiorin (1994, p. 29). Independente do propósito de reproduzir o sentido incorporado ou de transformá-lo, a intertextualidade pode ocorrer por meio da citação, da alusão e da estilização[2].

Essa relação entre textos dá-se a partir de elaborações não-sequenciais no tempo e no espaço e dependem de um conhecimento prévio entre emissor e receptor. Em outras palavras, a estruturação dialógica da linguagem no processo intertextual encerra uma qualidade polifônica e heterogênea devido à diversidade de vozes demarcadas pelas posições sociais e pontos de vista dos interlocutores. O discurso, que se constitui no âmbito do já-dito e, ao mesmo tempo, é orientado para o discurso-resposta que é solicitado a surgir (FLORES, 2009, p. 84), pode perpassar variadas esferas de ação, bem como distintos gêneros textuais.

Isso acontece, porque, conforme Zani (2003),

> [...] o conceito de dialogismo vai além da literatura e da história de suas fontes, trabalha e existe dentro de uma produção cultural, literária, pictórica, musical, cinematográfica e define o que se entende por uma relação polifônica, onde vozes subexistem, como uma relação intertextual que se estende por vários meios e períodos. Logo, o que fora denominado como releitura em outro momento, passou a ser conhecido por dialogismo no início do século XX, a partir da obra de Bakhtin, de forma que, a constante visita ou volta às escolas artísticas do passado — ou contemporâneas entre si — e a apropriação ao mundo das artes plásticas ou audiovisuais em geral, não é um fator estritamente marcado por um período histórico-artístico (p. 126).

O que se vê aqui é que intertextualidade e polifonia são dois conceitos correlacionais: interagem e se mostram por meio dos discursos empregados pelos sujeitos em sociedade. Um discurso nunca é aleatório, isolado e uno, mas sim,

---

[2] No filme "A princesa e o sapo", os três procedimentos são utilizados, considerando-se esse em relação ao conto "O rei sapo", dos Irmãos Grimm, sendo apontados, em alguns casos, na análise das sequências selecionadas.

intencional, consciente e instituído por vozes situadas em tempos e espaços diversos as quais convergem em prol da construção de um diálogo.

Quando nos utilizamos do discurso do outro para reafirmarmos o nosso e assim, estruturar o sentido dos enunciados produzidos e referenciados, estamos reelaborando as idéias anteriormente trabalhadas. É uma maneira de promover novos significados e sentidos mesmo que a forma do gênero discursivo utilizado seja mantida.

A intertextualidade é um ponto de intersecção de vozes e discursos diversos (mais ou menos aparentes) em um dado enunciado. Por meio deste mecanismo (e conforme as pretensões do autor/emissor/receptor) novos discursos são produzidos e posicionamentos ideológicos se afirmam.

1.2 Os contos de fadas

Os contos de fadas podem ser entendidos como formas de organização do discurso. No que concerne à estrutura, o conto se caracteriza por ser uma narrativa ficcional curta, pois sua "base diferencial é a contração" (GOTLIB, 2000, p. 64). Ao relacionar essa brevidade do conto enquanto narrativa com outras formas discursivas (tais como a fábula e a parábola), a autora afirma que o conto possui características resumidas dessas duas no que tange "à economia do estilo e à situação e à proposição temática" (idem, 2000, p. 15). Gotlib acrescenta ainda que

> Modernamente, sabe-se que *fábula* é a estória com personagens animais, vegetais ou minerais, tem objetivo instrutivo e é muito breve. E se a *parábola* tem homens como personagens, e se tem sentido realista e moralista, tal como a fábula, o sentido não é aparente e os detalhes de personagens podem ser simbólicos [...] (p. 15).

Os contos de fadas, em especial, são de difícil definição[3], embora haja concordância entre os estudiosos do assunto em relação a algumas de suas especificidades, como por exemplo, o fato de serem dirigidos às crianças e, na trama, o envolvimento com acontecimentos improváveis, lendas, forças e seres fantásticos (fadas, magos e feiticeiras). É comum se ouvir afirmativas como "As crianças lêem histórias porque elas são interessantes" e "As crianças aprendem a

[3] Um dos estudos fundamentais acerca dos elementos básicos dos contos é a obra do russo Vladimir Propp, *A Morfologia dos contos de fadas*, cuja primeira edição é de 1928. Devido ao seu detalhamento, entretanto, não utilizo as categorias apontadas pelo autor nesta dissertação, porque ultrapassaria os objetivos aqui propostos.

predizer os resultados de atos específicos (têm interesse em *finais*)". Além disso, é consenso que os contos de fadas migraram da oralidade para a escrita, ou seja, da esfera do mito, da lenda e do folclore passaram a fazer parte do corpo literário universal. Uma vez escritos, tornaram-se estáticos, como um gênero discursivo, nessa versão.

A questão mais simples diz respeito ao por que desses contos serem chamados de "contos de fadas". Deve-se à influência das mulheres escritoras nos salões franceses que intitularam suas histórias de *contes de fées*. O termo foi traduzido para o inglês como *fairy tales* e tornou-se tão amplamente utilizado devido à popularidade das histórias francesas, que começou a ser usado para descrever contos como estes dos Irmãos Grimm e de Andersen.

Desde a sua origem, o temário dos contos permanece praticamente inalterado e, por essa razão, pode-se apontá-los como um dos gêneros secundários do discurso, na concepção bakhtiniana.

Uma rápida visada no histórico dos contos de fadas pode levar a identificar a origem de algumas de suas características (persistentes até hoje), que conduzirão a abordagem seguinte acerca tanto do gênero discursivo quanto do gênero [*gender*[4]], tomado como categoria de análise, a partir da concepção de um construto cultural que determina os papéis sociais destinados a mulheres e homens.

1.2.1 Histórico dos contos de fadas

O termo fada tem origem no latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo...). Em outros idiomas, essa etimologia se afirma: fada (em português), *fée* (em francês), *fairy* (em inglês), *fata* (em italiano), *fee* (em alemão) e *hada* (em espanhol). Por analogia, os "contos de fadas" são denominados *contes de fées* na França, *fairy tales* na Inglaterra, *cuento de hadas* na Espanha e *racconto di fata* na Itália. Em fins do século XIX, no Brasil e em Portugal, foram denominados "contos da carochinha" e também "contos de encantamento". Vale ressaltar que não há registro de uma distinção clara entre contos maravilhosos e de fadas. As primeiras referências às fadas surgem junto ao povo e sua literatura céltico-bretã (COELHO, 1998, p. 31).

---

[4] Em inglês, utiliza-se o termo *gender*, para identificar esta categoria a qual o diferencia de *genre* (gênero literário).

Os contos de fadas possuem um contexto gestacional muito peculiar e controverso: sua origem perde-se no tempo. Há vários aspectos que se consagraram a respeito dos contos de fadas que, depois de seriamente pesquisados, verifica-se hoje serem enganosos: não foram criados como histórias infantis, podem não ter nenhuma relação com "fadas" e todos/as os/as estudiosos/as do assunto são unânimes em afirmar que foram criados por mulheres que sub-repticiamente se rebelevam contra as opressões que sofriam pela sociedade. Até a sua popularização, um intenso processo evolutivo ocorreu. Conforme Coelho (2000),

> Os primeiros *contos de fadas* teriam surgido entre os celtas, povos bárbaros que, submetidos pelos romanos (séc. II a.C./séc.I da era cristã), se fixaram principalmente nas Gálias, Ilhas Britânicas e Irlanda. A essa herança céltica, é atribuído o fundo maravilhoso, de estranha fantasia, imaginação e encantamento que caracteriza as novelas de cavalaria do ciclo do bretão (ciclo do Rei Artur e seus Cavaleiros da Távola Redonda e sua Dama Ginevra). Foi, pois, nas novelas de cavalaria que *as fadas teriam surgido como personagens,* representando forças psíquicas ou metafísicas (p. 175).

Para Coelho (1998), a fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa está em místicas regiões da Índia e do Egito, na Pérsia, Turquia e Arábia, enfim, no Oriente, apesar das muitas controvérsias. Daí, tais narrativas passaram a integrar o folclore de todas as nações do mundo ocidental. Entre as versões orientais, a de "*Calila e Dimna*" (século VI, Índia) é o grande modelo de uma visão de mundo mágica, na qual o real e o imaginário fundem-se tão essencialmente que se torna difícil distinguir os respectivos limites. São fábulas que se encadeiam numa estrutura *en abyme*[5].

Depois surge, entre os séculos IX e XII, *Sendebar* ou *O livro dos enganos das mulheres* – texto egípcio (o original, em sânscrito, perdeu-se) – que gira em torno do eixo paixão/ódio/sabedoria. Este é, provavelmente, o texto que inicia o ciclo narrativo que difunde a imagem negativa da mulher. Mais adiante, essa concepção se desenvolve devido aos esforços de cristianização do mundo, em que se distingue a luta pela valorização/idealização da mulher, seja no plano religioso, por meio do culto marial (veneração da Virgem Maria), seja no plano leigo, com o incentivo ao

---

[5] Segundo o Dicionário de Termos Literários *en abyme* significa "[...] A mise en abyme favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos [...]". Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm. Acesso em 21 fev. 2011.

amor cortês. Assim, no âmbito da literatura, passamos a contar com narrativas de repúdio *à* mulher-demônio *e* outras de exaltação à mulher-anjo.

Dos contos de *Sendebar* saíram muitos episódios (como as "Aventuras de Simbad, o marujo") que se tornaram conhecidos universalmente a partir do século XVIII, quando incluídas na coletânea *As mil e uma noites*. Publicadas em 1704, esses episódios não têm a intenção moralizante das narrativas exemplares, nem a inverossimilhança dos romances preciosos. Trazem a malícia e o alegre imoralismo dos antigos *fabliaux* franceses, exaltando o erotismo e consagrando a relação: amor/morte/palavra.

Em *As mil e uma noites*, histórias que Sherazade conta ao rei Schariar, como meio de escapar à morte, a atmosfera é alegre e descontraída, principalmente devido ao tratamento dispensado às questões de sexo. Ao serem difundidas no mundo ocidental cristão, onde o sexo já havia sido codificado como um valor moral, as histórias foram consideradas imorais e obscenas e "expurgadas" de toda a sua "licenciosidade". Em junho de 1985, doutores do Islã, *mollahs*, *imãs* e outros fanáticos religiosos, defensores da "pureza" islâmica, fizeram um grande incêndio de livros no Cairo e queimaram cerca de 3000 exemplares de *As mil e uma noites*.

O caminho é: da história para a lenda e para a literatura. Os textos-fontes são *Beowulf* (ainda não aparece o amor como poder realizador/destruidor); os *Mabinogion* (poemas narrativos do séc. IX); o *Romance de Brut* (o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda, séc. XIII); os *Lais de Marie de France* (fonte das narrativas arturianas e do lobisomem).

No século XVII, é publicada em Nápoles, a coletânea *O conto dos contos* (1634), de Giambattista Basile, cujo subtítulo, *Pentameron*, alude ao *Decameron*, de Bocaccio, que lhe serve de modelo. Nesta coletânea estão a maioria dos motivos encontrados nos contos de fadas espalhados por todo o mundo, inclusive os que serviram de fonte para Perrault em sua recolha *Os contos da Mamãe Gansa*.

Surgem, na época de Perrault os *romances preciosos* – mulheres celtas que reuniram à sua volta intelectuais e artistas e nos "salões" difundiam atitudes e obras que se transformavam em "moda". Antes de Perrault, Madame D'Aulnoy (uma jovem baronesa de vida aventuresca e escandalosa) escreve o romance precioso *História de Hipólito* (1690), em que introduz "História de Mira", cuja personagem central é uma fada, verdadeira variante da maga Melusina, o que provocou a "moda das fadas" na corte francesa. Entre 1696 e 1698, publica oito romances

preciosos/feéricos. Em 1789, com a Revolução Francesa abre-se uma nova era, a Romântica, quando se impõe uma nova razão e as fadas passam a segundo plano no interesse dos adultos e refugiam-se no mundo infantil.

No século seguinte ressurge o interesse pelo maravilhoso. De 1812 a 1822 (mais de 100 anos após Perrault ter publicado as histórias da Mãe Gansa – "*Contes de Ma Mère L'Oye*", em 1697) —, os escritores alemães Jacob e Wilhelm Grimm[6], que integravam o Círculo Intelectual de Heidelberg, realizaram um trabalho de coleta de narrativas populares, tendo nas camponesas Katherina Wieckmann e Jeannette Hassenpflug, suas principais fontes.

Nessa compilação de contos, eles revelam o fundo comum das fontes orientais, célticas e europeias e colocam em confronto o real do cotidiano com os mistérios do imaginário. Essa primeira edição contava com 85 narrativas. As edições seguintes (compostas por 200 contos de fadas e 10 lendas infantis) tiveram "alterações de ordem estilística e de conteúdo" feitas por Wilhelm Grimm (MATA e MATA, 2006, p. 7) com a finalidade de direcioná-los ao público infantil e não ao adulto (antes o foco dos contos).

Em fins do século XIX, foram encontrados papiros egípcios, cuja idade foi calculada em cerca de 3200 anos (bem mais antigos do que os indianos), que continham narrativas semelhantes a algumas das coletâneas da Índia. É o caso do romance *Os dois irmãos*, provável texto-fonte do episódio bíblico "José e a mulher de Putifar". Ainda no século XIX, o dinamarquês Hans Christian Andersen vai buscar na literatura popular nórdica (Dinamarca, Finlândia, Suécia e Noruega) inspiração para *Eventyr* [contos] aos quais junta outras narrativas de sua criação. Nesses, filtra o maravilhoso feérico e funde o pensamento mágico com o racionalista. Há raros momentos de bom humor e descontração, pois predominam a dor e a tristeza. Andersen é considerado o verdadeiro criador da literatura romântica, visto que ele unificou "[...] o pensamento mágico das origens arcaicas e o pensamento racionalista dos novos tempos" (COELHO, 1998, p. 77).

---

[6] Segundo Mata e Mata (2006), "a importância dos estudos por eles realizados sem dúvida vai muito além do campo propriamente linguístico-literário" (p. 8). A contribuição da obra dos Irmãos Grimm se estende para além dos contos de fadas, com *Mitologia Alemã*, de Jacob e *A saga heróica alemã* de 1829, de Wilhelm. Conforme se vê na afirmativa a seguir, a importância dos Grimm vai além da relação com os contos: "The Children´s and the Household Tales" did not develop in a vacuum but at a confluence of nationalistic, philological, and political agendas. The Grimms believed that the cultural concept of a nation hinges on a common language, a common set of beliefs and a common cultural heritage shared by a people". (HAASE, p. 408, *online*)

Em *Mulheres que correm com os lobos*, Clarissa Estés (1999) declara que “os contos de fadas, os mitos e as histórias proporcionam uma compreensão que aguça nosso olhar para que possamos escolher o caminho deixado pela natureza selvagem” (p. 19). Essa autora parte do mito da Mulher Selvagem – “mulher não-domesticada é o protótipo de mulher... não importa a cultura, a época, a política, ela é sempre a mesma” (idem, 1999, p. 23), para recuperar estruturas originais dos contos de fadas.

São bastante variados os questionamentos que os contos de fadas provocam, especialmente no que diz respeito à construção da protagonista: uma princesa.

1.2.2 Uma questão de gênero(s): o estereótipo

O duplo caráter do termo gênero utilizado neste subcapítulo conduz a considerações no âmbito do conceito de “gênero do discurso”, de Bakhtin, bem como ao exame de aspectos que emergem da relação entre os contos de fadas e a categoria de gênero, que engloba questões vinculadas à diferença entre feminino e masculino, classe social e etnia.

De uma forma geral, os contos de fadas se constroem com base em determinadas características que os identificam como um gênero discursivo autônomo. Sem tentar esgotá-las, parece relevante relembrar que um conto de fadas apresenta formas específicas que conduzem a narrativa e são aparentes no nível da expressão. Entre outras, saliento: a atemporalidade, em “Era uma vez...”; o espaço não identificado, em “num enorme castelo muito distante daqui...”; a presença de personagens-tipos como “a princesa” sempre linda, bondosa, passiva, à espera de seu príncipe encantado; a “bruxa má”, que, por meio de magia, modifica a situação da princesa, colocando-a em perigo; “a fada madrinha”, que a protege do feitiço; “o príncipe” que, heróico, salva a princesa, lhe propõe casamento e o *happy end*, quando ambos “vivem felizes para sempre”.

Embora formais tais características são também condutoras de valor ideológico e, nessa dimensão, influenciam e ajudam a moldar personalidades, especialmente a da criança, o público receptor por excelência dos contos de fadas. Eles também mostram de que forma a mulher é ali representada, fato que pode levar a menina e o menino a escolhas em termos de gênero. Os contos veiculam normas sociais de uma determinada cultura, bem como exploram mitos e rituais de iniciação

(sexual e de vida/morte/renascimento), que pela reiteração passam a fazer parte do imaginário coletivo. São ensinamentos que, provavelmente, serão absorvidos e seguidos pela criança, naturalmente, isso é, acriticamente. Em consequência, os contos tradicionais, em especial, os de autoria masculina, passam a ser alvo da crítica feminista que põe em discussão tais princípios encontrados precipuamente nos textos primários, como ocorre, por exemplo, em "O rei sapo", dos Irmãos Grimm.

Há unanimidade entre os estudiosos de diferentes esferas profissionais, que vêem os contos de fadas como modelares de ensinamentos e assunção de comportamentos sociais. Alguns, como por exemplo, Bettelheim (1979), os enaltece, na medida em que a criança pode aprender e encontrar no mundo fantasioso dos contos, soluções para problemas de ordem psicológica e de socialização, tornando-se capaz de lidar e de aceitar sua condição. A questão de gênero fundamental suscitada diz respeito especialmente à aceitação passiva de uma situação, dos papéis sociais previamente determinados pela sociedade. Esse espaço, o da passividade, nos contos, é, em geral, ocupado pela personagem feminina.

Não há dúvida quanto à relevância do aprendizado por meio dos contos. De certa forma, pode-se dizer que a interação entre a criança e o discurso de um conto de fadas estabelece-se facilmente, devido ao prazer que este lhe proporciona, sobretudo, porque se trata de uma manifestação artística[7]

Bakhtin (s/d) esclarece que

> A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o *estético*, tal como o jurídico ou o cognitivo, *é apenas uma variedade do social* (grifos no original, p. 3).

Para o autor, a "comunicação estética especial"[8] dá-se via o "enunciado poético [...] "verbalmente implementado" (p. 3) e, dessa forma, o discurso percorre

---

[7] Para Bakhtin (s/d) "O artístico é *uma* forma *especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte*" (grifos no original, p. 4).

[8] Quando Bakhtin (s/d) fala em "ouvinte" está se referindo ao "ouvinte imanente" e não a "público leitor" (p. 16). Entretanto, na relação entre a criança e o conto de fadas, esta é que ocupa o lugar de "ouvinte imanente", que, no caso, coincide com o de público leitor. "Na verdade", diz o autor, "é antes o contrário que pode ser verdadeiro: *o ouvinte nunca é igual ao autor*. O ouvinte tem *seu lugar próprio independente* no evento de uma criação artística; ele deve ocupar uma posição especial, e, mais ainda, uma posição *bilateral* com respeito ao autor e com respeito ao herói – e é esta posição que tem efeito determinativo no estilo de um enunciado" (grifos no original, p. 15). Na esfera da narratologia, é aceita "a possibilidade de, no plano operatório, partirmos desse 'leitor fictício´ [também chamado de 'narratário´ (um destinatário intratextual), figura correspondente ao 'ouvinte imanente´, de Bakhtin] expressamente citado, para se chegar ao 'leitor real´", porque "esse 'narratário´ a quem se chama ' leitor´ registra consideráveis semelhanças com o 'leitor real´" (REIS e LOPES, 1987, p. 211).

na esfera da arte um caminho semelhante ao do discurso na vida. A partir desse seu posicionamento, verifica-se que Bakhtin corrobora, primeiro, a noção da interação social, quando o objeto é a arte e, segundo, a importância do papel do "ouvinte" (no presente caso, da criança) na elaboração do objeto artístico.

A crítica feminista partilha dessa idéia ─ os contos são determinantes no processo de formação da criança ─, porém apresenta uma hipótese com base em um ponto de vista que questiona a valorização ideológica que os informa. Critica, portanto, este gênero discursivo.

De fato, a preocupação comum entre as mulheres dirige-se ao reforço advindo dos contos com referência a qualidades e atitudes que caracterizam "a princesa". O perigo é que eles irão influenciar as meninas (e os meninos também), de modo a mantê-las estagnadas numa posição submissa na vida adulta. Um dos meios utilizados pelas escritoras para dar vasão a esses questionamentos é a escrita de contos de fadas feministas.

Uma das obras exemplares do gênero é *Sapos y culebras y cuentos feministas*, de Bronwyn Davies (1994), em que a autora apresenta o dualismo masculino-feminino como um problema incorrigível na sociedade (p. 12). Com base na teoria pós-estruturalista, a partir de Freud, Max e Foucault, reconhece o caráter progressivo da constituição do eu e admite a sua natureza não-unitária. Em sua pesquisa junto a crianças de ambos os sexos, a autora busca estabelecer os parâmetros da sexualidade no processo de socialização do sujeito.

Davies (1994) conclui, entre outros aspectos, que a criança necessita de acesso a mundos imaginários nos quais se explorem novas metáforas, novas formas de relações sociais e novos modelos de poder e desejo. Afirma ela

> Necessitam da liberdade para colocarem-se a si mesmos de múltiplas formas, algumas das quais serão reconhecidamente "femininas", outras "masculinas", tal e como entendemos atualmente tais termos e outros desvinculados das práticas discursivas vigentes (p. 242)[9].

O que a autora coloca é que a criança, quando trabalha com a imaginação (e para isso os contos de fadas se fazem um gênero discursivo particularmente conveniente) e identidades de gênero não demarcadas (ou seja, formas femininas –

[9] Tradução livre para: "Precisan la libertad para ponerse a sí mismos de múltiples formas, algunas de las cuales serán reconociblemente "femininas", otras "masculinas, tal y como entendemos actualmente tales términos y otras totalmente desvinculadas de las prácticas discursivas vigentes" (p. 242).

mulher, formas masculinas – homem), tem mais possibilidades de se ver enquanto sujeito nas relações de gênero em sociedade.

Essa concepção de caráter didático dos contos de fadas pode ser observada na compilação dos contos de Jacob e Wilhelm Grimm, recolhidos da tradição oral e publicados pela primeira vez em 1812 sob o título "*Contos de fadas para o lar e as crianças*"[10]. Ao longo dos séculos muitas traduções e versões baseadas nos contos foram feitas e disseminadas pelo mundo[11]. O gênero discursivo conto de fadas, de enorme repercussão mundial, hoje, atinge um público cada vez maior e diverso. No entanto, inicialmente eles foram dirigidos às mulheres[12], movidos por um forte objetivo moralizante de educação "por meio de exemplos e castigos presentes na narrativa" (FONTANELLA e NIEDERAUER, 2008, p.1).

A essa capacidade de mutabilidade e flexibilidade dos contos de fadas, enquanto gênero discursivo acrescenta-se o fato de serem plurais no conteúdo, ao qual se vinculam intrinsicamente os conceitos de "maravilhoso" e "fantástico".

Mulheres belas, dotadas de poderes sobrenaturais, de uma capacidade de enfrentar situações-limites no dia-a-dia, as fadas se apresentam no contexto dos contos, na maioria dos casos, como seres que lidam com o fantástico/maravilhoso. Mas também elas podem ser do mal e diabólicas, conhecidas nos contos como as megeras e bruxas.

Todorov (1970) distingue os termos fantástico e maravilhoso. Para o autor, ambos encontram-se em posição antagônica porque o *fantástico* é visto como "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (p. 148). O *maravilhoso* que,

---

[10] *"Kinder und Hausmaerchen*", título original em alemão. No site do Projeto Gutemberg, podem ser consultados os contos escritos pelos irmãos Grimm (no idioma alemão), entre eles, "*O rei sapo ou Henrique de Ferro*" (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*). Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/archiv/grimm/maerchen/frosch.xml> . Acesso em 10 jan. 2011.

[11] No Brasil, Íside Bonini traduziu em 1961, "*Contos e lendas dos Irmãos Grimm"* (obra na qual constava o conto "*O rei sapo*"), publicado pela Edigraf. Maria Lúcia Pessoa de Barros traduziu para a Casa Editora Vecchi, "*Os mais belos contos de fadas de Grimm*" em 1968. Monteiro Lobato, no ano de 1969, traduziu e adaptou pela Editora Braziliense duas obras: uma intitulada "*Contos de Grimm*" (que inclui "*O príncipe sapo*") e a outra, "*Novos contos de Grimm*". Nesse trabalho, a tradução utilizada se intitula "*O rei sapo*" e tem a autoria de Tatiana Belinky. Conforme a pesquisadora Karin Volobuef (s/d, *online*), essa é a "tradução mais fiel de todas" pelo fato de a tradutora optar no título da obra pelo uso da "[...] expressão mais próxima ou mais literal frente ao alemão".

[12] Segundo Fontanella e Niederauer (2008), nesse período da história (por volta do século XVIIII) em que os contos tinham como foco os adultos (em especial as mulheres), a mulher "exercia um papel secundário, extremamente dependente do homem, que era a base da família. Dessa forma, eram passivas às adversidades e desprovidas de iniciativas para a tomada de decisões" (p. 1).

relacionado à quebra do equilíbrio da ordem estabelecida, traz “uma modificação da situação precedente [...]” (idem, 1970, p. 164), é cunhado da seguinte forma:

> [O] “maravilhoso puro” (...) não tem limites nítidos (...) os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 1970, p. 160).

Em outras palavras, se pode dizer que no fantástico o sujeito se defronta com uma questão: o acontecimento vivido é fruto da imaginação (e portanto, ilusório) ou ele realmente ocorreu e integra o real cotidiano (e é regido por leis desconhecidas por cada um de nós). A essência do fantástico, então, reside no dilema entre o mundo sobrenatural e o mundo real, ou seja, leva-nos a acreditar ou não naquilo que vemos e presenciamos e nos parece insólito.

Quanto ao maravilhoso, podemos dizer que uma de suas características marcantes é a naturalização do que aos nossos olhos é insólito. Para Todorov (1975), ele [o maravilhoso] “implica [ao sujeito] estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (p. 89), visto que eles se encontram envoltos por um tempo/espaço onde todas as coisas são possíveis. Como em uma metamorfose, no maravilhoso, as coisas que antes pareciam estranhas, impossíveis e alheias, agora, após ultrapassado o paradoxo entre o real e o irreal (no fantástico), elas lhe são familiares e possíveis.

Ou seja, no cenário do maravilhoso uma imagem carnavalizada (ou metamórfica), por exemplo, subverte e rompe uma imagem “em relação ao mundo oficial” (DISCINI, 2008, p. 84). Ela propõe um mundo “ao revés” (idem, ibidem), onde tudo é relativo e as transformações de determinadas formas em outras são possíveis dentro dessa visão maravilhosa.

Nesse sentido, os contos de fadas, ao trabalharem com o grotesco (que, segundo Bakhtin (1987) tem origem na metamorfose, considerada por ele, um “movimento interno da própria existência” (p. 28-9), exercem uma influência decisiva na formação de sujeitos (especialmente crianças), veiculando ideologias transformadoras, ou não[13].

---

[13] Acerca do assunto, Bettelheim (1979) diz que os contos de fadas nunca nos apresentam os acontecimentos de forma explícita e direta, e sim, recorrem à imaginação e ao fantástico para nos seduzir e conduzir às escolhas a serem feitas. Para o autor, “a ‘verdade’ dos contos é a verdade de nossa imaginação, e não a da

Isso se dá porque, a carnavalização, discursivamente, permite outras formas de nos posicionarmos enquanto sujeitos nas relações sociais e condicionar as condutas conforme os papéis sociais atribuídos pelo outro e por nós mesmos. Machado (1995) vê esse conceito como um "travestimento, ambiguidade da linguagem na transposição, para a literatura, de um sistema de imagens sincrético, como o é o sistema de imagens moldado pela cultura popular" (p. 309).

Em virtude das possibilidades pedagógicas que a carnavalização proporciona quando inserida nos contos de fadas, a "tensão" e a "intensidade" (GOTLIB, 2000, p. 68), elementos base para a construção do "fantástico", podem ser também vinculados ao "maravilhoso" devido à natureza dos fatos a que ele está ligado, por representarem algo no íntimo de cada leitor e se realizarem e serem percebidos intratextualmente nas histórias.

Gotlib (2000) salienta ainda que o compromisso do conto não se restringe somente ao acontecimento real, deixando assim os limites de ficção e realidade imprecisos. Nesse caso não importa qual a vertente que o caracteriza, mas sim, o "modo" como a história é contada (p. 68), o qual varia em consonância com a intencionalidade do autor na elaboração do seu enunciado.

Nesse universo fantástico e maravilhoso, que de uma certa perspectiva, mancha os limites entre o sonho e o real, é que são construídos os estereótipos. Nos contos de fadas, eles encontram-se voltados (em sua maioria) em torno da imagem da "princesa".

No âmbito das relações sociais e étnicas, um estereótipo é tido como uma generalização excessiva e indevida de um comportamento, uma atitude ou uma qualidade. O estereótipo está relacionado a uma idéia e posicionamento fixo sobre algo ou alguém, conforme aponta sua etimologia (*stereos*- rígido e *túpos*- traço). O termo, na esfera da psicologia,

> comporta uma carga adicional do fator subjetivo, que se manifesta sob a forma de elementos emocionais, valorativos e volutivos, que vão influenciar o comportamento humano. Ele se manifesta, portanto, em bases emocionais, trazendo em si, como já dissemos, juízos de valor preconcebidos, preconceitos, e atuam na nossa vontade (BACCEGA, 1998, p. 10)

---

casualidade habitual" (p. 148). Para Todorov (1970, p. 156) o fantástico "dura apenas o tempo de uma hesitação" (eliminando o casual, o momentâneo e enaltecendo o "insólito" e o "sobrenatural" como suas principais características).

A mesma conotação é também encontrada na citação de Lopes (2004), fundamentada na sociologia

> [...] opinião ou preconceito resultante não de uma avaliação espontânea mas de julgamentos repetidos rotineiramente; resultado da atribuição, por suposição, de invariáveis características pessoais e de comportamento a todos os membros de determinado grupo étnico, nacional, religioso, etc [...] (p. 263)

Quando discutimos o que é "ser mulher e homem" em sociedade, trabalhamos não somente com a noção da diferença biológica, mas com outros pontos tais como etnia e classe social (os quais estão inclusos em gênero (*gender*), enquanto categoria de análise).

Conforme Warner (1999) demorou muito para que o papel da mulher fosse retratado de forma diferenciada no contexto dos contos de fadas. Os contos que em sua temática não tratavam mais sobre mulheres com perfil de submissas e ingênuas, mas

> [...] sobre moças resolutas ou descontentes, que rejeitam seus pretendentes, desafiam os pais ou guardiões e, de modo geral, se opõem a sua sorte, tiveram de esperar até que, na atmosfera feminista renovada das décadas de 70 e 80 deste século [século XX], fossem recuperadas por pedagogos com outras visões sobre a conduta feminina apropriada (p. 316).

Vislumbrar essas questões dentro dos contos de fadas é essencial. No contexto das adaptações desses para o cinema, a noção de gênero contribui para o entendimento do que é "ser princesa", por exemplo. De acordo com o discurso empregado conduzimos a generalizações da imagem do outro nas relações sociais. As mulheres que são vistas como diferentes do padrão vigente tendem a ser marginalizadas e postas como o elemento estranho e de contraponto nas histórias. Para Rodrigues (2005), "[...] aquelas que se atrevem a adotar outra atitude que comporte criatividade, iniciativa e desenvoltura, que tornam a história interessante e sedutora, são apresentadas como "do mal", ou seja, como vilãs" (p. 6).

A mulher é um ser construído socialmente por meio das relações de gênero. As representações sígnicas que dessas interações decorrem, acabam por simbolizar (e dessa forma, apontar um perfil da pessoa em questão) vivências cotidianas e histórias de vida de cada uma, tal como as protagonistas dos contos de fadas, (em especial as que são – ou se tornam no caminhar da trama ─ princesas) que

possuem vínculos especiais e peculiares com um dado período histórico e espacial no qual a história foi produzida (o que auxilia para que o sujeito se revele e instaure-se um modelo do ser feminino e a atribuição de uma certa feminilidade[14]).

A idéia de novas princesas passa pela imagem (verbal e não-verbal), uma nova forma de ver e pensar o ser feminino em sociedade por meio da linguagem específica da esfera literária e do cinema. Uma concepção dialógica e polifônica, nesse caso, pensa essa imagem como uma oportunidade de trabalhar inúmeras questões em torno das relações em nossa sociedade por meio da categoria de análise "gênero". Segundo Scott (1995), "o termo gênero torna-se uma forma de indicar 'construções culturais' – a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres" (p. 75).

A autora relata ainda que o gênero (muitas vezes visto em desigualdade representacional entre o feminino e o masculino no que tange às oportunidades de vida, habilidades e características físicas e psicológicas) "[...] é construído através do parentesco [família e lar] [...]", mas não somente. Ele se faz também em outras esferas, como "na economia e na organização política" (SCOTT, 1995, p. 87).

Em função desses desníveis no trato do feminino e do masculino, a relação entre contos de fadas e gênero é assim, conflituosa e em alguns casos, pode ser determinante na formação de estereótipos sobre o "ser princesa". No inconsciente dos sujeitos em sociedade, esses estereótipos podem referenciar o feminino e, dessa forma, interferir no modo como se dão as relações sociais, em especial entre as crianças.

Iser (1996) diz que "o papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados" (p. 75). Essa citação remete ao fato de que, enquanto produtos culturais, os contos de fadas são histórico e socialmente construídos. Por isso, não há como percebê-los fora de uma narrativa onde se estabelecem relações de poder por meio de ações que visam a representar algo ou alguém por meio de um dado estereótipo.

A dicotomia entre o feminino e o masculino parece ter-se fixado no imaginário da sociedade ocidental. Com características bem delimitadas, estas categorias têm

---

[14] Segundo Ferreira (2002), feminilidade, a mulher feminina, "é uma construção de padrões culturais de comportamento, baseada em arquétipos patriarcais, nos quais a mulher enquadrar-se-ia ou não em categorias valorativas do tipo: beleza, sensibilidade, meiguice, submissão, maternidade" (p. 105).

servido de fundamento para estabelecer os (ou romper com) estereótipos de representações da mulher, seja em textos (literários ou não), seja no ambiente social. Elas apresentam-se distribuídas da forma seguinte:

TABELA 1 – Características resultantes da dicotomia entre o feminino e o masculino

Feminino	Masculino
passivo	ativo
submisso	dominante
doce	corajoso
emocional	racional
intuitivo	lógico
donzela em perigo	cavalheiro em armadura
sombrio	luminar
interior	exterior

Fonte: Autoria própria

Uma breve mirada na tabela acima indica claramente a distinção: ao masculino, tudo que é positivo, ativo e solar; ao feminino, o negativo, passivo e sombrio. Daí, talvez, a idéia de mistério insondável que à mulher vem frequentemente atrelada. Nesta divisão dicotômica, marca da sociedade patriarcal, a mulher nitidamente fica em posição de submissão e jugo ao masculino, no jogo do poder.

Nessa perspectiva, Talbot (2008) trabalha com o conceito de “stereotyping”, que é definido pela autora como “uma prática representacional” que “envolve simplificação, redução e naturalização” com vistas à “manutenção da ordem social e simbólica” (p. 470-1). Ou seja, numa ampla gama dessas práticas (que incluem literatura, comédias televisivas e baixa e alta arte, como os desenhos nos jornais), os esteoreótipos tipificam os sujeitos por meio de estratégias muitas vezes fortes e severas e podem resultar na exclusão ou inferiorização do sujeito feminino ou masculino que é tido como o diferente em detrimento do dito normal e aceitável.

Desde a publicação da coletânea com os contos dos Grimm em 1812, as princesas são representadas com características biológicas e comportamentais marcadas por sua beleza física – pele alva, cabelos loiros (em geral), olhos azuis – e por sua extrema delicadeza, bondade e submissão. De família nobre, a princesa vive num ambiente luxuoso. Sua maior preocupação é sonhar com o casamento e com o príncipe “encantado”.

A expectativa da sociedade alemã no tempo dos Grimm era a “mulher silenciosa”, o estereótipo da época. A expressão de Bottigheimer (*online*) “Os homens podiam ser silenciosos, mas as mulheres eram silenciadas”, parece sumarizar esse ambiente cultural. Quando as mulheres começaram a falar, passaram a ser consideradas tagarelas e resmungonas. E, os contos tradicionais bem demonstram essa realidade, pois é possível estudar a cultura ou uma civilização por meio de seus textos orais e escritos.

Na maioria dos contos, a vida é vista como um concurso de beleza, em que a mulher bela é meiga e bem-humorada e a feia está sempre de mau-humor, é ambiciosa e trapaceira. Ser bela significa ser a escolhida e tornar-se rica, porque a beleza é recompensada, sem ter que fazer nada para isso. Apesar disso, o glamour do sofrimento também é determinante na composição da princesa, pois martírio e sofrimento e mulheres em perigo são interessantes no período da conquista amorosa: a auto-piedade e a honradez, bem como a passividade leva-a a ser a eleita. As mulheres boas e poderosas possuem características não-humanas, são distantes, velhas e assexuadas; as más e poderosas são bruxas e vilãs ativas (as heroínas são passivas); o valor moral da atividade está relacionada a sexo; a contrapartida do rapaz enérgico e ambicioso é a mulher intrigante.

O casamento é sinônimo de riqueza e status social. Os contos se preocupam com o casamento, mas raramente os retratam, pois o *happy end* é o fim da história, o que significa o desejo da princesa pela corte eterna: um estado encantado. É a ponte entre a fantasia e a realidade: a única opção para a mulher, bem como para a perpetuação do *status quo* patriarcal.

De certa maneira, pode-se dizer que há um paradoxo, minando os estudos dos gêneros discursivos, pois, na medida em que determinam as regras do jogo narrativo, tendendo a fixar limites, criam também os estereótipos. No caso dos contos de fadas, parece que ficou estabelecido que a “princesa” e o “príncipe” precisam ter certos traços biológicos e comportamentais preconcebidos. Entretanto, se o gênero discursivo, por um lado é limitante, por outro, cabe à leitora e ao leitor mostrar de que modo esses marcos podem ser apagados e subvertidos. Tal ato se realiza no nível do discurso.

O olhar no viés feminista sobre os estereótipos dos contos leva a desvelar preconceitos patriarcais e desequilíbrios sociais em discursos supostamente neutros ou objetivos. As críticas feministas examinam como os contos de fadas modelam o

comportamento de personagens femininas de tal maneira que restringe as escolhas pelas quais competem. Seu objetivo é buscar na reversão dos contos meios de empoderamento para as mulheres.

1.3 Adaptação de contos de fadas para o cinema

O cinema aguça o imaginário dos espectadores. É uma das atividades artísticas que exercem enorme fascínio nas pessoas, que chegam a lotar salas de exibição para assistirem a seus filmes preferidos. Isso se deve à própria narrativa cinematográfica, que trabalha imagem e fala envoltas por forma, cor, som, enfim, inúmeros processos com vistas a contar uma história.

Quando se trata da relação entre literatura e cinema, advinda, por exemplo, das adaptações de contos de fadas muitas são as polêmicas levantadas. Uma delas é a fidedignidade (por parte de roteiristas e cineastas) ao conteúdo das obras literárias. Há aqueles que acreditam que o filme deva ter como roteiro uma cópia fiel da obra adaptada, que pensam ser importante considerar o meio no qual essa história será contada (cinema), o público a ser atingido, tempo de filme e recursos usados na narrativa cinematográfica[15].

Um dos aspectos que pode trazer alguma dificuldade nas adaptações é a transposição da linguagem literária (basicamente verbal) para um outro gênero discursivo, o cinema, que utiliza uma outra linguagem: a junção entre a palavra e a imagem. Envoltas numa complexa trama de signos e significados linguísticos diferentes, ambas as esferas (literatura e cinema) quando se encontram no âmbito das adaptações cinematográficas, se caracterizam por uma linguagem diferenciada, devido à intertextualidade e à polifonia que a inserção de elementos de outros discursos e vozes evidenciam nos filmes. Por isso, segundo Johnson (2003), a "insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos" (p. 42), como no caso dos filmes de animação.

Atualmente, o cinema de animação[16] (em especial os filmes que são do tipo longa-metragem[17]) é um canal de comunicação que possui forte capacidade de

---

[15] Outra ponto a ser ressaltado nesse contexto é o lucro gerado em função dessas adaptações.

[16] O cinema de animação é um gênero discursivo que trabalha com som, imagem e palavras. Conforme Vieira (2008), ele se define como "uma sequência de imagens estáticas que cria a ilusão de movimento no momento da projeção" (p. 60).

persuasão, porque na combinação entre a materialidade linguística e a imagística, precisa veicular uma ideologia[18], seja para confirmar a da obra literária, seja para revisitá-la, transformando-a. Nos filmes de animação baseados nos contos de fadas, a exploração do fantástico/maravilhoso atua no (e provoca o) imaginário não só das crianças, mas dos adultos que as acompanham nas salas de exibição e, durante a sessão, revivem suas infâncias. Sabat (2002) diz que em razão do encantamento que os filmes produzidos pela Disney provocam, eles acabam por apresentar um caráter instrucional para as ações cotidianas. Conforme a autora na construção das obras cinematográficas, os estúdios utilizam "som, cor e imagem" e "através das histórias" ensinam "às crianças quem elas devem ser e como é a sociedade em que vivem" (idem, p. 14).

A influência que os conteúdos vinculados nos filmes podem exercer sobre as pessoas tem ligação direta com o discurso empregado pela linguagem cinematográfica[19]. Martin (2003) relata que

> [...] toda imagem é mais ou menos simbólica: tal homem na tela pode facilmente representar a humanidade inteira. Mas sobretudo porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideais são sugeridas com uma força singular e uma inequívoca precisão pelo choque das imagens entre si: é o que chama de montagem ideológica (p. 23).

Essa montagem ideológica[20] advém da pecualiaridade do campo ao qual o cinema está vinculado: o imagístico, que trabalha com uma linguagem onde a

---

[17] De acordo com o "American Film Institute" um filme longa-metragem é aquela produção cinematográfica que tem a duração de 40 minutos ou mais.

[18] Com base nas ciências sociais, na perspectiva de Machado (1995) ideologia é nessa dissertação concebida como um "sistema de idéias determinado socialmente e materializado pelos signos criados pelo homem" (p. 312). Aqui, os signos atuam como elementos ideológicos que representam o mundo pela linguagem (seja ela verbal ou não-verbal).

[19] A "linguagem cinematográfica" é definida por Martin (2003), como a conversão do cinema "em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*" (grifos no original) (p. 16). Dentre os recursos utilizados na sua construção está o uso dos *planos*, que o autor define como o "fragmento da película impressionado desde que o motor da câmera é acionado até que tenha parado" (p. 139), ou seja, é um pedaço fílmico entre dois cortes. Seu conjunto forma o que Rodrigues (2002), chama de *cena* (p. 26). A combinação de várias cenas com a mesma carga dramática em um determinado tempo/espaço é a *sequência.* Segundo Jullier e Marie (2009), a sequência (recorte eleito, neste trabalho, para isolar o *corpus* de análise retirado do filme "A princesa e o sapo") "deixa o espectador atento a uma boa distância para captar o 'discurso oculto'" (a mensagem que quer ser passada) "e outros efeitos de sentido figurado"(p. 42).

[20] Para Martin (2003), a montagem ideológica tem influência no psicológico do espectador e é conceituada como a "progressão dramática do filme" (p. 139) e tem nos planos cinematográficos seus principais agentes construtores. Os planos podem ser, de acordo com Rodrigues (2002): grande plano geral (bastante aberto e situa o espectador no local em que a cena se desenvolve),

informação é passada aos espectadores por meio de áudio e vídeo, palavra e imagem. Talvez resida nesse cenário uma das dificuldades que roteiristas e diretores enfrentam para adaptar e dirigir produções fílmicas que envolvem mudanças drásticas entre a linguagem de contos de fadas em filmes de animação: manter a força de persuasão da linguagem do discurso do enunciado-fonte em um formato sensorial, imagístico, artístico e intelectual no enunciado-alvo, ou seja, na tela.

Adaptação[21] não é somente transpor a estética visual e o modo de escrita de um meio para o outro. No caso do cinema, buscar na literatura a fonte para a criação dos filmes de animação significa entrar em um campo muito específico e peculiar, que, num processo dinâmico e livre, conta e reconta histórias por meio da linguagem cinematográfica.

É possível pensar que jamais nos será mostrado, por exemplo, “a princesa” ou “o castelo”, mas “tal princesa” e “tal castelo” em particular. É nessa junção de imagem dinâmica e palavra que o cinema demonstra seu diferencial, pois como diz Joly (1996), “as imagens mudam os textos, mas os textos, por sua vez, mudam as imagens” (p. 131). Ou seja, no contexto de adaptação das mais diversas histórias para o cinema, a literatura contribui para o desenvolvimento das narrativas cinematográficas e vice-versa. As palavras em associação com o universo imagístico alicerçam uma melhor compreensão e entendimento do que está veiculado. A esse respeito, Eisenstein (2002) – para quem pouco importa “o nascimento-virginal” dessa arte –, orienta que

---

plano geral (mostra o ambiente onde a cena acontece), plano geral aberto (tem foco no exterior ou interior do ambiente da ação, mostrando-o de uma vez), plano geral fechado (mostra o ator ou personagem em relação ao espaço cênico), plano inteiro (enquadramento da personagem da cabeça aos pés), plano americano (do joelho para cima), plano médio (da cintura para cima), plano próximo (do busto para cima), *close* (mostra o rosto inteiro com enquadramento do ombro para cima), *superclose* (enquadra o queixo e o limite da cabeça-rosto inteiro), câmera subjetiva (o enquadramento é do ponto de vista do ator), *cut up* (detalhe, mostra alguma parte do corpo da personagem), plano conjunto fechado (enquadramento de dois atores com a mesma função dramática), plano conjunto aberto (três ou mais atores com a mesma carga dramática), *over shoulder* (enquadramento por trás, sobre o ombro), *plongée* (de cima para baixo), *contraplongée* (de baixo para cima), *travelling* (movimento feito de trás para frente, da esquerda para direita ou de cima para baixo) e *zoom in/out* (aproximação e afastamento, respectivamente).

[21] Stam (2008) diz que “uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento” (p. 21). Ou seja, tendo como base teórica a perspectiva de estudos proposta por Bakhtin (2003), se pode afirmar que quando um filme é adaptado para o cinema, na ação entre discursos ele se dá de maneira dialógica, intertextual e polifônica. Isso porque, múltiplas vozes se fazem presentes na construção dessa narrativa fílmica por meio de discursos precedentes (o do conto dos Grimm –“O rei sapo”-, no caso) e atuais (o do filme “A princesa e o sapo”) relacionados à temática trabalhada.

> Deixemos Dickens e toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, lhes lembrarem mais uma vez que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural; cada parte deste passado, em seu momento da história mundial, impulsionou a grande arte da cinematografia. Que este passado seja uma reprovação às pessoas inconscientes que trataram com arrogância a literatura, que contribuiu tanto para esta arte aparentemente sem precedentes e é, em primeiro lugar, e no mais importante: a arte de observar - não apenas ver, mas observar (p. 203).

Conforme se verifica, o autor reforça a idéia de que o cinema é uma mídia profundamente vinculada à cultura. Como tal, a relação texto/discurso cinematográfico com textos/discursos anteriores é de fundamental importância. Isso porque, o processo de intertextualidade reforça a associação entre o dito e o novo, garantindo a integridade da cadeia discursiva.

A linguagem atua no processo de construção da imagem, a qual, para Joly (1996), pode não ter vínculo com o visível e "imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a reproduz ou alguém que a reconhece" (p. 13). Segundo a autora, as imagens funcionam como "códigos secretos", e entendendo-a assim somente como mera comunicadora e transmissora de mensagem, é possível realizar uma análise e leitura mais criteriosa e apurada do objeto de estudo. A posição de ser passivo ou ativo em relação às mensagens recebidas apresenta-se condicionada pelos contextos nos quais estão inseridos os sujeitos. Na visão de Joly (1996),

> uma iniciação mínima à análise da imagem deveria precisamente ajudar-nos a escapar dessa impressão de passividade e até de 'intoxicação' e permitir-nos, ao contrário, perceber tudo o que essa leitura 'natural' de imagem ativa em nós em termos de convenções, de história e de cultura mais ou menos interiorizadas (p. 10).

.

Nesse sentido, os filmes se configuram como importantes formadores de opinião, agendamento de conversas no cotidiano e construção engendrada de estereótipos de gênero no inconsciente coletivo[22]. Tal papel é tão mais evidente nas

---

[22] Na perspectiva psicológica de Jung (2000), o inconsciente coletivo se refere a "uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal" (p. 53). Segundo o autor, o conteúdo desse inconsciente coletivo (composto por arquétipos) existe em razão de uma hereditariedade pois "nunca estiveram na consciência" (idem, ibidem). Esses arquétipos preexistem na nossa consciência. No entanto, eles só se tornam conscientes (e portanto dão forma em definitivo aos conteúdos do inconsciente pessoal) em um momento

produções cinematográficas que têm como público-alvo as crianças, com destaque para os Estúdios Walt Disney. Objeto de estudos nas mais variadas áreas acadêmicas (tais como, por exemplo, Psicologia, Comunicação Social e Pedagogia), eles foram responsáveis pela criação para o cinema das “Princesas Disney”.

Nesse campo imagístico, a representação inclui modos de pensar, agir e sentir dos sujeitos com suas condutas e práticas sociais. Assim, as representações atuam em substituição da realidade, porém sem ter como resultante uma cópia fidedigna do mundo real “mas uma construção feita a partir dele” (PESAVENTO, 2005, p. 40)

A partir das adaptações fílmicas dos contos de fadas, os mais variados produtos culturais são lançados no mercado. Eles compreendem material escolar, roupas, calçados, utensílios de cozinha, perfumaria e também, brinquedos. Esses objetos são criados com o objetivo de vender e lucrar com as produções cinematográficas voltadas para o público infantil.

Por isso, quando lançam no mercado consumidor produtos vinculados aos filmes das Princesas Disney, se pode verificar também, não só as suas naturezas dialógicas (de cada objeto com os filmes), como também os seus caracteres polifônicos, na medida em que a aquisição de tais produtos podem significar a reafirmação (ou não) dos estereótipos relacionados ao “ser princesa”. Exemplo: ao comprar uma fantasia de carnaval referente à personagem Tiana, por exemplo, a mãe e o pai não estão apenas adquirindo um objeto que irá acompanhar sua (seu) filha (o) em uma festividade. Na verdade, eles (os pais) estão comprando a idéia de ser alguém especial e importante dentro de um universo fantástico/maravilhoso Essa idéia, entretanto, devido à intertextualidade, ao dialogismo e à polifonia que o filme e os itens a ele veiculados contém, permanece oculta.

O cinema é um campo que se faz no coletivo. Sua linguagem (que se encontra em constante processo de transformação) mixa outras áreas como música, teatro, dança, literatura, fotografia, física e ciência. Quando, por exemplo, algumas obras literárias são adaptadas para o cinema, elementos peculiares desse campo auxiliam no desenrolar discursivo cinematográfico, tais como enquadramentos e movimentos de câmera.

---

secundário, que pode ser no contato com os grupos e instituições sociais por onde cada sujeito circula e as experiências que vivencia.

1.4 Walt Disney e o universo do cinema de animação: nascem as princesas

Os Estúdios Walt Disney[23] possuem em seu *casting* de personagens, nove princesas oficialmente reconhecidas: Branca de Neve, Ariel, Cinderela, Aurora, Mulan, Pocahontas, Bela, Jasmine e a mais recente delas, Tiana, do filme "A princesa e o sapo" lançado em dezembro de 2009[24]. Dessas, apenas Pocahontas é uma personagem histórica, enquanto as outras possuem origem nos contos de fadas.

As representações das princesas Disney são construídas pelo discurso e marcadas ideologicamente. Elas estão inseridas em um tempo/espaço histórico definido e foram apresentadas ao público pelo cinema em um período onde as técnicas de criação e narrativa cinematográfica encontravam-se em fase de transformação, aprimoramento e afirmação enquanto arte, posição confirmada pela exposição de Barbosa Júnior (2005):

> Não é nenhum exagero afirmar que o século XX não teria as feições culturais que o caracterizam sem a influência do imaginário do mundo de fantasia criado a partir dos desenhos animados de Walt Disney. E esse sucesso se deve, inicialmente, ao enfrentamento dos problemas então existentes para a formulação de uma linguagem que verdadeiramente dotasse a animação de características artísticas próprias – a correta equação envolvendo imagem desenhada e seu movimento no espaço/tempo. [...] Ao sujeito que possuía o lápis (a tecnologia) foi oferecido um alfabeto (a arte), para que ele pudesse expressar-se (p. 97).

A contribuição dos Estúdios Disney para o universo da animação é inegável. Walt Disney[25] foi inovador no cinema e, apenas em uma década (de 1928 a 1937), alcançou um grande avanço na área. Esse período até o início da década de 40, é

---

[23] *The Walt Disney Company*, também conhecida como simplesmente Disney, é o maior conglomerado de mídia e entretenimento do planeta. Foi fundada em 16 de outubro de 1923, pelos irmãos Walt Disney e Roy Disney como um estúdio de animação, que se tornou um dos maiores estúdios de Hollywood.

[24] O filme "A princesa e o sapo" retoma a animação 2D. Essa é uma técnica tradicional que consiste em produzir uma sequência de desenhos que sugerem um movimento quando as imagens são projetadas na tela fílmica. No início das produções cinematográficas dos Estúdios Walt Disney, na técnica 2D era utilizado lápis e folha de acetato transparente para a confecção dos desenhos. Hoje, os desenhos em 2D são feitos com lápis e papel, escaneados, inseridos em um programa de computação voltado para a animação de filmes e editados para posterior exibição (VIEIRA, 2008, p. 66).

[25] Walt Disney (1901-1966) passou sua infância em uma fazenda, estudou em uma escola de arte, mas sua habilidade para desenhar era razoável, por isso abriu mão dessa área para dedicar-se ao trabalho de diretor e controlador do processo de produção dos filmes (BARBOSA JÚNIOR, 2005, p. 98).

de acordo com Barbosa Júnior (2005) conhecido como a “fase de ouro da animação” (p. 97). Nasce aqui o primeiro longa-metragem de animação de Walt Disney, adaptado do conto de fadas “Branca de Neve e os sete anões”.

O filme é considerado não só um marco do cinema de animação, mas da arte cinematográfica em geral. Walt Disney levou cerca de quatro anos para realizá-lo devido à dificuldade encontrada em, a partir do conto homônimo dos Irmãos Grimm, treinar os animadores, criar toda a concepção estética e os diálogos que viriam a compor o trabalho (BARBOSA JÚNIOR, 2005, p. 123).

Sobre a importância de “Branca de Neve e os sete anões” e sua influência na sociedade, Barbosa Júnior (2005) relata que,

> Uma das principais (a música dos sete anões) ultrapassou gerações embalando brincadeiras infantis; seus personagens (extremamente bem caracterizados) foram seguidamente imitados – a bruxa se transformou num ícone da maldade para além das fronteiras da sala escura de projeção; os anões se tornaram peças decorativas e “invadiram” (e continuam “habitando”) jardins de residências em todo o mundo. [...] Ficamos tão encantados com a trama, a cor, a luz, os personagens, o movimento que relutamos em acreditar como foram produzidos. [...] Vale a emoção, o significado, a experiência da fantasia (p. 118-9).

Na citação acima fica evidente que a união do imagístico e do linguístico na construção da narrativa cinematográfica, no processo de confecção de um filme, recorre à manipulação e representação simbólica de elementos para se firmar diante dos espectadores e assim, pela palavra e imagem, comunicar ideias e sentimentos sobre o que se vê. Ao explorar esses dois universos que interpõem técnica e arte com precisão, os envolvidos na produção dos filmes utilizam elementos que, no traçar de uma estratégia de comunicação visual, expressam uma informação, algo que está além do captado pelo olhar das câmeras.

Do primeiro (“Branca de Neve e os sete anões”) ao terceiro (“A bela adormecida”) passaram-se 22 anos. Um novo filme viria a ser produzido somente em 1989, “A pequena sereia”. Até chegar à “A princesa e o sapo” (em 2009), o ritmo empregado no lançamento de cada película variou entre um e três anos: 1991, 1992, 1995 e 1998. No que diz respeito aos diretores, em alguns casos, eles são os

mesmos em dois ou mais filmes, como no caso de “A pequena Sereia”, “Aladdin” e “A princesa e o sapo”[26].

A marcação no tempo e no espaço, o uso da cor e a participação dos profissionais, nesses três filmes, sofreu influência direta do momento sócio-histórico que marcou o século XX: o surgimento de regimes totalitários, as crises financeiras e as guerras. Com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, o cinema de animação, não permaneceu alheio a essa situação de mudanças profundas a que as sociedades em geral foram submetidas.

As possibilidades de criação com a junção da fotografia, do desenho, da música, da pintura favoreceram (e muito) a elaboração dos filmes longa-metragem de animação. E nisso, a mudança estética[27] na linguagem do universo cinematográfico de animação proposta por Disney influenciou também a percepção que se tinha acerca até então da construção dos contos de fadas e suas personagens. Conforne Warner (1999),

> [...] até que escritores e antologistas reabrissem os olhos, heroínas passivas e infelizes e mulheres mais velhas, vigorosas e perversas, pareciam características genéricas. Disney selecionou certas histórias e enfatizou alguns aspectos delas; as crianças matreiras, as pequenas megeras espertas, a profusa população dos contos de fadas foi drasticamente purgada (p. 239).

Essa lógica de Disney quanto à narrativa de animação é comum ao tratamento dado às nove princesas que são as protagonistas de seus filmes. Cada uma delas é dotada de um perfil diverso, pois variam de donzelas passivas e sonhadoras a jovens ativas e contestadoras[28].

Em função dessa variedade no perfil das princesas Disney, da introdução da televisão (que, no Brasil, se deu em 1950 com Assis Chateaubriand) e da concorrência que nascia com a criação de novos estúdios de animação e técnicas visuais diferenciadas na década de 40, a liderança no mercado cinematográfico por

---

[26] Os filmes “A pequena sereia”, “Aladdin” e “A princesa e o sapo” foram dirigidos por Ron Clements e Rob Edwards.

[27] Essa mudança se dá porque Walt Disney percebeu o cinema como uma mídia com potencial de entretenimento e educacional. De acordo com Barbosa Júnior (2005), o olhar perspicaz e a noção de Disney e seus desenhistas do “cinema enquanto arte” (p. 97), e também, um campo rentável financeiramente, fez com que novos parâmetros em torno da animação fossem criados.

[28] São mulheres que têm raças - termo conceituado no dicionário Aurélio (*online*, 2011) por “o conjunto dos indivíduos com origem étnica, linguística ou social comum” ─ diferentes, provêm de classes sociais distintas (umas possuem origem na nobreza e outras não), vivem em núcleos familiares nem sempre harmônicos e compostos por mãe, pai e irmãos.

Walt Disney foi abalada. Porém, mesmo com o surgimento de novas personagens (distintas nos traços dos desenhos, em sua técnica de animação e na trama das histórias), os estúdios concorrentes não alcançavam o mesmo sucesso das produções de Walt Disney porque não “conseguiam envolver emocionalmente o espectador”, tal como ocorreu em 1937 com o lançamento de “Branca de Neve e os sete anões”, o primeiro filme longa-metragem feito em animação 2D (BARBOSA JÚNIOR, 2005, p. 122).

Em 2009, com o lançamento de “A princesa e o sapo”, os Estúdios Disney, na tentativa de transgredir paradigmas na representação da personagem feminina, apresentam Tiana, uma princesa negra.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

De acordo com a proposta desta dissertação, em que o principal objetivo é demonstrar em que termos a protagonista Tiana, do filme de animação da Disney é construída, torna-se preciso elaborar um conjunto de procedimentos analíticos que dê conta da abordagem ao *corpus* e possa conduzir a algumas conclusões acerca do mesmo. Para Bakhtin interessa a *visão de conjunto* do texto (BARROS, 1994, p. 1), desde sua organização, passando pela interação verbal (ou não-verbal) e chegando ao contexto e ao intertexto. Entretanto, o teórico não apresenta um método de análise pronto e acabado. Por esse motivo, são estabelecidos alguns critérios e feita uma seleção de etapas a serem seguidas no decorrer da análise, sem descuidar, preferencialmente, da interferência dos gêneros dos discursos envolvidos e da perspectiva de gênero como categoria cultural. A partir das considerações conceituais acerca do gênero conto de fadas e cinema, aponto também como suporte teórico para a análise imagística (no nível da sequência fílmica) os estudos sobre linguagem cinematográfica, com base, especialmente em Joly (1996) e Martin (2003)[29]. Ainda, com o fim de trazer algum esclarecimento mais acurado no que se refere à materialidade linguística, que acompanha as sequências selecionadas, recorto dois enunciados, em cada uma delas, que sejam exemplares para a comprovação das interpretações relativas aos discursos ali veiculados.

Dentre as várias maneiras de “olhar” os resultados obtidos neste estudo, opto por procedimentos que incluem a seleção, análise e interpretação dos objetos. Além do conto “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm e do filme de animação “A princesa e o sapo”, seleciono também sequências dos filmes com as demais princesas Disney (no DVD, em anexo), com o fim de aproximar três delas (Banca de Neve, Cinderela e Aurora, de “A bela adormecida”) com Tiana, pois nesta perspectiva, os estereótipos e sua reescrita tornam-se bastante evidentes.

A metodologia empregada agrega distintos caminhos e vertentes, devido à diversidade de linguagens a serem examinadas. É, porém, construída com o foco na análise das características de Tiana.

---

[29] A contribuição teórica desses estudiosos, bem como a de Jullier e Marie (2009), e Rodrigues (2002) vem especificada no próprio processo analítico, na medida em que se fizerem necessárias.

Para tal, proponho uma classificação em que agrupo aspectos do texto em "núcleos contextuais"[30] (assim denominados por mim), que mostram o rumo da análise na seleção das sequências fílmicas.

O *corpus* de análise das imagens é composto de oito sequências extraídas de "A princesa e o sapo" (com dublagem em português), em que são também considerados os diálogos entre as personagens. Os enunciados (linguísticos e imagísticos) selecionados se referem a diferentes personagens, representativos dos quatro "núcleos contextuais", com as especificações seguintes:

No núcleo contextual ─ tempo/espaço/constituição familiar ─ o tempo se refere ao período em que ocorre a ação; é o tempo da narrativa. O espaço é o geográfico, real e/ou fictício e na constituição familiar incluo as personagens que compõem o grupo de convívio diário de Tiana (mãe, pai e os amigos mais próximos).

No núcleo contextual ─ economia/amor verdadeiro/*happy end* ─ o termo economia é um elemento vinculado a relações de poder na prática social, diretamente ligado ao trabalho como um meio de sobrevivência. Por amor verdadeiro quero significar o amor entre pais e filha e as amizades íntimas que se constroem no cotidiano. Por *happy end* entendo a união pelo casamento de pares movidos pelo amor e paixão incondicional.

No núcleo contextual ─ cenário fílmico/canções/cores e traços ─ o primeiro elemento diz respeito à disposição cênica do local onde a trama ocorre. As canções referem-se à letra da trilha sonora do filme, que agrega significado ao conteúdo imagístico e tem referência direta com o cenário, bem como as cores e traços, que trabalham com a forma dos objetos e das personagens e sua influência no discurso fílmico.

No núcleo contextual ─ fantástico/maravilhoso/misticismo ─ o elemento fantástico trabalha com a dicotomia entre o mundo real e o ilusório; o maravilhoso referencia um acontecimento que antes parecia sobrenatural, portanto, impossível, que se transforma em um espaço onde tudo pode acontecer e o misticismo trata de feitiçaria, especialmente o *vodu*, das metamorfoses e da magia.

Cada núcleo contextual representa, no processo de análise, a possibilidade de observar as questões sociais e culturais que envolvem e dão sustentação ao

---

[30] Núcleos contextuais podem ser definidos como espaços de ação do cotidiano em que os sujeitos circulam e que possuem influência decisiva na vida dos indivíduos. Os núcleos se configuram como cenários determinantes para o entendimento do processo de construção e compreensão de sentido dos enunciados produzidos pelos sujeitos envolvidos.

discurso fílmico e são determinantes na representação de Tiana. Essa princesa surgirá como o somatório desses aspectos. Além disso, essa categorização torna-se relevante, na medida em que contribui para formalizar o entendimento de como as relações sociais se movem em torno da intertextualidade, da polifonia e seus efeitos de sentido, bem como no contexto do gênero conto de fadas/filme de animação, na representação da personagem feminina.

Os procedimentos analíticos ocorrem em dois universos discursivos: um, o do filme, cujo suporte textual/discursivo é o conto "O rei sapo", dos Irmãos Grimm. Nesses é que encontro apoio para a seleção e análise das sequências, conforme os "núcleos contextuais"; o outro se refere ao estabelecimento do contraponto entre Tiana e três das nove princesas Disney: Branca de Neve, Cinderela e Aurora (de "A bela adormecida"). Nesse último universo sigo a ordem cronológica em que foram produzidos os filmes das nove princesas Disney, apresento um perfil de cada uma e mostro as características das três em que as evidências de uma imagem estereotipada do que é "ser princesa" se manifestam com mais saliência.

2.1 O conto "O rei sapo", dos Irmãos Grimm

Desde a publicação do conto original (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, ou *O Rei Sapo* ou *Henrique de Ferro*, editado em 1812), inúmeras foram as releituras e traduções do clássico dos Grimm[31]. Dentre elas está a tradução feita por Tatiana Belinky, a partir do conto original em alemão e publicada em 1989 na obra "Os contos de Grimm" com o título de "O rei sapo".

Com o objetivo de observar como se dá a caracterização das personagens em "O rei sapo", texto-base no intertexto com o filme "A princesa e o sapo", segue no quadro abaixo a apresentação de uma síntese do conto.

---

[31] Uma das releituras é a obra *A princesa enfeitiçada* (2004), da estadunidense Elizabeth Dawson Baker. Há também referências a uma possível influência dessa sobre a elaboração do filme da Disney. Os diretores não a confirmam, apesar de ocorrências coincidentes entre ambos. Na versão de Baker, a protagonista é de origem nobre, se chama Esmeralda e como diz a autora na contra-capa do livro "seu riso mais parece o zurro de um jumento do que o tilintar de um sino". Possui um andar desengonçado e odeia o príncipe Jorge, seu pretendente. Após diversos momentos de frustração na vida, Emma (como prefere ser chamada) passa por uma situação inusitada: ao beijar um sapo – que na verdade se chama príncipe Eadric – tem seu cotidiano mudado radicalmente. Ambos vivem muitas situações que variam da alegria ao extremo medo em assumirem-se apaixonados estando eles na forma de "sapo". Esses aspectos da obra escrita por Baker se assemelham com passagens do filme "A princesa e o sapo" (como o fato de Tiana, após beijar o sapo, se tornar um anfíbio também), se aproximando assim, pela intertextualidade, com a versão fílmica (embora a história do conto tome rumos bem distintos do filme).

QUADRO 1 - Sinopse do conto “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm

Uma bola dourada. Esse é o objeto que, no conto “O rei sapo”, muda a vida de uma jovem princesa (a menor entre as filhas do Rei) que muito se divertia num bosque onde há um poço. “Joga pro alto e pega. Joga pro alto e pega”: assim ela faz para passar o tempo e o tédio quando, de repente, a princesa vê seu brinquedo cair dentro do poço. No desespero de ter sua bola de volta, ela chora copiosamente de forma intensa e sem consolo. Após ouvir os lamentos da princesa, um sapo que estava no interior do poço coloca a cabeça para fora e diz que isso não seria necessário. A jovem deveria apenas prometer-lhe algo: amá-lo, deixá-lo viver com ela, comer em um pratinho de ouro, beber em sua taça e dormir em sua cama.

Mesmo duvidando da capacidade do sapo em alcançar o feito de trazer a bola novamente e de sobreviver fora da água, a princesa aceita a proposta do sapo (que, de imediato, cumpre com sua parte). Tão logo a princesa pega a bola, sai em disparada em direção ao castelo, deixando o sapo para trás.

No dia seguinte, o sapo aparece no palácio onde vive a princesa. Enquanto janta com seu pai, o Rei e os cortesãos a garota ouve uns passos nas escadarias do palácio e, na sequência, uma batida na porta. Ao perceber que algo aflige e amedronta a filha, o Rei quer saber o motivo. A princesa explica o que ocorreu e o Rei a manda deixar o sapo entrar e cumprir a promessa feita ao pequeno anfíbio.

O pedido do sapo é atendido e a princesa o leva para o seu quarto, o coloca em um canto e deita em sua cama. Mas, o sapo exige deitar com ela na cama e ameaça contar ao Rei, caso ela não aceite. Com raiva do sapo-príncipe, ela o pega e arremessa contra a parede. Após ele cair no chão, a princesa é surpreendida: no lugar do sapo mirando-a, havia um belo príncipe que a olhava de forma carinhosa. Depois de explicar para a princesa o que havia ocorrido com ele, o príncipe e a princesa adormecem no quarto dela. Sem hesitar, a princesa aceita o casamento com o príncipe e parte em uma carruagem guiada por Henrique, o servo do príncipe, para viver no castelo com o seu, agora, esposo.

Fonte: Autoria própria

Após a leitura do referido texto, a tabela subsequente traz alguns apontamentos sobre passagens do conto feitas com base na sua materialidade lingüística. O objetivo é destacar as temáticas que norteiam a construção do perfil das personagens centrais da trama: o príncipe e a princesa.

TABELA 2 - Temáticas norteadoras da construção do príncipe e da princesa no conto "O rei sapo"

	Apontamentos
Contexto no tempo/espaço	Não está situado num tempo/espaço específico na história. Aparece apenas a marca lingüística no enunciado de abertura do conto "**Era uma vez**, no tempo em que os desejos ainda se cumpriam, um rei cujas filhas eram todas belas [...]" (p. 7)
Beijo	Não aparece em nenhum momento do texto
Príncipe e Princesa	Ambos de origem nobre
Identificação das personagens	Ocorre por "princesa", "príncipe", "sapo" e "Rei".
Núcleo familiar (da princesa)	Filha (princesa) e pai (Rei)
Núcleo familiar (do príncipe)	Somente o filho. Sobre o pai e a mãe nada é mencionado.
Local de encontro do príncipe (na forma de sapo) e da princesa	À beira do poço, onde cai a bola de outro com a qual a princesa brinca.
Como se dá o relacionamento entre o sapo-príncipe e a princesa no início do conto	A princesa esnoba e caçoa do sapo: "Ah, és tu, velho chapinhador?." (p. 8) "[...] que bobagens fala esse sapo simplório [...]" (p. 9)
Happy End	A idéia de "e viveram felizes para sempre" é trocada por um "estar livre [pelo fato de o príncipe ter recuperado sua forma humana] e feliz [por estar com seu amor, a princesa]" (p. 12) no final do conto.
Como o príncipe tornou-se sapo?	Por meio do feitiço de uma bruxa
Condição para voltar à forma	Ele somente volta à forma humana quando a princesa o arremessa contra a parede e ele cai.

Fonte: Autoria própria

Além dos aspectos levantados durante a leitura e apresentação do conto, outros foram detectados com base na existência de marcas linguísticas que contribuem para traçar o perfil da princesa protagonista de *O rei sapo*, dos Irmãos Grimm:

- “[...] Lembras o que ontem prometeste a mim, lá junto do poço?.” (p. 10)

Personagem enunciador: príncipe (na forma de sapo)

Nesse enunciado do sapo é possível ter uma visão de como é o cenário onde se deu o encontro entre ele e a princesa: o escrito no texto contribui para a compreensão imagística do local em que a narrativa se desenvolve no contexto do conto.

- “O que tu prometeste, deves cumprir; vai agora e abre a porta para ele.” (p. 10)

Personagem enunciador: Rei

A questão econômica não é sequer mencionada no conto, no entanto, o conteúdo moralista é fortemente destacado nesse enunciado de autoria do Rei, pai da princesa. O Rei chama a atenção da filha para o lado negativo do que ela fez: prometer algo que não vai cumprir. O que fica é que quando você se compromete com alguma coisa, deve ir até o fim e concretizar o combinado. Essas palavras ditas pelo pai da princesa repercutem de imediato na conduta dela, que passa a ter uma postura ética e moral diferente em relação ao sapo-príncipe.

- “Mas quando ele caiu, já não era mais um sapo, mas um príncipe de belos olhos carinhosos. Agora ele ficou sendo, pela vontade do pai da princesa, seu companheiro amado e esposo” (p. 12)

Personagem enunciador: narrador do conto

Apesar da mudança de atitude com o sapo e cumprir o prometido, no seu interior ainda havia resquícios de um certo incômodo (por ter atendido os pedidos feitos pelo sapo). Após ele dormir no quarto da princesa (conforme consta em “[...] Estou cansado, quero dormir, igual a ti. Levanta-me, senão eu conto ao teu pai” (p. 12). Porém, a princesa tem um acesso de fúria com esse posicionamento do sapo-príncipe. E, em razão disso, ela o joga na direção da parede.

Na fala do narrador está presente um cenário mágico ao descrever o que acontece em cena. Nele, o sapo volta à forma humana por meio da quebra do feitiço graças à princesa.

- “[...] uma carruagem atrelada a seis cavalos brancos, de cabeças enfeitadas por seis plumas de avestruz, e arreados com correntes de ouro; e de pé na traseira estava o servo do príncipe, que era o fiel Henrique” (p. 12)

Personagem enunciador: narrador do conto

Aqui, através da descrição da composição do veículo que leva a princesa, o príncipe e o criado de volta do castelo, o fantástico e o maravilhoso evidenciam-se enquanto características próprias dos contos de fadas. Sentimentos são maximizados e figuras de linguagem utilizadas para explicitar a intensidade de tais sensações, como a de tristeza e saudade do criado em razão da transformação do patrão em sapo: “[...] mandou colocar três aros de ferro em volta do seu coração, para que ele não se partisse de dor e tristeza” (p. 12).

Depois de apresentar o conto dos Irmãos Grimm, os elementos que parecem relevantes na construção e representação da personagem feminina tratada como “princesa” é a seguinte: uma garota ‘duas caras’ (porque inicialmente ela rejeita o sapo mas vê nele a possibilidade de alcançar seu objetivo — que é o de recuperar sua bola de ouro — e por isso, finge que a proposta do sapo a agrada e acaba mentindo), preconceituosa (por se referir ao sapo com adjetivos pejorativos como “nojento” e “simplório”), que não demonstra interesse em arranjar um marido, mas devido a uma conversa com o príncipe aceita casar-se e partir para viver feliz “por muitos e muitos anos”.

2.2 “A princesa e o sapo” – no embalo do jazz, dos sapos que falam e crocodilos que cantam nasce a primeira princesa negra dos estúdios Walt Disney

Nestes últimos 74 anos, os longa-metragens de animação da Disney foram marcados pela presença de personagens femininas como protagonistas, tendo na dinastia de suas nove princesas os grandes exponenciais desse tipo de filme. Nessa dinastia, Tiana é a nona e a primeira negra dentre elas. Permeado por uma trilha sonora que tem no jazz sua base, “A princesa e o sapo” é situada num tempo e num espaço onde as influências culturais e étnicas provindas da África fervilhavam: em Nova Orleans, nos Estados Unidos, em 1912.

O filme “A princesa e o sapo” teve a direção de Ron Clements e John Musker (que também foram os responsáveis por dirigir “A pequena sereia”). Produzido em

2008, foi lançado em 2009 nos Estados Unidos e em alguns cinemas brasileiros. O DVD, no entanto, chegou às lojas daqui no mês de março do ano seguinte.

Com duração de 97 minutos, a película conta a história de Tiana, filha de uma importante modista que confecciona vestidos para Charlotte, filha de uma família rica da cidade de Nova Orleans. Seu pai James, amante da boa culinária, tem o sonho de ter seu próprio restaurante, sonho esse interrompido por sua morte.

A garota cresce em uma comunidade pobre financeiramente, mas rica em solidariedade ao próximo. Ela trabalha como garçonete em dois turnos a fim de juntar dinheiro, comprar um prédio e abrir seu próprio restaurante (e coloca os momentos de diversão com os amigos em segunda opção para alcançar tal objetivo). Ao contrário de sua amiga Charlotte (que sonha casar-se com um príncipe encantado), Tiana quer trabalhar e ser independente. Mas a mãe de Tiana, Eudora, pensa diferente, conforme pode ser visto em uma das falas do filme:

- "Tiana, seu pai pode não ter chegado onde ele queira, mas ele tinha uma coisa melhor, ele tinha amor. E é isso que eu quero para você querida: que conheça seu príncipe encantado, dance com ele e que sejam felizes!"[32]

No entanto, o anúncio da chegada do príncipe Naveen (também negro) vindo do reino fictício da Maldônia para Nova Orleans, muda o destino da jovem, até então focada no sucesso profissional com menor ênfase nas relações amorosas do cotidiano.

Transformado em sapo por um feiticeiro *vodu*[33], Naveen percebe Tiana como a princesa que pode ajudá-lo, pois ao encontrá-la em um belo vestido cedido por Charlotte no baile na mansão Labouff, ele pensa que Tiana tem origem nobre.

---

[32] Enunciado emitido aos 13'22'', da música que concorreu ao Oscar de melhor canção, *Quase Lá*- em inglês, *Almost There*.

[33] De origem africana, o *vodu*, conforme o dicionário Aurélio (versão *online*), "[...]combina elementos de possessão e magia com influências cristãs, apresentando semelhanças com o candomblé afro-brasileiro". É uma marca discursiva na linguagem cinematográfica de grande relevância, pois distingue o filme e mostra como o gênero conto de fadas é modificado em termos de espaço/tempo/cultura. Colabora também para a quebra do estereótipo da "princesa", porque Tiana está inserida num ambiente cultural muito específico, além é lógico, de ter implicações no que tange o fantástico/maravilhoso, porque acresce a essas noções uma perspectiva religiosa, de magia negra, muito forte no imaginário coletivo da região. O *vodu* mantém uma estreita relação com os costumes e a cultura com os locais onde está inserido no sul dos Estados Unidos (Nova Orleans em especial) e quase todo o Caribe. O *vodu* veio para Nova Orleans diretamente da África e passou por três distintas fases históricas: africana, crioula e americana. A fase que se evidencia no filme "A princesa e o sapo" é a Crioula (que compreende o período de 1830 até em torno de 1930), considerada a era de ouro do Vodu em Nova Orleans, conforme dados do site Museu Histórico Vodu Nova Orleans. Nessa época, de acordo com o site, "as danças e rituais vodu começaram a desenvolver técnicas originais e os sons que acabariam por levar ao jazz", outra marca fundamental para o núcleo contextual "cenário fílmico/canções/cores e traços" dentro do filme analisado. Disponível em: <http://www.voodoomuseum.com/index.php?option=com_content&view=article&id=14&Itemid= 17> . Acesso em 01 mar. 2011.

Quando ela, após muitas recusas em beijá-lo (pelo fato dele estar na forma de sapo), cede aos pedidos do príncipe, ambos têm uma surpresa: ele não vira humano e ela, vira sapa! Tiana passa grande parte do filme na condição de anfíbio e trava com os seres de sua espécie de origem (a humana), relações conflituosas; e, com os de seu atual estado, de maior cordialidade, já que ela e Naveen saem rumo ao pântano em busca de auxílio para desfazer o feitiço que os colocou naquela situação.

No intertexto com o conto dos Grimm, “O rei sapo”, quando a princesa encontra o príncipe ele já é sapo e sua figura humana só é apresentada ao final. Em “A princesa e o sapo”, o príncipe Naveen aparece primeiramente como humano, quando ele chega em Nova Orleans (conforme anuncia a manchete do jornal local nas cenas finais da sequência 3). O processo de transformação para a condição de sapo é mostrado nas sequências seguintes.

2.2.1 Sequência 1

A sequência 1 é retirada da parte que inicia aos 03'38'' e vai até 04'44''[34]. Trata-se da saída da mansão da família LaBouff, de Tiana e sua mãe, a costureira Eudora, após essa, lhes contar a história de “O rei sapo” e terminar de criar mais um dos vários vestidos da menina Charlotte LaBouff. Eudora e Tiana sobem no bonde e partem rumo ao *French Quarter*[35] onde moram junto com James em Nova Orleans. A sequência mostra a rotina da família e a relação dessa, com a vizinhança.

O núcleo contextual predominante nessa sequência é composto pelos elementos tempo/espaço/constituição familiar.

---

[34] Para representar minutos, se utiliza uma aspa (exemplo: x’) e, segundos, duas aspas (exemplo: x’’).

[35] *French Quarter* (ou Bairro Francês) é o bairro mais antigo de Nova Orleans e fica no ponto mais alto da cidade próximo às margens do Rio Mississippi. Com o objetivo de integrar a comunidade local e atrair turistas de várias partes do mundo são realizados inúmeros festejos. Dentre eles, o *French Quarter Festival* que nesse ano se realizará nos dias 7, 8, 9 e 10 de abril. É uma festa ao ar livre que reúne ritmos musicais dos mais variados estilos (jazz, funk Cajun, folk, gospel e ópera clássica) e a culinária cajun. Há ainda a celebração de Mardi Gras, uma festa carnavalesca de apelo popular onde ocorrem desfiles com carros alegóricos, pessoas fantasiadas pelas ruas e nos clubes. Disponível em: <http://www.neworleansonline.com/tools/neighborhoodguide/frenchquarter.html>. Acesso em 20 fev. 2011.

ILUSTRAÇÃO 1 - C1/C2[36]

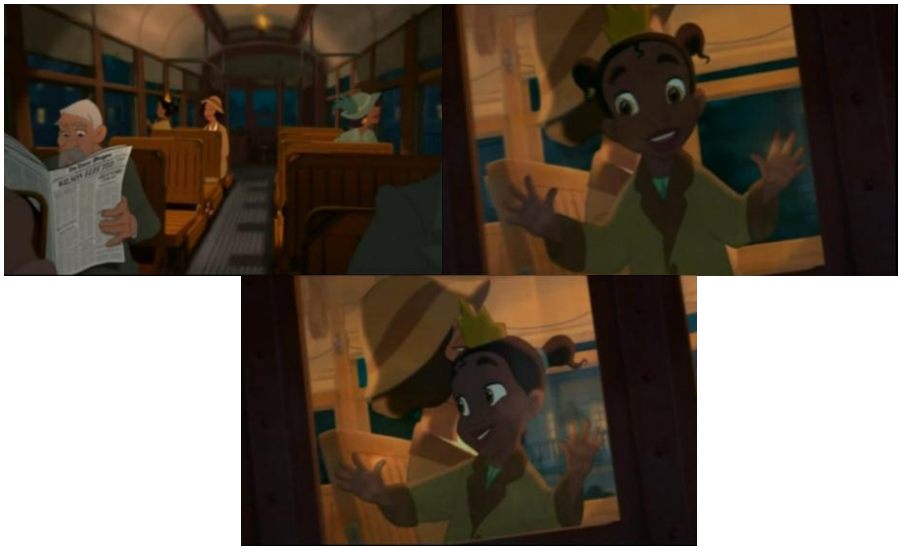
Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em grande plano geral, a rua (onde na esquina se vê um bonde) com imponentes casarões de um bairro ao anoitecer e pouco iluminado é enaltecida pelo tom das cores e pontos de luz utilizados (C1). Mãe e filha vestem-se de maneira semelhante. Esse aspecto revela o hábito de uma época quando as vestimentas infantis eram influenciadas diretamente pelas roupas usadas pelos adultos como ocorria até o século XVII. Após mais um dia de trabalho da costureira Eudora na mansão dos LaBouff, ela e Tiana voltam para casa rumo ao bairro em que residem. Com cuidado e carinho Eudora auxilia Tiana a subir no bonde. A ação é destacada pela canção instrumental ao fundo e pelo destaque das personagens em plano geral com enquadramento frontal e perspectiva diagonal (C2).

Nessas primeiras cenas, o vínculo entre a linguagem cinematográfica e a inserção da história em um tempo/espaço específico indica como se dão as relações de gênero no filme no âmbito do trabalho: uma família de classe social menos abastada onde a mãe, que tem um emprego sem hora fixa, não tem com quem deixar a filha e acaba levando-a para o trabalho. Pela constituição familiar, a proximidade de Eudora e Tiana marca a harmonia e sintonia vivida dentro do núcleo familiar composto por mãe, pai e filha, onde os progenitores possuem emprego fora do ambiente doméstico. Esse fato demonstra uma certa equiparação de gênero pois Eudora e James figuram no filme sem submissão de um em relação ao outro quanto ao trabalho, ocorrendo assim uma transgressão aos papéis sociais preestabelecidos pela sociedade para homens e mulheres.

[36] “C” significa cena. Esse será o código usado para identificar as ilustrações das cenas que compõem as sequências analisadas do filme “A princesa e o sapo”.

ILUSTRAÇÃO 2 - C3/C4/C5



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Na continuidade da sequência, ao espectador é apresentado o interior do bonde por meio de um plano de situação (C3). A luz baixa, o contraste entre o claro do teto e os bancos e detalhes amadeirados do bonde transmitem a serenidade do ambiente, que é reforçada pelo semblante dos passageiros.

Na C4 em plano próximo, o enfoque é o olhar de Tiana, que pelo vidro da janela observa admirada os casarões pelos quais o bonde passa. E, na cena seguinte (C5) a expressão facial de alegria e contentamento (em plano médio) por viver aquele momento fica evidente. Em ambas as cenas, Tiana usa uma tiara dourada de princesa que utiliza como brinquedo nas traquinagens com Charlotte LaBouff. Dentro da sequência, a tiara representa a relação de Tiana com o fantástico, além de seu olhar admirado e extasiado no momento em que passa de bonde pelos casarões. Ainda que o trabalho tenha uma posição de alta relevância nessa família, a fantasia e os sonhos têm seu espaço: Tiana, na infância, recorre ao imaginário para idealizar os acontecimentos cotidianos e ver as coisas ao seu redor pela transcendência do real. Isso, para Bettelheim (1979, p. 83-157), coloca a fantasia como “irreal”, próprio da infância e vinculado aos “bons sentimentos” em relação a si próprio e ao “futuro” (que são, nesse caso, “reais” e necessários “para sutentar-nos”).

ILUSTRAÇÃO 3 - C6/C7/C8

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

A passagem dos casarões (C6) para as casas mais simples do bairro onde a garota vive com a família (C7), ocorre em fusão com o recurso de movimento de câmera em *travelling* da direita para a esquerda. Nessa ação, o espectador vê o espaço externo na mesma perspectiva que Tiana do interior do bonde.

Já é noite e ao chegar em sua casa (C8), Tiana e a mãe sorriem felizes por terem passado mais um dia juntas, concluído suas tarefas e brincado muito. O uso de pouca luminosidade em função do ambiente noturno é uma constante nessas oito cenas iniciais. O resultado na fotografia da sequência é o contraste mais acentuado entre claro e escuro nos azuis e marrons usados, que na narrativa fílmica não somente podem vir a referenciar sensações psicofisiológicas (como calor, frio e aconchego) no espectador. De acordo com Joly (1996), elas, em razão da escolha do divulgado nas cenas são reativadas pela memória “com seus ajustes socioculturais” (p. 100-1). Tal questão pode ser vista em C8, com o toque do sino, a chegada e descida de Tiana e Eudora do bonde em frente à residência de ambas.

ILUSTRAÇÃO 4 - C9/C10

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Nesta cena, novamente o plano geral se apresenta. Na C9**,** ele é usado junto com um enquadramento frontal de câmera, a fim de mostrar (em perspectiva diagonal) a casa de Tiana, que possui estrutura arquitetônica igual às outras residências vizinhas (e, imagisticamente passa a noção de unidade em cena).

Em C10**,** juntamente com a canção ao fundo é possível ouvir a fala do pai de Tiana, James, com a filha. Juntos eles conversam e fazem uma sopa. Cozinhar é um dos predicados da garota que, segundo o pai, a elogia: “Hummmm... a sopa tá com um cheirinho ótimo Tiana!”. Ao lado de Tiana e James está Eudora. Enquanto costura na máquina mais uma de suas criações, sorri timidamente ao ouvir e presenciar o desenrolar da conversa entre filha e pai.

Parte importante na narrativa da sequência e no filme como um todo, a C10 apresenta o núcleo familiar de Tiana: filha, mãe e pai. Em termos das relações de gênero, o perfil harmonioso, batalhador, incentivador e parceiro que os membros desse núcleo comunicam é basilar na construção de Tiana (já na infância), o que perdurará na fase adulta conforme será visto na análise das sequências seguintes. Mostra também, que é uma família estruturada, com valores morais e éticos bem definidos.

ILUSTRAÇÃO 5 - C11/C12/C13/C14

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Na cozinha, James e Tiana preparam no fogão à lenha, uma deliciosa sopa. Como Tiana é pequena, ela necessita do auxílio de um banco para alcançar o caldeirão. Em C11 e C12, vê-se as personagens na mesma altura, o que favorece uma melhor observação das expressões e ações, por efeito do *contraplongée*. Elas mostram James olhar atento a filha cozinhar. Quando ele está prestes a provar o

sabor da sopa (C11), Tiana, em C12, pede para o pai esperar e coloca mais uma pitada de tempero. À príncipio, parece apenas uma atitude comum a quem está envolta com o preparo de algum alimento, mas para a história tem grande importância: demonstra uma Tiana perspicaz, atenta, de atitude e ágil. Ela não cozinha apenas porque o pai também gosta dessa tarefa, mas sim, por sentir prazer nisso. Aqui há uma quebra no perfil das princesas Disney até então construídas: Tiana rompe com a idéia de passividade e seu talento vem confirmado pela conversa entre a garota, a mãe e o pai.

Após temperar a sopa a seu modo, Tiana prova um pouco da comida feita por ela (C13). A menina repassa a colher para James, que, pensativo, saboreia o que acabara de comer. Em detalhe *(cut up)*, o plano capta visualmente a expressão de satisfação, indicando ao espectador sua possível resposta à Tiana. Quanto ao núcleo contextual a que estão vinculadas, as cenas representam discursivamente, a importância do pai na vida de Tiana. Dentro da constituição familiar, significa que a opinião de James acerca das coisas da vida tem alta influência em Tiana. O ato de passar confiança e acreditar no potencial talento da filha os une e torna a figura do pai cada vez mais marcante na vida de Tiana.

ILUSTRAÇÃO 6 - C15/C16

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Na C15, os diretores optaram por um plano próximo, em que a tensão visível no rosto de Tiana é expressa maximamente pelos seus olhos estatelados. Essa cena introduz a dramaticidade com que se desenvolverá a cena seguinte, C16. Em C16 (elaborada a partir de um plano de conjunto fechado), James está prestes a dizer à Tiana que adorou a sopa, mas ela não sabe e isso a deixa intrigada. O enfoque nas panelas localizadas no canto inferior direito da cena não tira a expectativa criada no interior do diálogo entre Tiana e James. O espaço entre os

objetos dessa fotografia (Tiana e James) e a lente da câmera indica que esse enquadramento, considerando o núcleo contextual em análise, dá “a impressão de distanciamento” das personagens e “propõe uma espécie de inversão comparativa das proporções” em função da importância de cada sujeito em cena, que no caso tem no pai e na filha o foco da narrativa (JOLY, 1996, p. 95).

ILUSTRAÇÃO 7 - C17/C18/C19/C20

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Na C17, a relação de carinho, amor e afeto entre filha e pai fica evidente quando James abraça Tiana fervorosamente. Nessa cena e em C18 é mantido o mesmo plano da anterior (plano de conjunto fechado), C16. Esse plano, em conjunto com um foco de luz que ilumina o centro da cena, cores fortes e vibrantes (azul, amarelo, preto, marrom) e claras e calmas (rosa, branco, bege e verde), salienta toda serenidade, amor, união e paz vivida entre as personagens Eudora, James e Tiana, conforme revela o enunciado A (correspondente à cena C18): “A nossa filha *tem* um dom, ela cozinha bem”.

James, no enunciado “A nossa filha *tem* um dom, ela cozinha bem”, realiza e reforça seu discurso com o uso do verbo “ter”. Isso porque ao sujeito “filha” é atribuído algo: o de “ter um dom”. Na primeira parte do enunciado encontra-se o já-dito (o dado), enquanto que “ela cozinha bem” reforça a temática do enunciado anterior e justifica a existência do dom. O novo, neste discurso, está no parecer abalizado do pai. Embora em termos de gênero seja a voz masculina que se impõe, por isso confiável, o fato de ter um dom aponta, por outro lado, para a possibilidade

de Tiana vir a exercer uma profissão competentemente. O estereótipo é rompido, pois princesas não trabalham.

Em C19, por meio de um plano panorâmico, se tem uma visão geral do bairro onde Tiana vive com seus pais. Essa imagem mostra não somente o modo como uma comunidade se organiza geográfica e socialmente, mas vai além. Apresenta uma idéia de bondade, de convívio pacífico e bem viver, comprovada pela presença de crianças brincando, à noite, na rua, enquanto os familiares as observam e conversam.

A cena seguinte (C20), que encerra a análise da sequência 1, funciona dentro deste contexto, como uma síntese do discurso verbal e visual empregado até então: o da harmonia, da amorosidade, do talento para fazer coisas e de como esse pode ser benéfico na relação com o outro: no caso de Tiana é o de cozinhar, de acordo com as palavras de James no enunciado B (correspondente à cena C20): “Sabe o que a comida *tem* de bom? Ela reúne as pessoas de todas as classes sociais”.

Em “Sabe o que a comida *tem* de bom? Ela reúne as pessoas de todas as classes sociais”, como o recorte anterior, realiza-se através do verbo “ter”, desta vez, relacionado a outro sujeito: comida. O elemento novo que vem na sequência não é apenas identificatório quanto à qualidade da comida. Quando James diz que “ela (a comida) reúne as pessoas de todas as classes sociais*”*, está lhe atribuindo uma função: a socialização entre ricos e pobres, fato direta e explicitamente ligado às questões de gênero.

Fica claro também, que Tiana parece compartilhar desse *dom* com seu pai, James, e não com a mãe, que possui aptidão para outra arte: a de confeccionar roupas. No cenário das relações de gênero, o fato de Eudora ser costureira não rompe com o estereótipo da imagem de mulher veiculado ao ambiente doméstico em prol da “reformulação das próprias estruturas da sociedade” (KOLBENSCHLAG, 1991, p. 153) vigente. Tiana, cozinhando em casa e Eudora, dedicando-se à costura, reforçam profissões ou atividades próprias à mulher que as prende à domesticidade.

Com isso, pode-se dizer que a sequência 1, em relação aos estereótipos, não traz novidades, apenas os reafirmam. Porém, se virmos essas profissões em relação ao “ser princesa”, sim, há uma inovação aqui. A princesa do filme e sua mãe (que ocupa o lugar de rainha) mostram-se personagens ativas, assumindo responsabilidades por ocupações que, apesar de domésticas, estão inseridas no mercado de trabalho, são produtivas. As princesas e rainhas, nos demais filmes da

Disney, assim como nos contos de fadas que lhes dão origem, não sabem fazer nada (Naveen é quem vai exemplificar e ocupar este papel e assim, romper o estereótipo do “ser príncipe”).

Ao voltar o olhar para a expressão verbal nesta sequência, verifica-se que os exemplos selecionados e dispostos no quadro abaixo corroboram o que já foi identificado por meio da análise das imagens acima.

2.2.2 Sequência 2

A sequência 2 é retirada da parte que inicia aos 04’45’’ e se estende até os 06’05’’. Essa tem como contexto uma conversa entre Eudora, James e Tiana (no quarto dela) sobre o sonho de James ter seu próprio restaurante e do dom de Tiana para cozinhar. A questão central é a importância do trabalho, do amor entre pais e filha na vida de Tiana desde a infância em sobreposição aos relacionamentos amorosos e às amizades, relegados a uma segunda opção.

O núcleo contextual predominante nessa sequência é composto pelos elementos economia/amor verdadeiro/*happy end*.

ILUSTRAÇÃO 8 - C21/C22

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Num movimento de lente (acoplada na câmera) denominado *zoom in* ocorre a passagem de C21 para C22 com o objetivo de enfatizar e destacar a fala de James. O método dentro da narrativa cinematográfica permite que se chegue mais próximo das personagens que estão no espaço cênico (RODRIGUES, 2002), que no caso dessas duas cenas é o quarto de Tiana (um ambiente aparentemente limpo e organizado, com poucos brinquedos e iluminado por um abajur). Sentados na cama, Eudora, Tiana e James, conversam. Em plano de conjunto aberto e embalados pela trilha sonora de fundo, eles trazem à cena C21 a emoção que ela exige. A fala mansa e serena de James parece acalentar Tiana, principalmente quando ele diz

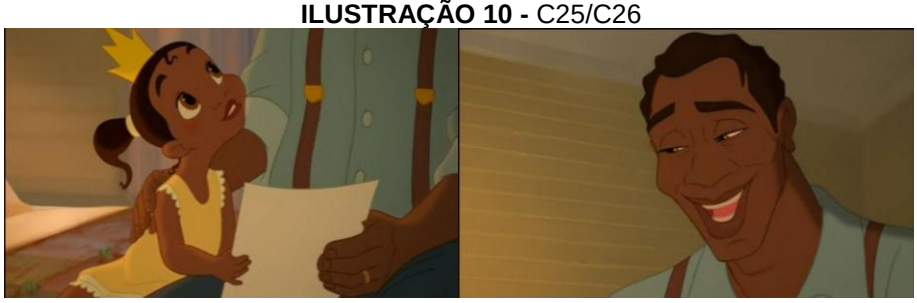
que a comida “põe felicidade no rosto delas (as pessoas)”. Eudora somente observa a conversa dos dois e não se manifesta verbalmente, apenas acompanha com o olhar o que foi dito por seu esposo, o que indica concordância.

ILUSTRAÇÃO 9 - C23/C24

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

James compartilha com Tiana em C23 e C24 o sonho de abrir um restaurante, para que todos possam degustar a sua comida. Em C23, a imagem desfocada ao fundo serve para destacar as personagens que estão em cena e reforçar o contraste das cores das roupas com o tom da pele negra de Tiana e James. Em C24, no plano detalhe (*cut up*), há uma gravura do que seria o tão sonhado e desejado restaurante. Ambas cenas reiteram e reforçam a cumplicidade existente entre pai e filha no processo de socialização dela. A respeito da influência de James sobre Tiana, Kolbenschlag (1991) diz que “quanto maior se torna o contato do pai com os filhos, mais instintivo passa a ser seu vínculo emocional com eles” (p. 177). Devido à emoção passada por palavras e gestos, o pai se posiona como figura importante no desenvolvimento da garota.

ILUSTRAÇÃO 10 - C25/C26



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Ainda que esteja usando um acessório típico de princesa (coroa), Tiana demonstra ímpeto empreendedor mesmo sendo pequena. O plano médio destaca o olhar atento da garota às palavras e às mãos de James (na mão esquerda ele carrega uma aliança, sinal de casamento formal com Eudora). Ela questiona o pai

sobre a comida de quem as pessoas vão gostar. “Nossa comida, não?” (C25) e em concordância James responde: “Verdade meu bem!” (C26, cena em *close*). A fala em C25 agrega ao imagístico, a noção de que ela acredita realizar esse sonho do restaurante com o pai quando adulta e codifica o trabalho como fundamental nessa célula familiar.

ILUSTRAÇÃO 11 - C27/C28/C29/C30

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo””

Com uma expressão de felicidade no rosto (C27**:** plano americano) James assina o papel com “Tiana’s”[37]. Na C28 é usado novamente o plano detalhe (*cut up*) para mostrar a gravura do salão de um restaurante com pessoas sentadas às mesas. As mãos de Tiana que seguram firmemente o papel também são destacadas. Em C29/C30 (plano próximo), ela pega o papel de imediato e o afaga com carinho entre seus braços. Nessas quatro cenas vemos que a dinânica na montagem da sequência tem por objetivo suscitar no espectador a “tensão psicológica” passada através da personagem. E para isso, a alternância dos planos favorece essa possibiidade de vivência da dramaticidade (MARTIN, 2003, p. 139).

[37] O uso do apóstrofo após o “a” em Tiana’s ocorre porque a palavra está em inglês, idioma original do filme. Dá ao “s” seguinte o significado de “de”. Em uma tradução livre para o português seria algo como “De Tiana”.

ILUSTRAÇÃO 12 - C31/C32/C33/C34

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Com uma noite de céu limpo e poucas estrelas, uma delas chama a atenção de Tiana (C31, em *close*), que na sequência alerta James (C32) e sai imediatamente de onde está com seus pais rumo à janela aberta para fitar o céu estrelado (C33). O plano usado é o americano, em que as personagens são vistas do joelho para cima assim como parte do ambiente também fica à mostra.

O uso do *plongèe* no caso de C34 é bem preciso e pontual. Com a trilha sonora tocando de leve ao fundo a passagem de sentido da mensagem é reforçada. O objetivo das cenas é destacar essa visão fantástica e mítica atribuída ao céu e suas constelações. É como se ele fosse superior, divino. E, como a posição de filmagem da câmera é de cima para baixo em C34, esse aspecto é enaltecido. Ou seja, em virtude do efeito psicológico produzido pelo *plongèe*, à Tiana, Eudora e James caberia o papel de inferiores em relação ao céu, conforme alerta Rodrigues (2002).

ILUSTRAÇÃO 13 - C35/C36/C37

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Dizem que as imagens falam mais que mil palavras. E, na análise dessas três cenas eu diria que junto a mil palavras, as imagens (por meio dos planos e movimentos de câmera escolhidos pelos diretores do filme) têm o grande poder de reforçar o dito em discurso verbal. É a união do imagístico e do linguística no repasse das possíveis mensagens ao público espectador.

Nas passagens C35, C36 e C37, a utilização de *over shoulder* em Tiana tem o foco nos movimentos de mão usados por James para tornar o que ele diz mais incisivo e concreto. O gestual é um reforço às suas palavras. Tiana o ouve com ares de admiração. Seus dizeres e conselhos são profundos e causam grande impacto na garota. O que James diz em (C37: "Mas lembre Tiana: aquela estrelinha é só responsável pela metade. O resto você *faz* com muito trabalho e então, aí sim, vai poder fazer tudo o que imaginar") será o norte da vida de Tiana na fase adulta: trabalhar com afinco para que se consiga alcançar os objetivos, sem depositar toda a responsabilidade em milagres.

Por meio do verbo "fazer", James indica à Tiana como ela deve proceder para realizar o sonho de ter o próprio restaurante. A resposta do elemento dado ([...] vai poder fazer tudo o que imaginar) está na fala precedente (o já-dito), bem como no contexto situacional de produção do enunciado (conversa entre mãe, pai e filha em frente à janela do quarto de Tiana), o que reforça a noção de "trabalho" contida no plano do conteúdo como questão fundamental na vida da garota. Outro ponto que fica na imanência do enunciado acima é a concepção de ter oportunidade e ser alguém na vida: é ótimo sonhar e desejar algo; mas caso queira que se torne realidade é preciso trabalhar arduamente (ainda que por muitas horas ou em mais de um local) mesmo que consequentemente tenhamos de deixar pessoas e outras coisas que nos agradam fazer em segundo plano.

Essa atitude do pai, causa junto à filha um rompimento na imagem do feminino no âmbito das relações de gênero e contribui para a construção de uma imagem não-estereotipada de Tiana, porque lhe transmite "[...] um certo número de qualidades socioculturalmente elaboradas", conforme Joly (1996, p. 21). O fato de Tiana ter talento para culinária leva a considerá-la, mesmo criança, como uma possibilidade de ascenção social e independência financeira, o que, quando adulta, será o foco de suas ações.

ILUSTRAÇÃO 14 - C38/C39

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O diálogo entre Tiana e seu pai continua na próxima cena (C38). James toca suavemente o rosto de Tiana enquanto fala. O plano usado é o *plongèe* e o ponto de vista é o do pai. Isso é nítido pelo olhar de Tiana, que busca acima de si, o rosto do homem. Sendo o olhar da câmera, na C39, o olhar de Tiana, o plano utilizado é outro, o *contraplongèe*, que filma de baixo para cima. Tanto esse plano como o anterior tem a mesma razão de ser, segundo Rodrigues (2002): apontar a superioridade das personagens em cena (os pais) em relação à menina sem que isso signifique submissão dela aos seus progenitores, mas reforça a importância que a figura de ambos representa para Tiana na troca de valores morais e éticos, tal como indica o enunciado D (C 39: “Me *prometa* só uma coisa: que você nunca, nunca vai *esquecer* o que realmente é importante”).

O enunciado acima também se refere à James. Nele, os verbos de ação destacados “prometer” (colocado como sinônimo de *fazer*) e “esquecer” antecipa e sugere no plano do conteúdo, um possível discurso-resposta por parte de Tiana.

Essas verbalizações são particularmente importantes porque nelas há uma mensagem de conselho e por isso, elas têm vínculo direto com a narrativa cinematográfica e a representação feminina da protagonista Tiana. Nesse enunciado fica explícito que o elemento novo para o já-dito (“Me *prometa* só uma coisa: que você nunca, nunca vai *esquecer* o que realmente é importante”) é encontrado fora da estrutura sintática, pois exige o conhecimento das sequências de imagens por parte de quem lê, no intuito de completar o sentido.

ILUSTRAÇÃO 15 - C40/C41

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As duas últimas cenas encerram a primeira parte do filme, que tem por objetivo introduzir o espectador no contexto em que Tiana estava inserida na infância e que a levaram a certas atitudes na fase adulta. Em C40, Eudora beija carinhosamente a filha antes de dormir. Única fonte de iluminação do quarto, o abajur sobre o criado mudo à esquerda da cena, dá o tom e ilumina o ambiente feito em meio a cores mais sóbrias e tensas e outras mais claras e leves, dando um toque de serenidade. Em um plano geral aberto do quarto de Tiana (C41) vê-se Eudora e James apagarem a luz, desejarem boa noite e saírem do local de ação da cena.

A tensão psicológica que ocorre na alternância dos planos entre as cenas é chamada por Martin (2003), como “dinamismo mental” (p. 138), pois prepara o espectador ao que vai se realizar no plano seguinte. Além disso, nessa passagem (e considerando o núcleo contextual economia/amor verdadeiro/*happy end*) fica implícita a noção de proteção e carinho dos pais para com a filha, caracterizando assim, o quão intenso é o amor deles por ela, que sequer cogita a idéia de beijar um sapo e encontrar o prínicipe encantado.

Esse bom relacionamento entre filha, mãe e pai, questões relativas ao trabalho e príncipe encantado foram levadas em conta para a seleção dos dois enunciados no contexto narrativo da sequência 2, que tem como núcleo contextual economia/amor verdadeiro/*happy end*. A personagem emissora (como na sequência anterior) é o pai de Tiana.

As falas de James no decorrer da trama do filme nortearam os passos da jovem Tiana até a vida adulta. Como que uma obsessão, o trabalho para Tiana é o espaço em que ela se realiza enquanto pessoa e para o qual dedica todo seu tempo no dia-a-dia. Quando adulta, ela esquece a importância do amor verdadeiro tão evocado por seus pais (embora seu pai a recomende não fazer isso) e exclui viver

um romance com um príncipe encantado pois seu foco é inaugurar um restaurante (e, portanto, suas forças são todas voltadas a isso).

2.2.3 Sequência 3

A sequência 3 é retirada da parte que inicia aos 07'24" e vai até 08'53". Ela tem como contexto a apresentação aos espectadores do cenário onde se desenrola a trama do filme: a cidade de Nova Orleans, nos Estados Unidos, demarcando assim, a história no tempo e no espaço. Aqui, há um perfil do povo que vive nesse lugar, dos costumes, de como são as relações sociais e, acima de tudo, do modo como Tiana percebe o movimento cultural (que tem no *vodu* e no jazz as marcas mais evidentes), além de sublinhar sua preocupação com o trabalho na lanchonete. Mas não somente isso. No intertexto com o escrito dos Grimm, a sequência fílmica número três se diferencia pelo contexto situacional de ocorrência da narrativa. Ao contrário da atemporalidade e da não especificidade do espaço do conto,a trama do filme é situada em um tempo cronológico reconhecível (1926, conforme mostra o jornal nas últimas cenas analisadas) e em um espaço concreto específico: a cidade de Nova Orleans.

ILUSTRAÇÃO 16 - C42/C43/C44

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

A ênfase, nesta sequência, recai no núcleo contextual, tempo/espaço/constituição familiar. Como pano de fundo deslumbra-se o panorama da cidade de Nova Orleans da década de 20, cujos meios de transporte ainda são os bondes, além de poucos carros e o porto para passageiros e carga. Na C42 é

possível observar por meio de um grande plano geral a cidade onde a cena acontece, situando assim, o espectador. A canção trabalha em paralelo com as imagens na construção da narrativa da sequência, o que para Martin (2003), nesse caso, significa uma continuidade ao tratado via imagem "[...] tanto no nível da simples percepção quanto ao da sensação estética [...]" (p.114). Em C43 o plano em detalhe (*cut up*) destaca a revista sobre culinária que Tiana lê de pé, no bonde lotado, a caminho do trabalho. Em movimento de *zoom out*, a câmera se afasta do objeto para mostrar um homem que tenta seduzir Tiana, que de imediato escapa àquela situação (C44).

O enunciado ─ "Onde as mulheres *são* beldades e os homens enlouquecem" (referente às cenas C43 e C44) ─ emitido pelo cantor Jairo Bonfim na dublagem do filme em português, explora certas figurações que contribuem para a identificação do local ao qual a canção "Lá em Nova Orleans" se refere. O "onde" indica o lugar da ocorrência e demarca o já-dito: Nova Orleans.

O enunciado manifesta textualmente a informação nova que completa o sentido do já-dito. Nele, há um mecanismo discursivo relacional que leva a dar visibilidade a uma questão de gênero. O verbo "ser" indica o jogo de causa-efeito entre mulheres e homens. Se "os homens enlouquecem" é porque "as mulheres são beldades".

ILUSTRAÇÃO 17 - C45/C46

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Ao descer do bonde rumo à lanchonete para trabalhar (C45), Tiana se depara com um grupo de cantores, instrumentistas e dançarinos de jazz. A cena é filmada em plano inteiro com os espaços preenchidos por prédios, bonde e pessoas andando pelas ruas. O foco do plano é Tiana. O contraste das cores nas roupas e nas edificações é o destaque na cenografia, que, em plano de conjunto aberto em C46, apresenta de maneira pontual o olhar um tanto perplexo e apreensivo de Tiana diante dos artistas que passam por ela. Na narrativa dessas cenas, eles funcionam

como “ruídos humanos” (MARTIN, 2003, p. 116) a fim de voltar a atenção do espectador ao que é dito na canção sobre Nova Orleans: “Quando ela toca não é brinquedo... E você também pode experimentar”.

ILUSTRAÇÃO 18 - C47/C48/C49/C50

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo””

Na cena C47 é usado o recurso que se chama de câmera subjetiva que nada mais é do que o ponto de vista da própria Tiana, que, por detrás dos instrumentos, visualiza o local onde trabalha, o *Luke’s Café*. As cenas C48 e C49 mostram em plano geral fechado a tentativa de Tiana de desvincilhar-se da caravana de artistas que passa pela rua e a impede de chegar mais depressa ao seu destino. Chamo a atenção para as vestes das personagens: a cartola alta (usada pelo homem de colete laranja) e o chapéu verde estilo “cloche” (usado por Tiana), que marcam uma época, a década de 20, reforçando a noção de um tempo-espaço definido. Em plano geral aberto, a cena mostra a corrida de Tiana para chegar ao *Luke’s Café*, mesmo exausta, depois de ter trabalhado no turno anterior em outro emprego.

ILUSTRAÇÃO 19 - C51/C52/C53

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

A alternância entre as cenas C51, C52 e C53, a partir dos movimentos de câmera *zoom in* e *zoom out* dá mobilidade e ritmo à narrativa do filme. Ela ocorre em consonância com a música e mostra parte das atribuições de garçonete que Tiana desempenha. O *zoom in* em C56 visa a detalhar o cuidado com que Tiana prepara os doces.

Nas cenas acima é possível ver o esforço de Tiana para realizar as tarefas no trabalho. Suas vestes apresentam mobilidade e favorecem a execução das atividades. O ritmo da montagem das cenas nestas sequências demonstra algumas caraterísticas de Tiana — destreza, cuidado, agilidade e atenção — que, imagisticamente, são vistas pela expressão facial e pelos gestos amplos (MARTIN, 2003).

ILUSTRAÇÃO 20 - C54/C55/C56/C57

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Ainda no *Luke's Café*, no seguimento das cenas C54, C55, C56 e C57, a tônica recai no sorriso e na satisfação com que Tiana desempenha suas tarefas, mesmo cansada. Sua destreza em carregar e entregar os pratos aos clientes (C54) pode ser vista em um plano americano, em perspectiva e com profundidade de campo. Esse posicionamento permite observar a alegria dos clientes em sentar à beira do balcão e saborear os pratos.

Em plano médio, Tiana novamente decora os doces a serem entregues a um cliente em uma das mesas (C55) — que, pelas vestimentas, parece ser um militar (C56). Outro indicativo disso é a forma como ele agradece e cumprimenta Tiana (C57): o gesto de saudação (ele bate continência para ela) indica tanto cumprimento, quanto pedido de permissão para chegada e permanência em determinado ambiente. O gesto do homem (além do agradecimento) revela seu reconhecimento pelo desempenho de Tiana no trabalho de garçonete, feito com dedicação e afinco. A atuação da jovem revela parte de seu comportamento, o qual tem sua base ética e moral nos ensinamentos passados por James e Eudora na infância de protagonista.

ILUSTRAÇÃO 21 - C58/C59/C60

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Em C58, Tiana retribui de forma graciosa com a posição da mão em "L" e a cabeça ladeada para a esquerda de seu corpo ao gesto de saudação em C57 feito pelo cliente. Essa ação da jovem demonstra que carrega em sua personalidade traços de gentileza mesmo em um local onde o seu chefe (C60, aplicação do plano geral fechado) é ríspido ao chamar-lhe atenção: ele quase lhe bate no ombro

esquerdo com um utensílio da cozinha, assustando-a (C59, utilização nessa cena do plano médio). Seu sorriso em C58 em nada sinaliza medo, submissão e anseio por aprovação do que foi feito para o cliente, conforme aponta Kolbenschlag (1991, p. 150), mas sim satisfação por cumprir seu trabalho e perceber que a comida servida por ela trouxe felicidade àquele homem.

ILUSTRAÇÃO 22 - C61/C62

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Depois de terem sido apresentados os contextos de família e trabalho, outro ponto levantado na sequência e que fica registrado musicalmente na narrativa do filme é a prática do *vodu* nas ruas de Nova Orleans. Na C61, as placas com *Voodoo Magic* e *your future told* indicam em plano detalhe (*cut up*) que naquele local alguém lida com feitiçaria e misticismo. A confirmação vem na cena seguinte (C62), que mostra em *over shoulder* Dr. Facilier — personagem que permanece até o fim do filme e ao qual é vinculado o papel de vilão da trama —, revela o que as cartas dizem sobre o futuro do homem sentado a sua frente.

O respaldo para dizer que “tem magia boa e má” se dá pela imagem, que é autenticada pela música que rege a sequência: “Lá em Nova Orleans”. Dessa maneira, exime a responsabilidade da imagem de, por si só, explicar o que nela é veiculado e aplica tal postura à imagem e à palavra. Assim, ocorre o que Martin (2003) chama de “a utilização normal das palavras” (p.85).

ILUSTRAÇÃO 23 - C63/C64/C65/C66

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O uso dos planos é fundamental na construção da narrativa fílmica, na medida em que imprimem ênfase nas imagens, dirigindo a atenção do espectador para a cena que interessa ao diretor. Nesse sentido, podemos afirmar que a imagem é também veículo ideológico na cadeia discursiva. Na C63, quando o homem que conversa com o Dr. Facilier leva a mão ao chapéu, o plano médio empregado, por exemplo, contribui não somente para o entendimento de que ela tem vínculo com C65, mas também permite ao espectador visualizar um pouco do espaço cênico ao fundo. Como um pedido do cliente, Dr. Facilier sopra algo em direção ao rosto do homem (C64, em plano próximo). A fumaça rosa em C66 funciona como uma “metáfora dramática” (MARTIN, 2003, p. 94) para o termo ‘transformação’ pois explica ao espectador de que modo o senhor deixa de ser calvo. E o objetivo é alcançado. Cabelos belos e voluptuosos surgem. Em C69, a fumaça atua como uma moldura em torno do rosto do homem e marca o uso do plano *superclose*. O tom claro da pele da personagem favorece o destaque ao cabelo transformado. Nota-se o detalhe do surgimento de uma coluna predial ao fundo.

ILUSTRAÇÃO 24 - C67/C68

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Com a troca do espaço cênico iniciada em C65 e concluída em C66, o homem demonstra em *close* o ar de felicidade com os cabelos novos (e com a possibilidade de tornar-se mais sedutor e conquistar mais mulheres[38] – C67 e C68). O caso do homem calvo introduz o feiticeiro *vodu*, Dr. Facilier, na história de "A princesa e o sapo". As imagens mostram a feitiçaria como elemento importante na trama e em virtude desta ocorrem mudanças no rumo da personagem Tiana, que, involuntariamente se envolve com o príncipe Naveen em forma de sapo na sacada do quarto de Charlotte LaBouff.

ILUSTRAÇÃO 25 - C69/C70/C71/C72

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Como nem tudo na vida sempre é felicidade total e para sempre, ao contrário do que pregou Dr. Facilier ao homem calvo, o que parecia ser um momento perfeito tornou-se um tormento. Começaram a surgir pêlos por todas as partes do corpo, deixando-o com uma aparência física um tanto amedrontadora (como a de um lobisomen). Todo galante frente à garota de vestido lilás (o que a coloca no centro das atenções em C69), ele não percebe a mudança, mas a mulher sim. Em C70, ela reage e bate com a bolsa nele. Ambas as cenas são vistas em plano médio e destacam as personagens, colocadas dentro das relações de gênero, em oposição e conflito. A mulher é o objeto a ser conquistado, mas acaba por frustar a expectativa

[38] A garota que aparece em cena tem como corte de cabelo o tradicional estilo "chanel", popular na década de 20 e vinculado à estilista internacionalmente conhecida por Coco Chanel. Informação disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/anos20.htm. Acesso em 11 fev. 2011.

do sexo oposto ao rejeitar as investidas amorosas e assumir a posição de poder no diálogo.

O homem não entende a reação da jovem. Ao deparar-se no vidro de uma loja com a sua atual aparência, o susto é grande (C71). É mantido o plano médio da cena anterior, visto que propicia uma melhor observação da expressão facial (de espanto) e corporal (de tensão) da personagem em descontentamento com o trabalho feito por Dr. Facilier, que olha com sarcasmo o homem cheio de pêlos (C72). Uma das possíveis interpretações que essas imagens trazem enquanto "instrumento de comunicação entre as pessoas" (JOLY 1996, p. 58) é a preocupação em demasia com a aparência. Essa preocupação leva muitas vezes o sujeito a recorrer a métodos duvidosos e sem garantia para conseguir a estética perfeita aos olhos do outro. As cenas prenunciam a preocupação com a aparência física de Naveen e Tiana (quando essa se torna uma rã após beijar Naveen).

ILUSTRAÇÃO 26 - C73/C74/C75/C76

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Na mesma rua em que o homem com pêlos em excesso fora observado por Facilier, "Paizão" LaBouff, membro da alta sociedade de Nova Orleans, num *travelling* da esquerda para direita, passa de carro, pega o jornal de um menino que está na calçada e vai embora sem pagá-lo (C73). Dr. Facilier observa LaBouff (C74). A cena é registrada por meio de dois planos: médio *e over shoulder*, que pela "montagem narrativa" (MARTIN, 2003, p. 155) de forma sincrônica antecipam a tomada das cenas seguintes onde, pela reportagem do jornal impresso que "Paizão"

LaBouff lê, há o registro da festa para a chegada do príncipe Naveen à cidade. Assim, ele é introduzido na trama.

"Paizão" LaBouff, no interior do seu carro, lê o jornal da cidade, com a data de 25 de abril de 1926. A manchete de capa do "*The Times Picaymme*"[39] marca a chegada do príncipe Naveen da Maldônia à Nova Orleans (o que causará um alvoroço na cidade e grandes mudanças na vida das personagens que terão contato direto com Naveen: Tiana, principalmente. A importância do fato para a história é tamanha que merece um destaque em *zoom in* nas cenas C75 e C76, as quais introduzem o enunciado final da canção: "Quem *quiser* o bom da vida aproveitar, vem pra Nova Orleans".

Correspondente a um dos versos da canção "Lá em Nova Orleans"[40], o enunciado tem no verbo "quiser", a marca de um discurso que visa um aconselhamento aos espectadores. Isso porque ao sujeito do enunciado seguinte, "Nova Orleans", é atribuída uma qualidade positiva relacionada aos bons momentos que os turistas podem usufruir nesta cidade.

Com base na estrutura deste enunciado — "Quem "quiser" o bom da vida aproveitar" —, o novo antecipa a qualidade do que o visitante pode encontrar em Nova Orleans. Depois da vírgula está o já-dito — **"**vem pra New Orleans" —, elemento que explica onde se situa o contexto antecedente, o qual é retratado na canção a seguir. Assim como ocorre frequentemente em canções com toques românticos, nesta também não faltam belas mulheres, homens galanteadores e misticismo. É no e em oposição a esse contexto que o perfil de Tiana se faz na narrativa fílmica do núcleo tempo/espaço/constituição familiar, o qual sofre a interferência de outro núcleo: cenário fílmico/canções/cores e traços.

---

[39] A curiosidade em achar dados extras sobre o filme me trouxe uma grata surpresa. Descobri que o jornal "The Times Picayune" realmente existe em Nova Orleans. Sua inserção no filme é uma marca de intertextualidade na narrativa cinematográfica de "A princesa e o sapo". É a informação nova que os diretores e roteiristas agregaram à trama. O site do periódico está disponível em: <http://www.timespicayune.com/>. Acesso em 28 dez. 2010.

[40] Titulo original em inglês: "Down in New Orleans".

QUADRO 2 - Letra da música "Lá em Nova Orleans"

1- Lá no Sul tem uma cidade
2- Por onde o rio desce
3- Onde as mulheres são beldades
4- E os homens enlouquecem

5- Onde a música começa cedo
6- E continua até o sol raiar
7- Quando ela toca não é brinquedo
8- E você também pode experimentar

9- Venha logo e traga alguém
10-Pintaremos a cidade também
11-Sinta a doçura que a vida tem
12-Dentro de Nova Orleans

13-Tem magia boa e má
14-Felicidade e tristeza dá
15-Consiga o que quer depois perca tudo lá
16-Em Nova Orleans

17-Ei, amigo, pode entrar
18-Não perca tempo em outro lugar
19-Se quiser o bom da vida aproveitar
20-Venha pra Nova Orleans

21-Tem mansões imensas
22-Dos Barões do açúcar e do algodão
23-Ricos e pobres seus sonhos vão
24-Realizar em Nova Orleans

Fonte: Filme "A princesa e o sapo"

De acordo com o Clube do Jazz[41], conhecido como *hot*[42], o jazz tem o seu nascimento atribuído à Nova Orleans. Na mesma época outras cidades também desenvolviam diversos estilos de jazz. Sedalia, no estado de Missouri, foi considerada a capital do primeiro estilo de jazz: o ragtime[43].

Na construção do perfil de Tiana, o jazz funciona como um ponto de contradição entre a jovem e o espaço onde vive. Ao mesmo tempo em que ressalta

[41] Disponiível em: <http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia_dixieland_01.php>. Acesso em 11 fev. 2011.

[42] Segundo os membros do Clube do Jazz, essa nomenclatura se deve às características de "sonoridade, articulação, vibrato, entoação e principalmente por uma viva execução individual". Por essa razão, Martin (2003) considera-o "por demais carregado de cor e afetividade" (p. 128).

[43] Essa técnica tinha o piano como seu instrumento base e influência de elementos das canções de Chopin, Liszt, da marcha e da polca.

a personalidade séria, de alguém que pouco se diverte e muito trabalha, a sequência três mostra o período em que o jazz foi introduzido como um elemento cultural nos Estados Unidos, onde alcançou seu auge. Traduz também, um modo de encarar a vida e o lado boêmio da cidade de Nova Orleans nos anos 20, conforme apontam os enunciados do quadro abaixo.

2.2.4 Sequência 4

A quarta sequência analisada, com início aos 26'00'' e término aos 30'12'', representa o momento em que Tiana e Naveen (em forma de sapo) se encontram pela primeira vez. O cenário é o baile à fantasia na mansão dos LaBouff.

O núcleo contextual com o qual se vincula é composto pelos elementos fantástico/maravilhoso/misticismo.

ILUSTRAÇÃO 27 - C77/C78

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo””

A cena C77 é filmada em câmera alta de cima para baixo, certamente com o fim de destacar a chegada de Tiana à sacada da mansão dos LaBouff. Em razão do baile ser à fantasia, Charlotte empresta um vestido azul longo e acessórios para que Tiana vista-se como uma princesa e juntas possam curtir o evento. A “montagem ideológica”[44] (MARTIN, 2003, p. 152) das cenas visa a mostrar o sentimento de frustração e perda que Tiana expressa corporalmente. Após pegar em mãos o papel que contém a imagem de um restaurante e a assinatura *Tiana’s* feita por James, seu pai, a jovem chora debruçada na sacada porque seu sonho (de adquirir um prédio e conduzir seu próprio negócio no ramo da culinária) foi interrompido (C78).

[44] Segundo o autor, o termo “ideológico” nesse caso deve ser entendido como o ato de “designar as aproximações de planos destinadas a comunicar ao espectador um ponto de vista, um sentimento ou uma idéia mais ou menos precisos e gerais” (MARTIN, 2003, p. 152).

ILUSTRAÇÃO 28 - C79/C80/C81

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As cenas acima (C79, C80 e C81) captam os momentos de dúvida da protagonista, porque ela não acredita em príncipe encantado (e muito menos sonha em encontrá-lo). Em termos de gênero, o amor de um homem não é prioridade em sua vida, mas sim o trabalho e a luta pela sua independência financeira a partir de algo que lhe dá prazer: cozinhar. Todas as cenas são feitas em plano médio. Em C79, Tiana olha para a estrela brilhante no céu e surge a idéia de fazer um pedido. Mas em C80**,** ela deixa nítido não acreditar no que está fazendo, expressando desta maneira, fisicamente, quando leva o polegar na boca, o dito verbalmente. Na C81, o olhar de Tiana desvia para trás, a fim de verificar se vem alguém. Essa atitude mostra que, mesmo descrente do poder místico na realização dos seus desejos, o sonho de ter um restaurante fala mais alto e Tiana acaba por recorrer às estrelas a fim de conseguir o que almeja.

ILUSTRAÇÃO 29 - C82/C83/C84/C85

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As cenas que seguem (C82, C83, C84 e C85) giram em torno do pedido de Tiana à estrela. A primeira (C82), em plano médio, mostra a garota abraçada ao papel e desejando intensamente alcançar seu sonho. Tiana, posicionada de forma diferente é vista em plano geral (C83) e, na sequência (C84), a imagem é retomada em plano médio novamente. Em C85 (observação de dois planos nessa cena: *over shoulder* e médio), após o pedido feito, ela fecha os olhos. E ali, parado ao seu lado, encontra-se uma figura enigmática na história: o sapo (no conto dos Grimm, o local de encontro é um poço de água).

ILUSTRAÇÃO 30 - C86/C87

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Quando Tiana abre os olhos, se depara com o sapo e não acredita no que vê. Em C86, a expressão é de espanto. Em C87, de incredulidade. As cores claras no vestido e nas luvas usadas por Tiana contrastam com a sua pele negra. Isso, no discurso imagístico, tende a focar o olhar do espectador nela e não no sapo, o elemento novo na história. No cinema, esse momento repete o ocorrido no conto dos Irmãos Grimm, “O rei sapo”: quando a princesa (de origem nobre, no conto) se encontra com o sapo, há um momento de estranheza e rejeição dela com relação ao sapo. A intertextualidade se torna aqui explícita.

ILUSTRAÇÃO 31 - C88/C89

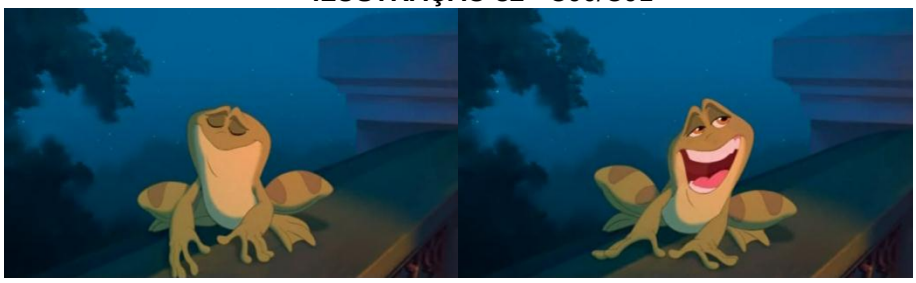
Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

C88 e C89 são apresentadas em plano médio. Julgando que o sapo não fala, ela chega a questionar (ironicamente) se ele não quer um beijinho (lembrando,

novamente, que em “O rei sapo” dos Grimm, não existe a cena do beijo, mas, apesar disso, se consolidou, na historiografia dos contos de fada, como a cena mais importante, talvez, de toda a história). Mas em seguida, vem uma grande surpresa.

O enunciado **–** “Eu nem acredito no que vou fazer... me atende, me atende, me atende!”**–**, de Tiana, contém o dado e o novo lado a lado. O sentido imanente nessa fala se refere a um pedido à estrela mais brilhante no céu para realizar seu sonho, que desde o início da história vem apenso ao restaurante como um espaço de convívio social e onde as pessoas podem saborear comidas variadas. Tiana demarca que essa é uma atitude jamais pensada a ser feita (acreditar em magia ou milagre para alcançar o que quer). Mas como a primeira tentativa em adquirir o imóvel e montar o restaurante não se concretizou, ela resolve recorrer a outras fontes, mesmo sendo duvidosas quanto à eficácia. O uso dos tempos verbais aponta para a esperança depositada na suposta capacidade fantástica/maravilhosa/mística de uma estrela em conceder os desejos mais íntimos.

ILUSTRAÇÃO 32 - C90/C91



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Para a surpresa de Tiana, o sapo fala e tem nome: príncipe Naveen da Maldônia. Em *close*, nas duas cenas (C90 e C91), ele começa a falar. O fantástico na C91 fica por conta do corpo do sapo, que após ser enfeitiçado pelo Dr. Facilier, deixa a condição humana para assumir a de anfíbio. A curiosidade é: sapos têm dentes? A julgar pela imagem em C91, sim. E como se trata da adaptação de um conto de fadas para o cinema, onde seres fantásticos permeiam as narrativas, jogar com as características físicas e psicológicas das personagens é o meio mais acertado para ampliar o imaginário infantil. E, conforme Bettelheim (1979), há quem acredite que enquanto gêneros discursivos, os contos de fadas não “apresentam quadros de vida ‘verdadeiros’, e que, por conseguinte, são pouco saudáveis. Não lhes ocorre que a ‘verdade’ na vida de uma criança pode ser diferente da dos adultos” (p.147). E nesse caminho de descobertas, o fantástico e o maravilhoso se

cruzam e proporcionam às crianças construções narrativas na mente fantasiosa da criança sobre as coisas da vida ‘real`.

ILUSTRAÇÃO 33 - C92/C93

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Estupefata: essa é a palavra que melhor define a reação de Tiana ao ouvir o sapo falar (C92). E não somente em razão disso o seu espanto é crescente ao perceber que a história “O príncipe sapo” contada por sua mãe (que se insere intertextualmente em momentos variados, como no início do filme) está se concretizando. Tiana grita, dá um pulo para trás, levanta as mãos e lança para o alto o folheto que carrega. Assustada, corre e entra no quarto de Charlotte (C93). A mudança de ambiente (do iluminado anoitecer na rua para o interior do quarto em tons de rosa e branco) se dá rapidamente por meio de um plano de situação e ocorre com o objetivo de situar o espectador no espaço em que se passa a cena, estabelecendo assim, a ordem dos acontecimentos fantásticos/maravilhosos. Quando adentra o dormitório é seguida pelo sapo Naveen, que ao alcançar o chão (C93), desloca-se na direção de Tiana para falar com ela.

ILUSTRAÇÃO 34 - C94/C95/C96/C97

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Quando a aproximação entre Tiana e Naveen (em forma de sapo) acontece, ela reage de maneira agressiva. Lança mão de um livro para atingi-lo (C94 ─ plano frontal). Ele pula na banqueta (C95 ─ plano inteiro) e salta todo esticado para cima da cômoda (C96 ─ plano geral fechado) e, lá em cima, cai muito cansado (C97 ─ *plongée*). A cor clara da parte superior do móvel onde se encontra Naveen em C96 e C97 colabora para destacar o sapo verde como o elemento central das cenas. O plano em C97 mostra o drama vivido por ele (que está prestes a ser atingido pelo livro na mão de Tiana, que o repulsa).

ILUSTRAÇÃO 35 - C98/C99

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Quando Naveen está caído na cômoda, Tiana se prepara para acertá-lo (C98 ─ o tom arroxeado na pele de Tiana ─ provocado pelo jogo de luzes, rosa e azul ─ e plano em *contraplongèe*, acentuam o sentimento de raiva que ela expressa na face). Na tentativa de dissuadi-la, ele ergue-se e abre um sorriso (C99- plano inteiro). Nessa cena, a combinação de fundo escuro, objetos coloridos (mas em tons claros), colocam Naveen em destaque.

ILUSTRAÇÃO 36 - C100/C101/C102/C103

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Sem dar chance para que Naveen explicasse a situação, Tiana o acerta com o livro (C100 ─ plano inteiro). Perplexa, ela olha para ele e se dá conta do erro cometido (C101 ─ plano em *contraplongèe*). Mesmo não querendo acreditar no que havia acontecido, ao desviar o olhar para a rua (C102 e C103 ─ plano em *contraplongèe*) e ver a estrela que lá brilha incessantemente, percebe o quão verdadeira é a realidade que se apresenta para ela no quarto de Charlotte. A cena C101 marca o começo da relação (inicialmente conflituosa) de Tiana com Naveen. De acordo com Bettelheim (1979), em referência ao conto dos Grimm, quanto mais a princesa tenta se afastar e "ir contra as solicitações do sapo", mais ela se vê envolvida com ele. Na história de Tiana, esse envolvimento se intensifica em função do interesse dela no lançamento do restaurante.

ILUSTRAÇÃO 37 - C104/C105/C106/C1

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Naveen insiste em afirmar para Tiana que é um príncipe. Ela duvida, porque, lá fora no baile, sua amiga Charlotte dança com o "príncipe", enquanto esse diálogo acontece. As imagens das cenas C104, C105 e C106 traduzem visualmente (com o auxílio técnico do plano médio) essa preocupação expressa por gestos incisivos com os olhos e as mãos. Em C107, Tiana é enfática em perguntar quem dança com a sua amiga no salão. Essa rejeição de Tiana pelo sapo, no filme, reflete o mesmo sentimento nutrido pela princesa do conto dos Grimm. Segundo Kolbenschlag (1991), "a persona-sapo representa aquilo que foi suprimido por força de algum papel social" (p. 286), que, no caso, se deve aos efeitos do *vodu*, representado pela figura de Dr. Facilier.

ILUSTRAÇÃO 38 - C108/C109

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em C108, Naveen tenta explicar à Tiana tudo o que aconteceu com ele e como foi transformado em sapo por um feiticeiro *vodu*, inclusive, usando do próprio pé pra exemplificar o caso (C108). Mas todo o esforço de nada adianta, pois só irrita ainda mais Tiana, que de novo tenta acertá-lo com o livro (C109). Em ambas as cenas o enfoque da perspectiva da conversa é a do sapo Naveen (que está caído, passivo, sobre a cômoda), fato apreendido pela câmera em dois planos: *contraplongèe* e câmera subjetiva, intensificando a carga dramática em jogo. Tiana exerce seu poder pelo medo e coação, emoções que tensionam o sapo.

ILUSTRAÇÃO 39 - C110/C111/C112/C113

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Assustado com a possibilidade de ser acertado outra vez com o livro, Naveen encolhe o corpo, temeroso (C110 ─ *plongée*). Mas, logo, ao ver o objeto com que pode ser atingido, ele se anima e a expressão facial muda (C111 ─ *plongée*). Trata-

se do livro “The Frog Prince” (“O príncipe sapo”)[45], já citado anteriormente na análise de C112 ─ em *contraplongée* e *zoom in* ─ para salientar o título da capa. Em C113 ─ em *contraplongée* e *zoom out* ─ para focar o olhar compenetrado de Tiana para a capa, ela se prepara para entregar o livro ao sapo, que a todo momento tenta usar da simpatia e sorrisos para se aproximar da garota. Dessa forma, ele tenta convencê-la de que está falando a verdade e é realmente um príncipe por origem, embora esteja na condição de sapo.

ILUSTRAÇÃO 40 - C114/C115/C116/C117

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Ao ver de que livro se trata, Naveen pede para Tiana lhe alcançar o mesmo. Ainda que um tanto desajeitado, ele tenta segurar o livro de proporções maiores do que as de seu corpo anfíbio (C114). De imediato, ele corre para abrir o livro e lê-lo (C115). Ao ver Tiana vestida como princesa e deparar-se com a página do livro em que uma princesa beija o sapo (C116) e o faz retornar à forma humana novamente, uma nova esperança nasce em Naveen (C117)[46].

---

[45] O aparecimento do livro com o conto dos Irmãos Grimm mostra uma diferença lexical no título da obra, o que, no entanto, não impede mencionar aqui que há nessa cena, a incidência de uma intertextualidade por citação.

[46] O livro que aparece no filme fala na questão do beijo, mas a tradução utilizada nesse trabalho não relata nada sobre esse episódio. Nela, a condição para que o sapo volte à forma humana é a princesa tirá-lo da fonte de água onde se encontra e deixá-lo dormir três noites na mesma cama que ela.

ILUSTRAÇÃO 41 - C118/C119

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Pensando que Tiana é uma princesa de verdade (ou seja, de origem nobre), Naveen pede que ela o beije e desfaça o feitiço (C118 ─ em plano frontal). Filmada em plano inteiro, C119 mostra Naveen tentando dissuadir Tiana e fazer com que ela o ajude, dizendo-lhe que “todas as mulheres adoram beijar o príncipe Naveen”. Suas palavras irritam Tiana, mas ela aceita ouvi-lo mesmo assim. Além disso, reforçam a idéia estereotipada de rapaz bôemio, boa-vida e que quer casar com uma moça rica para usufruir da fortuna e não precisar trabalhar, veiculada nessas primeiras quatro sequências fílmica.

ILUSTRAÇÃO 42 - C120/C121/C121/C123

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Seguro de que seu charme e boa fala são capazes de conquistar a jovem que está a sua frente, Naveen se aproxima (C120), estica todo seu corpo e posiciona-se para o beijo. O plano em *over shoulder* capta esse exato momento em C121. No entanto, acontece algo. Seu papado salta (C122) e assusta Tiana (C123). Em *contraplongèe* é possível perceber que ela se esquiva e diz, gentilmente, que gostaria de ajudar, mas não pode. Tiana considera beijar o sapo pois, mesmo

repulsivo em razão da sua condição anfíbia, vê nele a possibilidade de alcançar sua felicidade e concretizar seu sonho.

ILUSTRAÇÃO 43: C124/C125/C126/C127

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Tiana dificulta o andamento da cena do beijo e argumenta para Naveen que não beija sapo: “nem pensar” (C124), diz ela. Contraargumentando, ele lembra que, quando estavam na varanda, ela perguntou se ele queria um beijo. Tiana diz, em C125, que não esperava que ele fosse responder. Mas Naveen não desiste fácil e continua em sua empreitada em busca do beijo (C126). Acreditando que ela é rica, o sapo Naveen diz que ele também é e, na tentativa de seduzi-la expõe que pode lhe “oferecer uma recompensa, conceder um desejo”, caso ela aceite a proposta. A cena C127**,** em *close*, apresenta a tensão que as palavras de Naveen causam em Tiana, já que elas tocam em um ponto vital na sua vida: o sonho do restaurante.

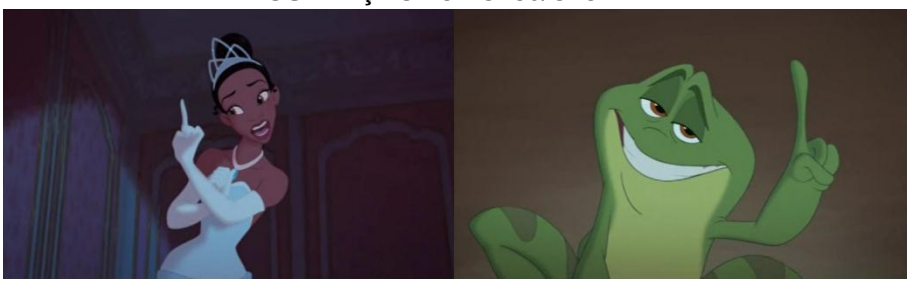
ILUSTRAÇÃO 44 - C128/C129

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Para Tiana, beijar um sapo é algo inimaginável. Somente um sonho de dimensões tão grandiosas como o de ter ser próprio restaurante e assim, realizar seu mais íntimo desejo (que também era o de seu pai James, já falecido), faria Tiana

enfrentar sua rejeição e asco pelo sapo. E, após Naveen lhe fazer a proposta de concessão de um pedido, Tiana olha para o lado (C128 ─ cena em *close* mostra que ela de alguma forma foi comovida e tentada) e vê jogado ao chão, o papel escrito *Tiana's* (C129). Nesse momento, a polifonia se faz presente pois o discurso de Tiana a partir de então se fará não somente pelo que seu pai lhe dizia na infância, mas também, pela inferência do discurso de Naveen em cada tomada de decisão nas sequências seguintes.

ILUSTRAÇÃO 45 - C130/C131



Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Insistente, Naveen torna a perguntar se ela aceita o que ele pediu (o beijo). Já decidida a beijar o sapo, ela confirma que sim. A condição é que seja apenas "uma bitoquinha" (C130 ─ em *contraplongèe*).

Louco para deixar aquela condição de anfíbio, Naveen concorda com a moça (C131 ─ em *close*). Ele se utiliza do poder que a situação de dependência (por parte de Naveen) lhe concede para fazer tais imposições ao jovem, tal como se apresenta no enunciado referente a essa cena: "*Olhe*, além de eu ser incrivelmente boa pinta, eu também sou de uma família fabulosamente rica. Certamente posso te *oferecer* uma recompensa, te conceder um desejo, de repente!"

A estrutura do enunciado é organizada na fala de tal maneira que o sujeito emissor se coloca em destaque por meio do já-dito em "além de ser incrivelmente bonitão*"* e "eu também venho de uma família muito rica*"*. Seu intuito é fazer com a jovem, com quem trava um diálogo, ceder aos seus encantos e lhe dar um beijo. Esse, o beijo, símbolo do elemento mágico, conota o super poder para desfazer o feitiço que o transformou em sapo. O novo vem posteriormente, em "Certamente posso te oferecer uma recompensa, te conceder um desejo, de repente!*"* e, por meio do verbo "oferecer", introduz o elemento imprevisível e o maravilhoso. Isso, considerando-se estar ele na forma de sapo. Esse oferecer tem implícitas intencionalidades por parte da personagem responsável pelo discurso: Naveen. Suas palavras estão inseridas em uma estratégica técnica de conquista (tanto de

sedução quanto de oferta de uma vida melhor) para atrair Tiana com o fim apenas de se livrar do feitiço lançado por Dr. Facilier e voltar a ser humano. Tiana cede ao pedido de Naveen, não em razão da questão amorosa, mas por necessitar do dinheiro para comprar o prédio e montar o restaurante.

ILUSTRAÇÃO 46 - C132/C133/C134/C135

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Proposta feita, proposta aceita[47]. Tiana prepara-se para o beijo. Por meio da técnica de *over shoulder* é possível ver o rosto de Tiana (do ponto de vista do sapo) aproximar-se (C132). Quando Tiana está bem próxima, vê-se (em *over shoulder*) que ela abre o olho esquerdo (C133) antes de beijá-lo. Seu gesto estabelece uma relação de cumplicidade com o espectador: além de garantir um viés cômico à narrativa, quebrando qualquer toque de romantismo entre ambos, mostra que ela está bem consciente de seu ato. Naveen está preparado com seus grossos lábios para receber a "bitoquinha" (conforme visto em C134 ─ em *close*). Porém, isso enoja a moça (C135─ em *superclose*) e a afugenta por instantes.

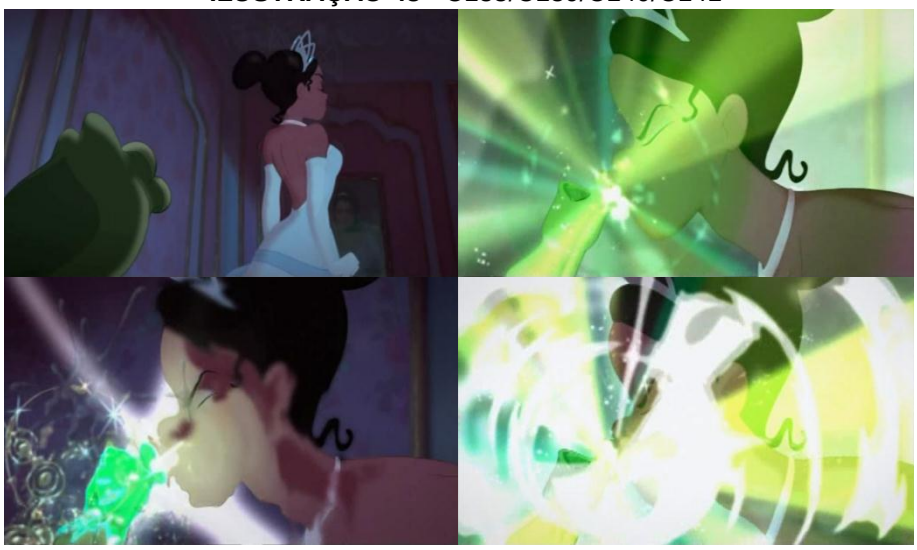
[47] Assim como no conto dos Irmãos Grimm, "O rei sapo", nessas cenas existe a cobrança pelo cumprimento na integralidade das promessas que se faz, ainda que envolvam coisas que nos pareçam estranhas e indesejáveis.

ILUSTRAÇÃO 47 - C136/C137

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em plano geral, o espectador tem na C136 a dimensão do espaço cênico em que Tiana e Naveen (em forma de sapo) contracenam[48]. Nesse momento, Tiana demonstra todo seu nervosismo e repulsa em beijar o sapo. Enquanto Tiana repete para si mesma que é “só um beijinho”, a filmagem em plano inteiro mostra Naveen lançando um *spray* aromatizante na boca e preparando-se para o beijo tão esperado (C137).

ILUSTRAÇÃO 48 - C138/C139/C140/C141



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em C138, cena em *over shoulder*, ocorre o início de uma sequência em que são explorados de forma efetiva os efeitos especiais de filmagem que a linguagem cinematográfica possibilita. O desenrolar das cenas seguintes se dá de maneira gradual. Da C139 ─ quando os lábios de Tiana e Naveen se tocam ─, há a passagem pela C140 ─ na qual o beijo se configura mais intenso que inicialmente e a culminância em C141 ─ com um beijo mais forte ainda. Essa transição é marcada

[48] O tom claro da vestimenta de Tiana faz com que a pele dela pareça mais escura (FARINA, PEREZ e BASTOS, 2006, p.75) e, dessa maneira, salienta a quebra do estereótipo quanto à raça a que pertence Tiana em comparação com as princesas Disney anteriores.

por explosões luminosas, as quais sinalizam a presença do fantástico/maravilhoso na sequência 4 e dão as diretrizes da reviravolta que acontecerá na vida de Tiana e Naveen daí em diante.

ILUSTRAÇÃO 49 - C142/C143/C144/C145

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As cenas acima referem-se ao momento pós-beijo. Em C142, luzes e brilhos pairam no ar (permanecendo assim até a cena C145). Naveen, com os lábios ainda estendidos e os olhos fechados, não percebe o que aconteceu após o momento mágico. Quando ele ‘acorda’, nota que continua na mesma situação de antes, ou seja, ainda é um sapo (C143). Em C144, ele corre e olha para fora da cômoda na procura por Tiana. Ambas as cenas (C143 e C144) são feitas em plano inteiro.

Por meio de uma câmera subjetiva, onde o espectador tem a noção do movimento feito pelo sapo (olhar de cima da cômoda para baixo) vemos que de Tiana, só o vestido e os acessórios estão à vista (C145). No entanto, algo por debaixo das vestes se mexe. Isso causa grande apreensão e medo em Naveen (pois ele vê seu desejo de voltar à forma humana frustrado) com as consequências da tentativa falha de reversão do feitiço para a sua vida e a de Tiana, demonstrando assim, preocupação com o outro.

ILUSTRAÇÃO 50 - C146/C147

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Ao que parece, as coisas não saíram como planejadas. No momento em que Tiana estende uma das mãos para fora do vestido (C146), em plano detalhe, depara-se não com braços humanos, mas patas verdes de anfíbios. Assim que se olha num espelho próximo, Tiana enxerga uma sapa e não uma garota. Desesperada, ela grita (C147) apavorada com a nova aparência. Tiana rejeita esse seu estado anfíbio, pois vê nele mais um entrave na conquista de seu objetivo de vida.

ILUSTRAÇÃO 51 - C148/C149/C150/C151

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Impulsivamente, Tiana salta até o alto da cômoda onde está o sapo Naveen (C148, em *contraplongèe*). Com o plano geral fechado em C149, é possível ver que Naveen tenta acalmar a agitada e agoniada Tiana, que não entende como chegou ao estágio de sapa. Ela reclama, questiona o porquê de estar “verde e gosmenta” e reitera a rejeição ao seu novo corpo[49] (C150 e C151). Naveen é um jovem animado

[49] Segundo Bettelheim (1979), alguns contos de fadas “enfatizam o processo longo e difícil que permite obter um controle sobre o que nos parece animalesco em nós” (p. 326). No caso de Tiana,

e otimista. Ao perceber o nervoso de Tiana diante do inesperado, Naveen tenta animá-la e explica que não é gosma, mas sim, muco. Tiana fica muito brava e parte para cima dele. Caem sobre o pequeno cavalo de madeira e, ao saltar dali, voam pela sacada em direção ao pátio da mansão dos Labouff onde acontece o baile.

2.2.5 Sequência 5

A quinta sequência analisada — dos 36'47" aos 41"13" — corresponde ao momento em que alegres, Louis, o crocodilo, Tiana e Naveen fazem planos para quando forem humanos. Louis, o único animal, também quer ser humano, assim como seus amigos que esperam reverter sua condição atual e sairem do pântano[50].

As cores, a música e as canções dão o tom no pântano. Elementos essenciais ao discurso fílmico, complementam e reafirmam o sentido das cenas, na medida em que são amalgamadas às imagens e às falas das personagens (MARTIN, 2003). Nessa sequência, cujo núcleo contextual mais importante é composto pelo cenário fílmico/canções/cores e traços, “Quando formos humanos”, interpretada pelas personagens Louis, Tiana e Naveen assume uma posição discursiva de destaque, conforme pode ser observado nos enunciados reproduzidos a seguir:

---

a rejeição inicial ao seu estado físico ocorre exatamente por isso, já que ela nunca imaginou encontrar-se nessa situação, porque em um certo momento (durante o beijo) parece que se sentiu envolvida por uma aura mágica, no afã de ajudar o sapo.

[50] Aqui, a intertextualidade com o conto “O rei sapo” se dá por estilização. Na obra dos Irmãos Grimm, o local da história é um bosque escuro onde há um poço e fica perto do castelo do rei, pai da princesa protagonista. Nessa sequência de número cinco, o pântano aparece como um lugar fechado, misterioso, mas com coloridos diversos e figuras fantásticas, como os animais falantes e uma feiticeira vodu que lá vive. Há então, figurativizações do tema espaço, que aqui se refere ao cenário da trama.

QUADRO 3 - Letra da música “Quando formos humanos”

Louis:
1 - Se eu fosse um ser humano
2 - Iria pra Nova Orleans!
3 - E com o meu trompete eu daria um show
4 - Seria um dos galãs!
5 - Conhecem Louis Armstrong e Sr. Sydney Brushade
6 - Todos eles vão aplaudir
7 - Quando lhes contarem o que sei fazer, ouçam! 8 - *Solo de trompete*
9 - Quando eu for humano, como espero ser
10 - Eu vou tocar trompete até me cansar
11 - E todos vão logo me engrandecer!
12 - Obrigado! Obrigado!
13 - Ah, obrigado! Também amo vocês!
Naveen:
14 - Quando eu me recuperar vou querer o que é normal
15 - Cair na farra sem parar
16 - Não soa nada mal.
17 - Uma ruiva a minha esquerda
18 - E uma morena a minha direita
19 - E loiras pra segurar a vela
20 - Me diga se não vale a pena, hein Louis?
21 - Aproveite a vida então
22 - Pra ter um pouco de diversão!
23 - É assim que as coisas são.
Louis:
24 - Diz aí cara!
Naveen:
25 - Quando eu for humano
26 - E eu sei que serei
27 - Vou me esbaldar como sempre fiz
28 - É garantido pelo rei.
Tiana:
29 - Você vai casar!
Naveen:
30 - Ah, pois é! Eu vou deixar uma porção de meninas bem tristes.
Tiana:
31 - Responsabilidade e modéstia são essenciais
32 - O que eu tenho veio do meu suor
33 - É desse jeito que a gente faz.
34 - E quando eu for humana é assim que eu vou agir
35 - Se você faz sempre o seu melhor
36 - Traz o que é bom ao seu redor!
37 - Vai colher o que plantar!
38 - Meu pai foi quem me disse, vou sempre lembrar.
39 - Que fale para todos!
Todos:
40 - Quando formos humanos
41 - O que nós vamos ser?
Louis:
42 - Eu vou tocar trompete! 43 - *Solo de trompete*
Naveen:
44 - Eu vou gozar a vida!
Tiana:
45 - Eu vou me esforçar pra ter meu lugar ao sol...!
Todos:
46 - Quando formos humanos!

Fonte: Filme “A princesa e o sapo”

A canção liga-se intimamente com as ilustrações das cenas ─ C152 a C166 ─ que corroboram o intercâmbbio discursivo entre ambas. Caso típico de um discurso interpolado, ou seja, o poema ao ser inserido, pelos efeitos de sentido que provoca na linearidade da narrativa, torna aparente a absorção de um gênero discursivo por outro.

ILUSTRAÇÃO 52 - C152/C153

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

As cenas C152 e C153**,** em plano geral, mostram o pântano próximo à Nova Orleans. Em C152, o crocodilo Louis toca saxofone enquanto a sapa Tiana e o sapo Naveen observam atentos a performance. Após cairem na água, sentam-se no casco de uma tartaruga e Naveen, feliz, improvisa com um galho, um instrumento musical (C153). O olhar de Tiana para ele indica que começa a surgir uma aproximação mais intensa entre os dois (iniciada na sequência anterior). A canção, elo entre a expressão plástica da imagem e os enunciados, explicita os sonhos e o modo como cada um vê e pretende levar a vida. O efeito sonoro, complemento ao efeito veiculado pela imagem, atua como elemento vital e "fator de continuidade sonora ao mesmo tempo material e dramática" (MARTIN, 2003, p. 114). A dramaticidade recai na complexa relação de gênero (feminino *versus* masculino), que se estabelece entre o desejo e o comportamento de Tiana e de Naveen, acrescidos da presença de Louis. O discurso perceptível na canção apresenta uma nítida composição polifônica: as três personagens expõem seus sonhos, porém com pontos-de-vista discordantes. Há um conflito aparente.

ILUSTRAÇÃO 53 - C154/C155

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Por outro lado, apesar das intenções das personagens, com vistas ao futuro, serem conflituosas, Louis (por meio do intertexto, uma homenagem a Armstrong) é uma figura importante na vida de Tiana. É ele quem, mesmo com medo da influência do *vodu*, irá ajudar Tiana e Naveen a chegarem até Mama Odie, uma velha feiticeira que vive no pântano. Ela pode contribuir na reversão do feitiço. As duas cenas (C154 e C155) retratam em cores vibrantes e com muito jazz a relação de amizade entre os três. Em C154, Louis está ao centro da cena (plano inteiro). Já na C155, é aplicado o plano médio e o enquadramento frontal de Louis, favorecendo, dessa forma, uma visão mais completa da ação das personagens.

As imagens dos três cantando no pântano mostram que estão alegres e sorridentes, além da parceria que se estabelece entre eles. O cenário fílmico, na perpectiva de Martin (2003), pode ser chamado de "expressionista", pois, tratando-se de filme de animação, é criado artificialmente, a partir de algo pré-existente com o objetivo de "sugerir uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação" (p. 64). Embora alegres, os três estão preocupados quanto ao que pretendem ser quando forem humanos, bem como com o modo com que conduzirão suas vidas.

ILUSTRAÇÃO 54 - C156/C157

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Naveen entra na onda musical iniciada por Louis nessa sequência. Os enunciados traduzem aspectos de sua personalidade, jeito de ver e levar a vida, conforme se pode observar nos versos das linhas 14 à 20: "Quando eu me recuperar vou querer o que é normal /Cair na farra sem parar/Não soa nada mal./ Uma ruiva a minha esquerda/ E uma morena a minha direita/ E loiras pra segurar a vela/ Me diga se não vale a pena, hein Louis?"

Na C156, Tiana presta atenção em suas palavras, que lhe soam um tanto absurdas, conforme a jovem garçonete expressa pela forma como olha (enviezado em diagonal) para Naveen (C157), concretizando-se o diálogo entre eles.

Esteticamente, o jogo de luzes é favorável à compreensão do contexto, porque colabora para evidenciar (pelo contorno) o verde da pele do casal de sapos, além de reforçar os traços dos desenhos e expressões das personagens. É possível apontar que nessas cenas, conforme as palavras de Lindgren (1963), a iluminação serve também "para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos" (p. 124). Essa atmosfera pode ser observada pelos diálogos em contrapontos. Ainda que Tiana não se manifeste verbalmente, a comunicação ocorre por meio de sua expressão facial. Em C156**,** Tiana parece ouvir atenta e concordar com as palavras de Naveen. Já em C157, a expressão indica discordância com o que ele diz.

ILUSTRAÇÃO 55 - C158/C159/C160

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

As cenas C158 (plano inteiro), C159 (*plongèe*) e C160 (plano de conjunto aberto) são expressas pelos versos da canção e, visualmente, mostram quem é Naveen nesse tempo/espaço. Ele é apresentado como a figura mais importante no cenário, enquanto as mulheres são representadas pelas borboletas com traços humanos e pele de tom escuro. O perfil do sapo-príncipe é o de um *bon vivant*[51], de

[51] Conforme o dicionário Michaelis *online*, esse termo designa um "homem de humor jovial e fácil que ama os prazeres". Os dados encontram-se disponíveis em: <http://michaelis.uol.com.br/escolar/frances/index.php>. Acesso em 13 fev. 2011.

alguém que gosta de curtir a vida, se divertir de maneira descompromissada, sempre rodeado de mulheres loiras, ruivas e morenas, como aparece na cena C160.

As borboletas, representações do elemento feminino, são caracterizadas pelo tom da pele e diferenciadas por meio da cor das asas e do cabelo. Às loiras é atribuído o amarelo, às ruivas o vermelho e às morenas o preto. Dentro da psicodinâmica das cores, segundo Farina, Perez e Bastos (2006), essas cores quentes podem evocar os mais variados sentimentos e por isso podem simbolizar sentidos "intrinsecamente ligados às experiências diárias" das pessoas (p. 77). Em termos de gênero, a combinação do preto com outras cores (como vermelho, amarelo, laranja e verde) siginifica dizer que às mulheres com quem Naveen pretende se vincular cabe o papel de elegantes, sedutoras, espontâneas e divertidas (p. 98).

ILUSTRAÇÃO 56 - C161/C162

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Em C161, Tiana faz sua intervenção no cantar de Naveen ─ "Você vai casar!" ─, lembrando-lhe do compromisso de casar com Charlotte no desfile de Carnaval em Nova Orleans. A resposta do sapo-príncipe ─ "Ah, pois é! Eu vou deixar uma porção de meninas bem tristes." ─ estabelece o jogo entre o dado (no enunciado de Tiana) e o novo (no de Naveen). A desconexão entre o casamento com Charlotte e a preocupação de Naveen em relação às meninas que ficarão tristes devido a esse fato suscita, além de um estranhamento em termos de sentido, a reação de oposição por parte de Tiana.

Naveen, no entanto, não ama Charlotte. A ele só interessa recuperar-se financeiramente, já que seus pais lhe cortaram a mesada e ele está na miséria[52]. O

[52] Ocorre que o pedido de casamento já estava acertado. Porém, ele não foi feito por Charlotte a Naveen e sim, ao empregado que veio com ele da Maldônia e assumiu a identidade de Naveen após sua fuga com Tiana (fuga essa, que acabou por levá-los ao pântano). Dr. Facilier tinha a ambição de conquistar a fortuna de "Paizão" Labouff e encontrou na personalidade frágil e manipulável do empregado, o sujeito perfeito para conquistar Charlotte (uma garota que sonhava em encontrar seu príncipe encantado e casar) e alcançar seu plano. Após uma longa conversa

cenário do diálogo ainda é o pântano (de águas escuras e altas árvores de folhas verdes). Na tentativa de transmitir sua visão moral da vida para o sapo-príncipe, Tiana, na cena C162, deixa claro que discorda dele, por ser interesseiro e malandro, como se verifica em: “Responsabilidade e modéstia são essenciais/ O que eu tenho veio do meu suor/ É desse jeito que a gente faz” (versos 31, 32, 33).

Esses versos demonstram vozes em conflito e, mais uma vez a perspectiva de Tiana sobre as bases das relações em sociedade, da importância do trabalho e dos meios honestos de conquista de bens materiais, assim como do amor (ainda que para ela isso não seja prioridade). A idéia central desta sequência é de conteúdo moralizante, dirigida em especial ao público infantil, o que faz da música e da canção elementos fundamentais, pois além de provocar o envolvimento emocional do espectador, representa visualmente a temática predominante. A música assume um “papel dramático” no contexto da sequência visto que ela “sustenta uma ação” e atua como “elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio” (MARTIN, 2003, p. 125).

A voz de Tiana tem um tom impositivo. Os versos da linha 34 a 39 reafirmam sua posição frente à vida, bem como marcam a presença do pai e seus ensinamentos no discurso da protagonista: “E quando eu for humana é assim que eu vou agir/ Se você faz sempre o seu melhor/ Traz o que é bom ao seu redor!/ Vai colher o que plantar!/ Meu pai foi quem me disse, vou sempre lembrar./ Que fale para todos!”.

---

com Facilier, ele transformou o homem em Naveen e Naveen, em sapo, aprisionando o sangue do príncipe em um talismã. No conto dos Irmãos Grimm, o servo do príncipe, Henrique, ao contrário do de Naveen, demonstra ser um escudeiro fiel, tanto que quando o príncipe é transformado em sapo, ele amarra seu próprio coração com “três aros de ferro para que ele não partisse de dor e de tristeza” (GRIMM, 1989, p. 12).

ILUSTRAÇÃO 57 - C163/C164/C165/C166

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O perfil de Tiana, seus princípios morais e determinação no que se refere às conquistas futuras se acentua, por paradoxal que possa parecer, quando, sua imagem é vista contra um fundo desfocado (C165). Essa técnica reforça sua atuação e lhe rende singularidade em relação ao espaço cênico. O ambiente não mais lhe parece tão estranho. A alegria de Tiana transparece nas imagens seguintes, devido aos enquadramentos frontais e planos diversos das cenas C163 (plano geral aberto), C164 (plano médio), C165 e C166 (plano geral fechado). Segundo Rodrigues (2002), no cenário fílmico, os planos, quando planejados com cuidado, podem vir a “criar efeitos psicológicos no espectador sem que ele se dê conta” (p. 43) de estar sendo envolvido pela trama do filme.

Nesta sequência, é ainda necessário retomar dois enunciados, um de Tiana e outro de Naveen, a fim de reforçar a constituição dos seus perfis. No entanto, observa-se a influência de itens de outro núcleo: “economia/ amor verdadeiro/ *happy end*” no primeiro enunciado, emitido pela personagem Tiana.

Na declaração de Tiana — “O que eu tenho vem do meu suor... e é desse jeito que a gente faz” —, enfatizo o mecanismo discursivo metonímico, central, talvez, na construção da protagonista, contido no termo “suor” (o já-dito), que referencia a noção de trabalho (o novo). Esse deslocamento do sentido da linearidade linguística para o espaço discursivo aponta para uma relação com o passado (o ensinamento do pai de Tiana, de que todo o sucesso na vida vem do trabalho), tanto quanto para com o futuro (o trabalho passa a ser o objetivo de sua realização como pessoa). A concepção de Tiana está sempre na dependência de seu trabalho: é sonho, bem como necessidade de sobrevivência.

Naveen, por meio deste enunciado “Aproveite a vida então, pra ter um pouco de diversão!” visa uma ação imperativa. Seu perfil, já plenamente desvelado em versos anteriores da canção, se confirma nessa linha, que representa um aspecto de seu pensar e comportamento antes de conhecer e de ser influenciado por Tiana. E, quando as canções são parte da construção narrativa, como no caso dessa sequência, elas contribuem para a representação das personagens de forma direta (pelos enunciados emitidos pela própria figura em cena) ou indireta (de uma personagem falando sobre outra).

2.2.6 Sequência 6

A sexta sequência analisada, que inicia aos 54'30'' e se estende até os 57'15''. Tem como núcleo contextual predominante cenário fílmico/canções/cores e traços, visto que em alguns enunciados produzidos nessa sequência se observa a interferência dos elementos “economia” e “constituição familiar” componentes de outros núcleos. A ação passa-se entre Tiana, Naveen, Louis e Ray, que se encontram casualmente. Ray irá ajudar Louis a tirar espinhos do bumbum, enquanto Tiana e Naveen irão cozinhar e conversar. A aproximação entre eles se torna mais intensa devido à espontaneidade das personagens e do caráter inesperados dos acontecimentos, diferentemente do que acontece no conto “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm.

O intertexto mostra que no conto até o momento em que o sapo se torna humano e príncipe outra vez, a jovem princesa o rejeita veemente. Ela, contudo, é obrigada por seu pai a aceitá-lo. Tiana não. No início realmente acontece um estranhamento entre a garota e Naveen, mas a convivência e as constantes conversas foram com maior cordialidade e paciência. Assim, ambos observaram e pontuaram suas fraquezas e virtudes um para o outro.

ILUSTRAÇÃO 58 - C167/C168

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Após uma introdução da sequência com as personagens Louis e Ray, amigos de Tiana no mundo animal, as cenas que seguem mostram que Tiana e Naveen estão cada vez mais próximos. Um sentimento de harmonia entre os dois cresce ao longo da narrativa do filme. Em C167, eles conversam sobre a impressão que Naveen tem dela. Antes negativa, a imagem de Tiana (no âmbito da categoria de gênero) para ele muda um pouco. Ela não lhe parece uma mulher "completamente fresca" e que somente pensa em trabalhar, conforme mostra a expressão facial dele em C168 pelo plano americano. O fato de Tiana querer ser independente (e para isso, apostar no trabalho) se torna um ponto positivo no perfil dela.

ILUSTRAÇÃO 59 - C169/C170/C171/C172

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

A conversa entre Tiana e Naveen flui tranquilamente enquanto caminham pelo pântano. De repente, o olhar de susto em plano americano (C169) anuncia que algo estranho poderá ocorrer na cena seguinte. A preocupação é justificável. Louis tem em sua "poupança" (termo que ele mesmo usa para denominar o seu bumbum) muitos espinhos, que lhe causam dor e incômodo (C170). O plano em detalhe na C171 mostra Ray, o vagalume, na tentativa de extrair os espinhos, enquanto que, em plano de conjunto fechado (C172), a expressão de dor em Louis e a de preocupação em Tiana apresentam, junto com a escuridão do ambiente (que é iluminado apenas pela luz do luar com o objetivo de salientar as cores de identificação e os traços das personagens) o misto de drama e humor destas cenas.

ILUSTRAÇÃO 60 - C173/C174

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Eles estão no meio da caminhada em direção à Mama Odie. Tiana tenta acalmar Louis que grita muito a cada espinho arrancado (C173). Por saber do talento de Tiana na cozinha, o esperto Louis diz à ela que, naquele momento de stress, o ajudaria “uma lagosta salpicada com molho rosé” e “uma bananinha frita com canela e açúcar” (C174).

O diálogo entre Louis e Tiana nessas cenas é marcado pela mesma iluminação (de cima para baixo) das anteriores (C169 a C172). Dessa forma, o foco de atenção é a expressão facial das personagens, que revela a amizade, amor e o carinho existente entre elas. São sentimentos que, segundo Rodrigues (2002), podem propiciar uma identificação dos espectadores com as personagens em razão de um reconhecimento com tal perfil pelas “vivências” (p. 51) e experiências de vida, tanto individuais quanto coletivas.

ILUSTRAÇÃO 61 - C175/C176/C177/C178

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O ambiente em que Louis, Ray, Tiana e Naveen estão não favorece elaborar comidas refinadas. Então, em C175 ─ plano americano ─, ao lado de uma abóbora, Tiana sugere que comam “uma sopa do pântano”. De origem nobre e acostumado com mordomias, Naveen diz que é “delícia” a idéia de um prato proposta por Tiana. Encostado em uma pedra e os pés apoiados em um cogumelo, ele aproveita também, para pedir um coquetel e petiscos (C176).

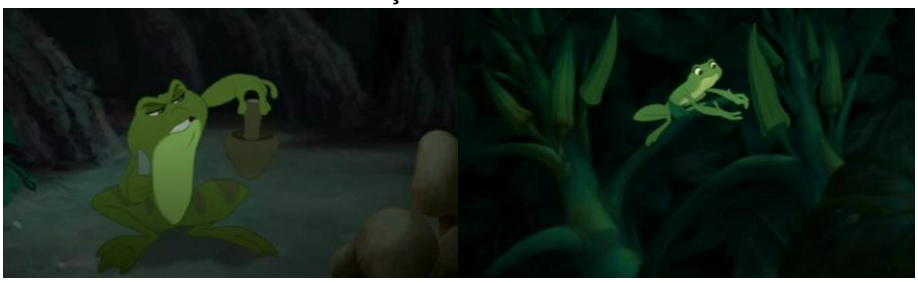
Como Tiana é uma garota ativa, logo vem tirar Naveen de sua posição passiva e cômoda (C177). Ela lhe destina uma tarefa bem peculiar e que, no processo de preparo da sopa tem grande utilidade: cortar cogumelos (C178). O príncipe Naveen não está acostumado a trabalhar. E menos ainda a lidar com mulheres determinadas, independentes e sem preocupação extrema com a beleza. Por isso ele se espanta e fica entediado quando Tiana então, com uma atitude firme e decidida coloca em suas mãos uma faca para que ele comece o trabalho por ela designado.

ILUSTRAÇÃO 62 - C179/C180

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As árvores na floresta do pântano parecem emoldurar a cena C179, onde uma luz intensa vinda de longe, forma uma espécie de clarão que ilumina e indica a localização de Tiana e Naveen. O *contraplongèe* em C180 mostra Tiana escalando árvores para pegar sortimentos para a sopa. A luz baixa, no mesmo sentido do plano que capta a imagem, facilita a identificação da personagem em cena, acentua e demarca as formas dos objetos e os traços corporais de Tiana na condição de anfíbio (MARTIN, 2003).

ILUSTRAÇÃO 63 - C181/C182



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Do alto da árvore, Tiana pergunta se Naveen está cortando os cogumelos. Esse questionamento deixa o sapo-príncipe visivelmente irritado, que, sem preparo algum, tenta realizar a tarefa que Tiana lhe designou (C181 — plano inteiro). Enquanto Naveen está em terra firme, Tiana mostra destreza e se equilibra nos galhos para pegar os vegetais. O *contraplongèe* em C182 permite observá-la em ação. A luz direcionada da direita para a esquerda ilumina os vegetais e faz o corpo de Tiana brilhar, sobressaindo seu olhar e dando destaque para a habilidade da personagem em lidar com imprevistos e situações inusitadas.

ILUSTRAÇÃO 64 - C183/C184/C185

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O esforço que Naveen empreende para cortar o cogumelo parece sem precedentes. O suor que lhe corre acima dos olhos e a expressão de dor na face (em plano médio) indicam que o sacrifício é grande (C183).

Com o olhar como de quem pede ajuda (C184), Naveen vira a cabeça para o lado direito do seu corpo e segue cortando o cogumelo. Tiana percebe a dificuldade

enfrentada por ele. O plano inteiro na C185 mostra que ela vai em sua direção, para ajudá-lo. A cena é constituída de elementos diversos e pontualmente colocados no ambiente cenográfico. A abóbora laranja (uma cor quente) usada como caldeirão e o fogo levemente desfocado dão vivacidade a um espaço cênico escuro e pouco iluminado (FARINA, PEREZ e BASTOS, 2006).

ILUSTRAÇÃO 65 - C186/C187/C188/C189

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As quatro cenas são filmadas em plano médio e têm o ponto de luz focado nas personagens, destacando-as. As duas primeiras mostram a habilidade de Tiana no manuseio com a faca (C186). Sua prática em cortar alimentos vegetais (no caso, o cogumelo) em pequenos pedaços muito rapidamente e com precisão impressiona Naveen, que indica sua admiração através do olhar (C187). De imediato à demonstração, Tiana segue para trás de Naveen, segura uma das mãos dele e, com carinho e atenção, o ensina a cortar o cogumelo corretamente (C188). A compreensão de Tiana estimula uma resposta positiva por parte de Naveen: dá-lhe segurança. O diálogo entre os dois, a partir desse ato, leva à construção de um relacionamento mais íntimo e afetivo. Naveen faz-lhe confissões acerca da vida de um príncipe no palácio, onde nunca teve necessidade de realizar nenhum tipo de trabalho, muito menos, cozinhar. Esta é sua primeira experiência (C189).

ILUSTRAÇÃO 66 - C190/C191/192

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

A narrativa de Naveen sobre o reino da Maldônia (C190) refere, discursivamente, a humanização da personagem e contribui para a quebra de uma possível imagem preconceituosa de gênero anteriormente construída a respeito de Naveen (*bom vivant*, boêmio, acomodado e conquistador). Em C191, por exemplo, ele chega a gesticular para Tiana que os empregados do castelo faziam tudo por ele e até lhe escovavam os dentes. Ou seja, há uma justificativa para sua incapacidade de realizar simples tarefas. Mas mesmo assim, Tiana ironiza o drama vivido por Naveen quando diz: “Tadinho do bebezinho!” em C192 ou “Bem, você **leva** jeito pra um ótimo picador de cogumelos” em C191.

O enunciado ─ “Bem, você leva jeito pra um ótimo picador de cogumelos” ─ se apresenta na linearidade lingüística na forma declarativa afirmativa e realiza seu sentido através do verbo levar no processo de representação comportamental da personagem a quem é dirigido (Naveen) na cadeia discursiva. O cenário místico e maravilhoso do pântano (com seu silêncio noturno peculiar), faz com que Tiana veja Naveen como alguém capaz, e não inútil e dependente. As mudanças ocorridas na forma de olhar o outro e do posicionamento/comportamento de ambos (Tiana e Naveen) remetem para um processo ensino-aprendizagem que alcança uma realização positiva. O novo encontra-se no plano do conteúdo e recai no fato de Naveen, apesar da educação recebida (o já-dito), se dispor a aprender a realizar uma tarefa do cotidiano das pessoas comuns competentemente.

ILUSTRAÇÃO 67 - C193/C194/C195/C196

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em um processo de autorrevelação, acompanhado, ao fundo, por uma música instrumental em volume baixo para dar saliência aos enunciados destas cenas, Naveen discorre sobre conforto e regalias (C193), que foram suspensas, quando seus pais cortaram a mesada (C194). Em C195 e C196, o discurso verbal passa ao gestual: a expressão facial de Naveen é de desapontamento por não ter habilidade: “Admito que *era* uma vida confortável até que meus pais cortaram a mesada, e então eu *percebi* que não sei fazer absolutamente nada.”

Na emissão desse enunciado, o fundo musical atua como importante elemento em cena. Isso porque ele, por ser apenas instrumental, tem por objetivo reforçar o que Naveen diz e atrair a atenção do espectador para o sapo-príncipe, foco da narrativa nesse caso.

O enunciado acima com função declarativa (marcada pelo sujeito oculto em **–** eu **–** “admito”) é peculiar, porque segue um fio narrativo cronológico que dá conta de toda a sua vida pregressa. Os quatro verbos em destaque representam discursivamente nos enunciados, o perfil de Naveen pelo já-dito: “era” indica a forma de levar a vida; “cortaram”, ação dos pais diante das atitudes boêmias na vida empregadas pelo filho Naveen; “percebi” (por um processo mental Naveen se confronta com seu posicionamento na vida) e “fazer”, quando em uma relação no plano da expressão, o jovem tem a percepção de si mesmo: “não sei fazer absolutamente nada”. Novamente, pela forma como a informação se organiza estruturalmente, o enunciador se posiciona no enunciado (como o dado em “Admito

que era uma vida confortável”). O novo encontra-se na oração subordinada (“que não sei fazer absolutamente nada”) e apresenta junto com a análise imagística da sequência seis, a fragilidade e abalo da personagem em termos emocionais.

No que concerne ao gênero, a atitude de Naveen ressalta um importante ponto dentro do discurso fílmico: traz a idéia de que o homem demonstrar suas fraquezas e defeitos, ser gentil e amável não o desqualifica enquanto tal ou o torna feminino. Ao contrário, reforça o emocional do ser humano e contribui de acordo com Davies (1994, p. 193) para

> reconhecer que os homens e as mulheres podem adotar igualmente as posições tradicionalmente definidas como ‘masculinas’ ou ‘femininas’, sem que ela ele (o dualismo feminino-masculino) introduza no seu caráter (do indivíduo) nenhuma mancha de ordem moral.

Assim, nesta sequência existe uma subversão no processo intertextual entre o conto e o filme no que diz respeito à concepção de princesa: o estilo de vida do príncipe iguala-se à de uma princesa, o que, evidentemente, choca-se com o comportamento de Tiana. Além disso, Tiana, que inicialmente reage ao sapo-príncipe com repulsa e ironia, passa a considerá-lo com respeito e afeição. Ela o vê como um ser humano sob a aparência de sapo: uma resposta na cadeia dialógica que escapa à acepção da princesa dos Grimm. É esta a postura que ela vai adotar no decorrer do contexto fílmico, a partir de sua nova percepção de Naveen.

ILUSTRAÇÃO 68 - C197/C198/C199/C200

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Percebendo a tristeza de Naveen, Tiana desce do tronco da árvore no qual está apoiada para mexer no caldeirão (C197- plano frontal) e, com um olhar que indica compaixão (C198), vai até Naveen. Em tom de ironia, elogia-o, dizendo que ele “até sabe cortar cogumelos” (C199)[53]. Essa atitude empolga Naveen e o deixa mais alegre (C200). Inicialmente Tiana até raiva sentiu de Naveen, mas estas cenas dão continuidade ao processo de transformação da protagonista. Ela permite que seus sentimentos fluam, ao perceber que por detrás da pele gosmenta e verde, existe um ser humano, que, por inexperiência e ingenuidade, caiu no golpe de um feiticeiro *vodu*. E, novamente assim como no conto dos Irmãos Grimm, nas cenas C197, C198, C199 e C200 “quanto mais o sapo se aproxima fisica e pessoalmente, tanto mais intensos se tornam os sentimentos dela [...]” (BETTELHEIM, 1979, p. 328).

ILUSTRAÇÃO 69 - C201

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

A cena final da sequência (C201) se dá em *zoom out* e desloca o foco do casal de sapos para a ampliação da visão do ambiente do pântano. Com o afastamento, a impressão que fica da imagem é a de que o caldeirão laranja parece um imenso fogaréu (que representa um ponto de luz quente) em contraste com a luz azul e de aspecto gélido vindo ao fundo. Essa luminosidade em harmonia no cenário fílmico faz com que os efeitos de cor e luz (para ressaltar os traços das personagens e dos elementos cênicos) não pareçam “demasiadamente violentos” (FARINA, PEREZ e BASTOS, 2006, p. 77).

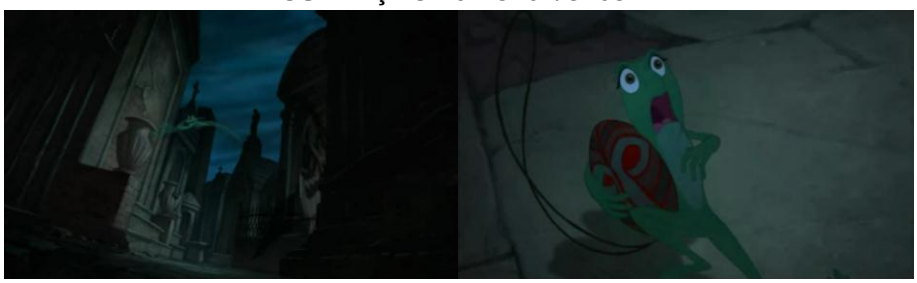
[53] A cor escura ao fundo contrasta com o verde dos sapos, o que destaca as personagens e faz com que o público focalize a atenção neles e não no cenário onde o diálogo se desenvolve.

2.2.7 Sequência 7

A sequência 7 é extraída da parte que tem início em 01'15''24 e se estende até 01'21''50. Ela corresponde, no âmbito da construção narrativa do filme, ao contexto da luta que Tiana trava com Dr. Facilier para manter o talismã[54] junto a si e assim, quebrar o feitiço que a atingiu diretamente, bem como a Naveen e, consequentemente as pessoas que vivem ao redor de ambos. A sequência inicia com o casamento de Charlotte no carro alegórico da festa de carnaval da cidade. É polifônica, especialmente pelo fato de se ouvir múltiplas vozes provindas de diversas esferas tais como a religiosa (do *vodu*), a familiar (através da figura dos pais), a institucional (por intermédio do patrão) e a relacional (os amigos). Ela tem influência direta e incondicional no traçado do perfil de Tiana.

O núcleo contextual predominante é composto por elementos como o fantástico, o maravilhoso e o misticismo. Mas ele é atravessado pelo elemento "economia" e "amor verdadeiro" do núcleo economia/amor verdadeiro/*happy end*.

ILUSTRAÇÃO 70 - C202/C203



Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

A noite chega. O empregado de Naveen, que assume a identidade desse em acordo com o Dr. Facilier, está pronto para concluir o plano. Contudo, ele não espera que Naveen consiga sair do interior de um mini-baú, arrancar o talismã do seu pescoço e repassá-lo a Ray. Rapidamente, Ray corre em direção à Tiana (C202) que está escondida em um cemitério. Mesmo sendo perseguido pelas "sombras do submundo", Ray encontra Tiana e lhe entrega o talismã, que possui uma figura gravada na qual são veiculados poderes ocultos. O plano em *plongèe*

[54] Segundo o dicionário Aurélio (versão *online*), esse termo é um substantivo masculino e tem a ver com encantamento. Pode ser definido como um "objeto de formas e dimensões variadas, ao qual se atribuem poderes extraordinários de magia ativa, possibilitando a realização de aspirações ou desejos".

(C203) dá a dimensão do susto que Tiana leva quando se depara com as misteriosas e assustadoras sombras. Na perspectiva *vodu* essas sombras seriam deuses animistas com os quais o feiticeiro se comunica pela necromancia, uma técnica que evoca espíritos com a finalidade de adivinhação.

ILUSTRAÇÃO 71 - C204/C205

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As cenas C204 e C205 são de perseguição. Nesse momento, Ray já havia sido esmagado com o pé por Facilier após tentar espantar as sombras e permitir que Tiana conseguisse fugir. No caminho da fuga, ela luta para manter consigo o talismã (C204− *close*). Ela sabe que esse objeto é o responsável por todos os transtornos vividos junto a Naveen. Quando uma das sombras chega perto de Tiana (C205-plano geral fechado), ela, em tom ameaçador, diz que irá jogar no chão o talismã caso haja aproximação. No nível de representação da personagem, ambas as cenas mostram uma Tiana que, mesmo com medo, se mantém atenta e capaz de enfrentar uma situação adversa.

ILUSTRAÇÃO 72 - C206/C207/C208/C209

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Ao tentar fazer o bem e livrar a si e aos seus amigos, Tiana acaba sendo surpreendida por Facilier, que lança um pó rosado sobre ela, que a transforma em uma linda dama da alta sociedade (C206), imagem que ela, via feitiço, consegue visualizar. Num passe mágico, maravilhoso, Tiana deixa de ser rã e flutua no ar e retorna ao chão em seu vestido longo com uma extensa pele que lhe cai dos ombros aos pés (C207 e C208). Quando toma consciência da situação, Tiana tem na frente uma espécie de tela fílmica, onde seus mais íntimos sonhos e desejos se realizam (C209- *travelling* frontal). O principal deles: ter seu restaurante.

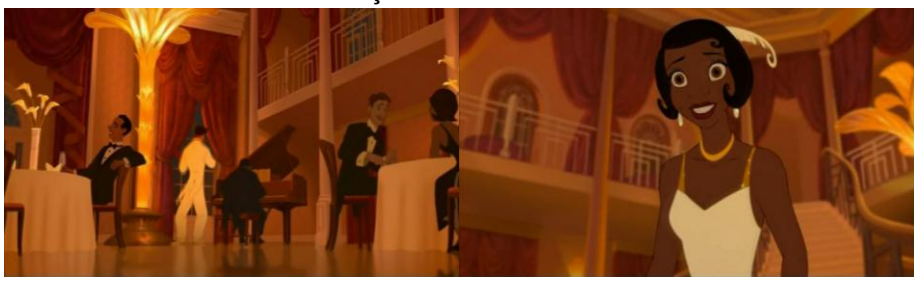
O recurso narrativo usado aqui (em conjunto com as noções de fantástico/maravilhoso) tem por objetivo uma volta ao passado de Tiana por meio do *flashback* (que na sequência é iniciado com chamas amarelas que emergem do chão). Essa reversão no tempo, com "razões psicológicas" implícitas, provocada por ele se justifica pelo fato de o filme ser centrado na personagem Tiana. Dr. Facilier evoca a memória da garota através de lembranças verdadeiras de pessoas e lugares com os quais viveu (MARTIN, 2003, p. 227-230). O uso do *flashback* vai da C209 a C253.

ILUSTRAÇÃO 73 - C210/C211

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Com a câmera em ângulos diferentes (em C210 ─ câmera alta e em C211 ─ câmera baixa), temos o posicionamento em cena de Tiana, colocada como a figura mais importante no cenário. Os planos utilizados apresentam uma jovem séria, tensa, preocupada e analítica. Ela vê ao seu redor (por um processo que envolve os três elementos que compõem o núcleo contextual ao qual as cenas estão veiculadas) a materialização do grande sonho de sua vida: o restaurante, cujos tons de dourado e marrom indicam a sofisticação do espaço.

ILUSTRAÇÃO 74 - C212/C213



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Depois de virar levemente seu olhar para o lado direito em C212, um movimento de *zoom in* mostra Tiana, que vê a sua frente dois músicos: um tocando piano e outro, violino (C213). Esse, um homem alto e vestindo terno branco, atrai a atenção da jovem. Na cena seguinte (C214), em plano médio, ela, sorridente, o chama por Naveen (o plano utilizado nessa cena traz o indicativo de que Tiana já está apaixonada por Naveen devido à expressão de felicidade que seu rosto deixa transparecer quando enxerga no salão o violinista).

ILUSTRAÇÃO 75 - C214/C215

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O homem chamado por Tiana se vira (C214). Porém, ao perceber que não é Naveen, se decepciona, conforme mostra C215 em plano próximo. A luz baixa ao fundo faz com que o espectador mantenha o foco no rosto de Tiana e sinta a dramaticidade da cena, que, em conjunto com o plano próximo, reforça o forte sentimento que Tiana nutre por Naveen e fora revelado nas cenas anteriores (C212 e C213).

Até conhecer Naveen, Tiana sequer cogitava se apaixonar por alguém ou mesmo curtir a vida com seus amigos mais intensamente. Quando ela se descobre pensando em Naveen, não apenas como um jovem envolvido por um feiticeiro *vodu* (e que em razão disso foi transformado em sapo), significa uma grande mudança na forma como Tiana percebe a vida e a possibilidade de uma relação amorosa. A garota, antes focada somente no trabalho e em ganhar dinheiro para crescer na vida a partir da produção culinarária em seu restaurante, agora se permite se envolver

emocionalmente com alguém de concepções e valores tão diferentes dos seus. Seu relacionamento com Naveen resulta em uma nova perspectiva de vida mais leve e divertida.

ILUSTRAÇÃO 76 - C216/C217

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Após a passagem das imagens que mostram Tiana como proprietária do restaurante admirando os músicos que tocam no espaço gastronômico, Dr. Facilier resolve parar toda a ação. Em C216, ele manipula as emoções da jovem para tentar conseguir o que quer.

Facilier chantageia Tiana, ameaçando-a com a idéia de voltar para o pântano e permanecer na condição de rã, o que a assusta (C217). A jovem reage com espanto às palavras do feiticeiro. A expressão captada pelo plano próximo revela mais do que uma reação ao posicionamento de Facilier: ela aponta também para o seu caráter. Tiana, diferentemente do feiticeiro, jamais deixaria de cumprir com suas promesas ou de iludir alguém com falsas convicções. Facilier atua por meio das cartas e outras mandingas, oferecendo à Tiana um futuro sem dificuldades e a aquisição fácil de bens materiais e de um grande amor.

ILUSTRAÇÃO 77 - C218/C219/C220

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Nas cenas C218, C219 e C220 ocorre a tentativa de fazer com que Tiana não quebre o talismã. Para que não se desfaça o feitiço, o “homem da sombra” (ou Dr. Facilier) apresenta argumentos para seduzir Tiana. Ela está apreensiva e desconfia da atitude incisiva do feiticeiro para que aceite devolver o talismã.

As três imagens gravadas em plano médio permitem observar os gestos das mãos e as expressões faciais conforme os enunciados emitidos pelas personagens Tiana e Facilier. Nelas, uma nova marca do *vodu* é ressaltada por meio das cartas de tarô, objetos que justificam o elemento “misticismo” na sequência sete. Seu uso é vinculado às práticas de feitiçaria e de adivinhação dos acontecimentos futuros.

ILUSTRAÇÃO 78 - C221/C222

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Antes da cena C221 fixar-se no plano geral fechado, há um pequeno *travelling* circular em torno de Tiana para demonstrar a passagem de C221 para C222. Esse movimento dá a idéia de “giro” da personagem para olhar (e assim ilustrar) o que Dr. Facilier está dizendo a ela. Em C222, já com Tiana fora do cenário, o plano utilizado é outro: plano geral aberto. No fundo sonoro, sobressai a narração do “homem das sombras” a respeito do ambiente, do luxo da decoração e dos clientes do restaurante, que degustam os pratos elaborados por Tiana.

Conforme apontam as cenas C221 e C222, a dinâmica muda entre os planos e a sonorização ambiente, em razão da pressão emocional exercida por Facilier sobre Tiana. Estes fatores significam que a jovem pode deixar sobressair a emoção no lugar da razão para ter seu próprio restaurante de uma maneira mais fácil.

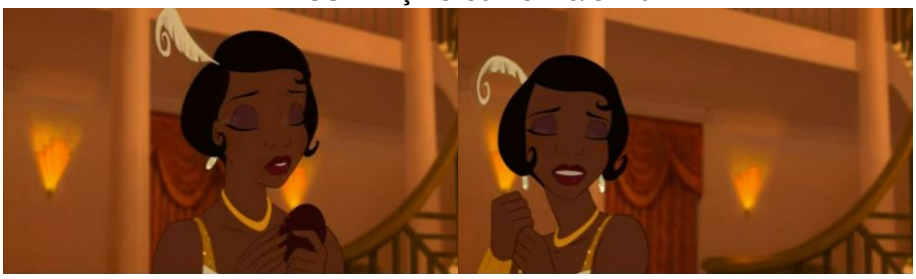
ILUSTRAÇÃO 79 - C223/C224

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Com um *travelling* da esquerda para a direita, chegamos à cena C223 (plano médio), onde, como um mestre de cerimônias Dr. Facilier recepciona e apresenta o restaurante com que Tiana tanto sonha. Mas, para isso, ela precisa entregar o talismã, tal como ele indica em C224 (plano médio) ao estender a mão.

Essas cenas dão continuidade às anteriores e tratam do momento em que o sonho de Tiana em ter o restaurante a faz repensar seus valores morais e éticos em prol dele e assim, aceitar o pedido de Facilier (o que, mais uma vez dentro da análise imagística do filme “A princesa e o sapo”, enaltece a importância que a realização do desejo de ser dona do seu próprio negócio – em especial um envolvendo comida – tem na vida de Tiana).

ILUSTRAÇÃO 80 - C225/C226



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O jogo de cores assume papel importante nestas duas cenas (C225 e C226). A razão para tal é que o tom da pele negra de Tiana (iluminada por uma maquiagem em cores fortes e pelos acessórios em amarelo e branco) distoa das paredes mais claras e do corrimão da escada ao fundo. Isso, em conjunto com o enquadramento em plano próximo, faz com que seja possível mostrar a atitude da personagem (que não aceita a proposta de Facilier nas condições expostas) e, novamente (como na sequência seis), reforçar pelas imagens das cenas que Tiana é uma mulher negra e

em função disso foge ao estereótipo de algumas princesas Disney como Branca de Neve, Cinderela e Aurora.

ILUSTRAÇÃO 81 - C227/C228/C229/C230

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O feiticeiro *vodu* não desiste fácil dos seus objetivos. Facilier apela, nas cenas acima, para a consciência de Tiana. Ele a lembra das pessoas[55] que teve de deixar de lado porque tinha de trabalhar em dois turnos, a fim de juntar dinheiro e comprar o prédio do restaurante (o que, até o momento, não havia conseguido). Falou ainda daqueles que não acreditavam que conseguiria alcançar seu objetivo (como o seu patrão e um dos donos do imóvel que ela queria comprar) e por isso desprezavam seu sonho e capacidade de gerência (considerando Tiana “inexperiente” para isso).

A utilização da cor rosa é recorrente nesse filme e tem ligação direta com o misticismo. Nas cenas filmadas em plano médio: C227, C228, C229 e C230, ela colore os balões que ficam pouco acima da cabeça de Tiana. Eles atuam, simbolicamente, como a memória dela, fazendo-a lembrar de pessoas e situações com as quais viveu e conviveu e que, em função do trabalho desempenhado teve perdas no interior dessas relações.

Esses balões atuam como um *fade-out*, procedimento técnico que funciona como uma “íris” e “introduz o *flashback”* nas cenas e o identifica com maior clareza ao espectador , de acordo com Martin (2003, p. 230). Um exemplo é a cena C228,

[55] Uma delas é a sua amiga Georgia, a primeira da esquerda para a direita (de cima para baixo) na cena C228. O *flashback* que inclui Georgia se refere a um tempo em que Tiana precisava trabalhar em dois turnos e a garota (e os outros amigos) estavam no restaurante para lanchar.

por meio do enunciado “Garota, você só *sabe* trabalhar!”, emitido pela amiga de Tiana chamada Georgia.

O elemento novo se apresenta na imanência, ou seja, no plano do conteúdo. Ele vem implícito no discurso de vida da personagem Tiana a quem a fala de Georgia é destinada. O fato de ela só saber e querer trabalhar impede o convívio social fora da esfera profissional. Nesse enunciado do tipo imperativo, Georgia surge de forma fantástica em *flashback* como uma visão para chamar a atenção de Tiana para um viver mais equilibrado entre os momentos de diversão e lazer. As palavras da amiga influenciam a jovem garçonete. Sua obsessão pelo trabalho, por um lado, parece estar diretamente ligada à noção de capitalismo feroz, marca registrada da atualidade. Além disso, encerra uma alusão ao país, Estados Unidos, em que, teoricamente de acordo com a propaganda, há oportunidade de enriquecer para todos, desde que seja por meio do trabalho árduo. O intertexto aqui, com forte acento irônico, se dá entre o filme e a cultura estadunidense, quando o trabalho como o ideal de vida de Tiana é colocado lado a lado à música, o jazz e o divertimento do *French Quarter*, um espaço carnavalizado por excelência.

ILUSTRAÇÃO 82 - C231/C232/C233/C234

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As cenas C231, C232, C233 e C234 trazem em *flashback* imagens do pai de Tiana, figura tão importante na construção de sua personalidade e caráter. Dr. Facilier argumenta que ele representa imenso carinho com a família, dedicação e persistência no trabalho mesmo estando cansado (no filme não há qualquer indício

do local de trabalho dele). Ao puxar a cortina do suposto restaurante[56] em que ele e a garota estão (C232 ─ *over shoulder*), a imagem que ela vê (C233 ─ em plano americano) é exatamente a de James, seu pai que faleceu. Em C234, uma cena em plano geral fechado, James aparece sentado mais à esquerda da imagem, enquanto que a C235 traz um *flashback* da infância de Tiana. A composição dos elementos no cenário e os quatro pontos escuros em cada canto das duas imagens (com um ponto de luz centralizado que se espalha até os limites com os pontos escuros) mostram que ambas se referem ao passado.

ILUSTRAÇÃO 83 - C235/C236

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

Em C235, outra passagem em *flashback* acontece. Tiana vê a cena da reunião da vizinhança em frente à casa em que viveu com os pais durante a infância, o que ilustra o sonho não realizado de James: ter um restaurante onde ele pudesse reunir inúmeras pessoas para saborearem sua comida. Dr. Facilier afirma, contudo, que Tiana sim, pode realizar esse sonho (C236). Basta que ela entregue o talismã a ele e, assim, terá tudo o que deseja sem esforço algum (o que vai de encontro aos princípios éticos de Tiana: nada vem fácil e por isso é necessário muito empenho para que se conquiste o que tanto anciamos).

[56] Suposto, porque não existe na realidade e surge de uma forma fantástica diante dos dois devido a um feitiço de Facilier.

ILUSTRAÇÃO 84 - C237/C238/C239/C240

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Passada a fase da argumentação de Facilier, Tiana pára e reflete a respeito de sua proposta. Pega o talismã e o leva cuidadosamente até perto do rosto (conforme o plano próximo na cena C237). As duas outras cenas (C238 e C239), em *superclose*, mostram uma Tiana com dúvida, apreensiva e em suspense. Além disso, na cena C239, aparece o “homem das sombras” dizendo que ela está “quase lá” (em referência à aquisição do restaurante). A C240 por meio do plano detalhe (*cut up*) mostra o momento decisivo da sequência, onde Tiana está prestes a ceder às investidas do astuto feiticeiro *vodu*.

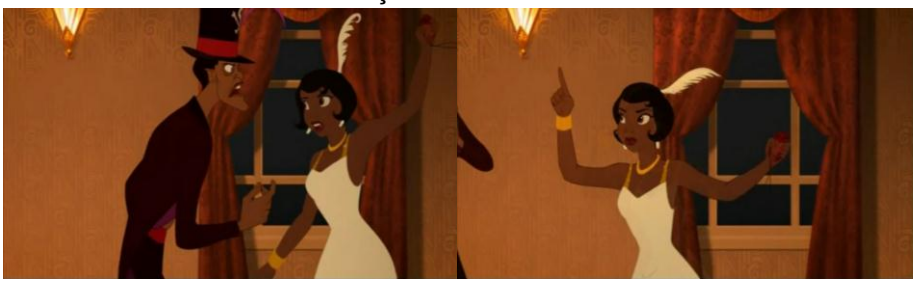
ILUSTRAÇÃO 85 - C241/C242/C243/C244

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

A cena C241 em *superclose* traz uma surpresa. Se a cena anterior indicava que Tiana fraquejaria e entregaria o talismã, essa mostra um posicionamento diferente. As palavras que seu pai lhe falou quando ainda era criança, soam forte em sua mente e suscitam todos os valores ético-morais familiares que sempre regeram as tomadas de decisão na vida de Tiana desde a infância.

As cenas C242 e C243 destacam e revelam as imagens mentais dos momentos de carinho e ternura vividos por ela e os pais em sua infância: uma relação fundamentada no amor e na harmonia. No plano em *close* na cena C244, Tiana mostra na expressão facial estar indignada.

ILUSTRAÇÃO 86 - C245/C246



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As duas cenas (filmadas em plano médio) mostram que a coragem e o ímpeto de justiça são inerentes ao caráter de Tiana, que parte para um enfrentamento ideológico com Dr. Facilier em razão das convicções e vozes divergentes entre ambos. As cores fortes ao fundo em contraste com o branco do vestido ‘puxam’ o olhar para a protagonista em ação, enfatizam sua atitude e confirmam sua negativa em entregar o objeto desejado por Facilier. A música de suspense ao fundo completa o discurso que permeia as cenas C245 e C246.

O enunciado **“**Meu pai nunca *conseguiu* o que queria, mas valorizava o que tinha” (referente à cena C245) tem estrutura informativa organizada da seguinte forma: o já-dito é compartilhado de forma explícita (como em “Meu pai nunca conseguiu o que queria”). Ele retrata através do verbo “conseguiu”, a existência de um processo existencial de representação do enunciado. Tiana, ao emiti-lo, deixa transparecer sua reflexão **–** que só foi feita em razão da magia lançada sobre ela por Dr. Facilier **–** quanto ao modo como vinha conduzindo sua vida. Como somente tinha foco no trabalho de garçonete para alcançar seu sonho maior (o restaurante), a

garota pouco ou nada percebia sobre o que seu pai entendia ser o bem maior e de grande valia no cotidiano: o amor fraterno e despretensioso.

Já a informação que completa o sentido do enunciado, o elemento novo, não pode ser recuperável no plano de expressão textual, mas sim, na imanência. No enunciado posterior, “mas valorizava o que tinha”, por meio do verbo “tinha”, se encontra o sujeito oculto no plano do conteúdo e que rege o texto: o amor.

ILUSTRAÇÃO 87 - C247/C248/C249

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em continuidade ao tema tratado na cena C247, a C248 traz a personagem enquadrada em plano próximo, em posição corporal ladeada e expressão de raiva. O rosto e o modo como Tiana move seus braços e mãos indicam isso. Ao perceber que ela está na iminência de atirar o objeto no chão, ele estende as mãos (em reflexo, conforme retrata a cena C249 no plano *over shoulder*). No entanto, pelos planos cinematográficos utilizados, Tiana demonstra ser uma jovem determinada e ignora a reação de Dr. Facilier. No fervor da discussão, após levantar o braço esquerdo, ela joga o talismã em direção ao chão. Porém, antes de chegar ao solo, ele pára, prenunciando que alguém o segurou (em detalhe, C250).

ILUSTRAÇÃO 88 - C250/C251/C252/C253

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O que a cena C250 anunciava era verídico. De fato, o objeto foi pego por alguém, de acordo com a imagem em C251. Uma das sombras do submundo que acompanham Facilier resgata o talismã e o entrega para ele, que gargalhando de felicidade, o segura firmemente na mão esquerda (C252). Em seguida, o homem desfaz a magia que transformou Tiana em humana por alguns momentos (C253). A imagem foca Tiana da cintura para baixo porque o objetivo é centralizar a ótica da cena na ação de Facilier.

Essas quatro cenas referenciam os três elementos do núcleo contextual: fantástico/maravilhoso/misticismo. Elas revelam aos espectadores o quanto a vida de Tiana é, nesse momento, influenciada por figuras e ações que caracterizam o *vodu* e outros artifícios de feitiçaria. Além disso, mostram a preocupação da protagonista em voltar a ser rã, fato que intensifica também, o seu receio de viver nessa condição para sempre, de ter que lidar com as dificuldades de uma nova circunstância de vida e com os preconceitos de gênero que podem advir desta condição.

ILUSTRAÇÃO 89 - C254/C255/C256/C257

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

A cena C254 em plano inteiro mostra Tiana envolta pela fumaça cor de rosa usada por Dr. Facilier no processo de retransformação. Num ambiente escuro, o que ilumina a cena é a luz provocada pelo giro de Tiana. Ao perceber que realmente voltou à forma de rã, ela fica visivelmente apavorada (C255).

Na cena C256, o uso da câmera baixa em *contraplongèe* capta o tom ameaçador de Facilier e faz com que a personagem pareça superior em relação à outra (Tiana), que mesmo em atitude de contestação conforme indica seu olhar (C257), encontra-se submissa. A marca de tal estado é o cajado que pressiona seu tórax e a câmera baixa em *plongée*.

ILUSTRAÇÃO 90 - C258/C259/C260/C261

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em C258, Facilier diz para Tiana que ela passará o resto da vida sendo uma “sapinha gosmenta”, expondo assim, um claro preconceito de gênero, visto que depressia o feminino, a espécie animal e a classe social à qual a rã-garçonete naquele momento pertence. Essas palavras deixam Tiana com raiva. Indignada, ela diz que não é gosma, “é muco”. Tiana recupera neste momento as palavras de Naveen, na forma de sapo, no primeiro encontro entre eles, quando ela é transformada em rã. Parece haver uma intenção, por parte de Naveen e, nesta cena de Tiana, em diminuir o efeito escatológico da situação pelo uso de um imaginado eufemismo. No entanto, pouco adianta, pois os termos apresentam uma sinonímia quase perfeita[57], fato que garante um veio humorístico ao discurso de ambos. Em contraposição, na ação seguinte, ela faz uso de uma possibilidade física dos sapos e rãs: lança a língua para fora da boca[58] (C259) e puxa o talismã da mão de Facilier, deixando-o apavorado (C260 e C261). Depois desse ocorrido (captado por câmera alta *em contraplongèe*), a cena C262 registra o momento em que Tiana joga o talismã com muita força no chão e em seguida uma luz irradia intensamente o ambiente, justificando assim, a inserção dessa sequência dentro do núcleo fantástico/maravilhoso/misticismo mais uma vez.

ILUSTRAÇÃO 91 - C262/C263/C264/C265

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

[57] De acordo com o Dicionário Aurélio (*online*), “goma” significa “mucosidades expelidas da boca ou do estômago e “muco”, “qualquer humor viscoso, segregado de membranas mucosas” e “líquido gomoso, que reveste o corpo dos peixes”, entre outras acepções.

[58] Informação a respeito de sapos comuns que, além de expelir uma secreção venenosa, “captura[m] suas presas com a língua ágil” e rãs-verdes que se alimentam de “caramujos, lesmas e insetos, apanhando-os com a língua”, disponível em: <http://www.saudeanimal.com.br/sapos.htm#raverde>. Acesso em 20 fev. 2011.

A alternância dos planos nas cenas (C263 ─ câmera baixa, plano *plongèe*, C264 e C265 ─ câmera alta, plano *contraplongèe* e C266 ─ câmera baixa, plano *plongèe*) tem por objetivo retratar a quebra do talismã. Esse acontecimento significa que Tiana venceu a primeira etapa rumo à suspensão do feitiço que sua perseverança e atitude positiva diante dos problemas a levaram a vencer (dentro de um contexto de medo e pavor) a figura que representa o mal (Dr. Facilier). Os sentimentos são acentuados e marcados por uma trilha com batidas de tambor (que tornam o discurso imagístico apavorante). A predominância de tons de roxo indicam um estado mórbido e consequente eliminação de Facilier, o vilão da história (que em seus últimos momentos tenta convencer as sombras chamando-as de "amigos", dizendo que tudo ficará bem e isso foi só um "contratempo de uma operação de grande porte").

ILUSTRAÇÃO 92 - C266/C267

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

As cenas C266 e C267 são referentes ao momento em que Dr. Facilier (em *plongèe* na C267) é levado pelas sombras em neon à uma luz que o puxa em direção ao submundo. A cena C267 marca o início de sua morte.

Essa cena da morte ou supressão da figura da vilã ou do vilão nas sequências finais dos filmes ou de algum ser que esteja ligado a ela/ele diretamente e represente o 'mal', está presente também nos filmes que serão analisados posteriormente nesse trabalho: *Branca de Neve e os sete anões*, *Cinderela* e *A bela adormecida*. A marca do bem vencer o mal, dualidade pontual em gêneros discursivos como os contos de fadas, é, além de uma experiência fantástica, a representação da intertextualidade e da polifonia na sequência sete quando observada a narrativa de filmes que são baseados em contos de fadas como os três anteriormente citados nesse parágrafo. A dualidade bem-mal tem em "A princesa e o sapo" o caráter de mudança, não somente estética, mas também no perfil assumido

por Tiana nas relações de gênero, visto que ela adota uma postura de heroína para salvar a si e à Naveen do feitiço *vodu* lançado pelo “homem das sombras”. Ela se mostra uma mulher ativa e corajosa, embora às vezes o medo a assombre.

ILUSTRAÇÃO 93 - C268/C269/C270

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Assustada, Tiana observa por detrás de uma coluna (C268), um *flash* de luz e bonecos, que, de variadas formas e colorido impactante, usados no *vodu,* tocam tambor, (C269) anunciando o fim de Facilier. Em C270, o feiticeiro olha tenso, as máscaras sisudas cantarem. Enquanto está prestes a ser sugado pela máscara-mor, ele ainda tenta argumentar, a fim de não ser punido por ter descumprido o trato que fez com as almas atormentadas.

ILUSTRAÇÃO 94 - C271/C272

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Os pedidos calorosos de Facilier de nada adiantam. A sequência sete fecha com ele sendo tragado pela máscara-mor, o que encera sua participação na história (C271). A intensidade do *flash* de luz resultante do sugamento faz com que Tiana,

que está escondida observando a ação, ponha as mãos no rosto para evitar ser atingida nos olhos (C272).

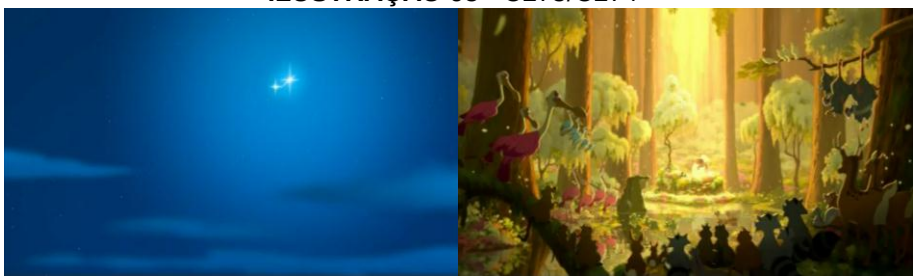
O registro da representação de Tiana que fica é a de uma jovem que tem uma relação com o trabalho muito forte desde pequena, mas por conviver com Naveen, passa a entender que a vida não pode ser pautada somente em função disso. É necessário que haja um equilíbrio com os outros papéis sociais exercidos como o de filha e amiga. Naveen e os amigos de Tiana a incentivam a divertir-se e aproveitar mais a vida em sua plenitude, sem que para isso ela precise abandonar as atividades profissionais ou esquecer o que realmente importa para seus pais: o amor.

2.2.8 Sequência 8

A sequência 8 é extraída da parte que inicia em 01’27’’05 e se estende até 01’28’’53. A ação norteadora é o casamento de Tiana e Naveen. Primeiramente eles casam no pântano, com Mama Odie regendo a cerimônia e os amigos bichos, prestigiando os noivos que ainda estão na forma de sapo. Depois, já na forma humana, na igreja, na presença da comunidade, dos pais de Naveen e da mãe de Tiana.

O núcleo contextual é composto pelos elementos economia/amor verdadeiro/*happy end*.

ILUSTRAÇÃO 95 - C273/C274



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Com o desaparecimento de Facilier, a esperança renasce. Tiana, Naveen e Louis voltam, então, ao pântano para reencontrar Mama Odie e tentar desfazer o feitiço. A passagem de um momento tenso e conturbado para outro onde reina a paz e a harmonia se dá com uma imagem em câmera baixa enquadrando o céu (C273), o que, segundo Rodrigues (2002, p. 43) cria junto ao espectador a “sensação de liberdade”. No cenário do filme, essa liberdade significa que Tiana mesmo não

desistindo de ter sua independência financeira com seu próprio restaurante, permitiu-se viver um grande amor. O plano geral aberto da cerimônia no pântano marca a união simbólica de Tiana e Naveen celebrada pela feiticeira Mama Odie (C274).

ILUSTRAÇÃO 96 - C275/C276/C277

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Na condição de regente da cerimônia de casamento, Mama Odie usa os termos “sapo e sapa” para declarar Tiana e Naveen como “marido e mulher” (C275 – em plano próximo). Atentos e felizes, em um ambiente bem iluminado e sobre flores amarelas e brancas, o casal escuta o que fala a idosa (C276 e C277). O enquadramento frontal em plano inteiro mostra uma leve neblina de tom dourado por detrás de Tiana e Naveen, acentuando assim, o foco das cenas nos dois jovens apaixonados. A cerimônia no pântano pode causar estranhamento porque ocorre entre o sapo e a rã, mas reproduz um ritual semelhante ao dos seres humanos, o que torna o fato tradicional quando comparado aos contos de fadas.

ILUSTRAÇÃO 97 - C278/C279/C280/C281

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

O beijo apaixonado do casal enfim acontece (C278). A magia do fantástico/maravilhoso que envolve o momento toma conta da cena seguinte, C279, quando raios de luz irradiam dos lábios de Tiana e Naveen de uma forma mágica e envolvente. Das águas escuras do pântano, surgem luzes verdes e amarelas, contornando as personagens que se encontram em meio à ilhota (C280). Uma espécie de luz circular verde (por fora) esbranquiçada (ao centro) cobre Tiana e Naveen (C281), causando assim, uma expectativa quanto ao que ocorre com os dois sapinhos. A circunstância fantástica/maravilhosa em que Tiana e Naveen se encontram caracteriza o *happy end*, marca que funciona como um importante divisor na conduta de vida das personagens: Naveen não queria casar, mas apenas curtir a vida boêmia; Tiana, sequer pensava ou destinava tempo para namorar; só pensava em trabalho.

ILUSTRAÇÃO 98 - C282/C283

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Um dos raios da luz que envolve Tiana e Naveen acaba refletindo em Mama Odie (C282), que comemora. Em movimento de *zoom out*, o espaço cênico

novamente é mostrado com a finalidade de dimensionar a grandiosidade do evento para aqueles que estão no pântano (C283), enaltecer a redescoberta do amor verdadeiro por parte de Tiana e o encontro inusitado e inesperado de uma paixão após tentar auxiliar um príncipe que havia se tornado sapo por meio de feitiço *vodu*.

ILUSTRAÇÃO 99 - C284/C285/C286

Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

As luzes, que não param de refletir, alcançam Louis, que assiste a cerimônia e tenta desviar o incessante raio (C284). Após, as luzes começam a ceder e do interior da luz circular verde surgem dois jovens completamente envolvidos emocionalmente (C285): Tiana e Naveen, pelo beijo apaixonado[59], recuperam a forma humana (C286). Esse êxito só foi obtido porque Naveen sendo príncipe beijou Tiana e a tornou uma princesa, condição essa que Mama Odie colocou como essencial para a quebra do feitiço lançado por Facilier. No âmbito da intertextualidade com o conto dos Irmãos Grimm, essa é uma diferença de relevância. Na obra "O rei sapo", o príncipe somente volta a ser humano depois que a princesa o joga contra a parede, embora o resultado final seja o mesmo.

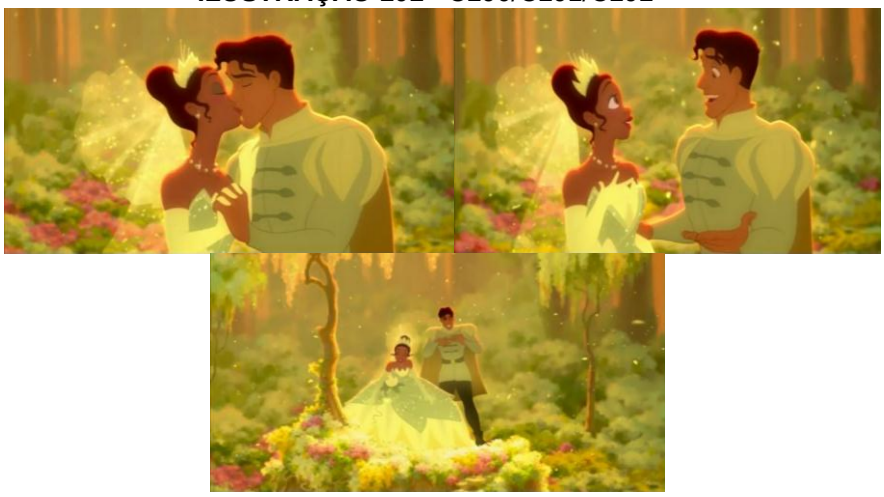
[59] Elemento de caráter romântico e que na trama do filme "A princesa e o sapo" assume poderes extraordinários, fantásticos e maravilhosos pela função que desempenha: desmanchar um feitiço de origem *vodu*.

ILUSTRAÇÃO 100 - C287/C288/C289

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Perplexos e emocionados, os animais do pântano (e amigos do casal) presenciam a transformação dos dois, conforme mostram as cenas C287, C288 e C289. Vagalumes, lontras, gambás, tartarugas e crocodilos – animais do pântano e amigos de Tiana — absorvem a tensão dramática que aquela situação ímpar proporciona. Louis, amigo íntimo de Tiana e Naveen e responsável por levá-los até Mama Odie, não segura a emoção e chora (C289). O bom relacionamento de Tiana e Naveen com os animais do pântano representa a quebra de preconceitos e mostra que, mesmo pessoas de classes sociais e culturas diversas podem viver em harmonia.

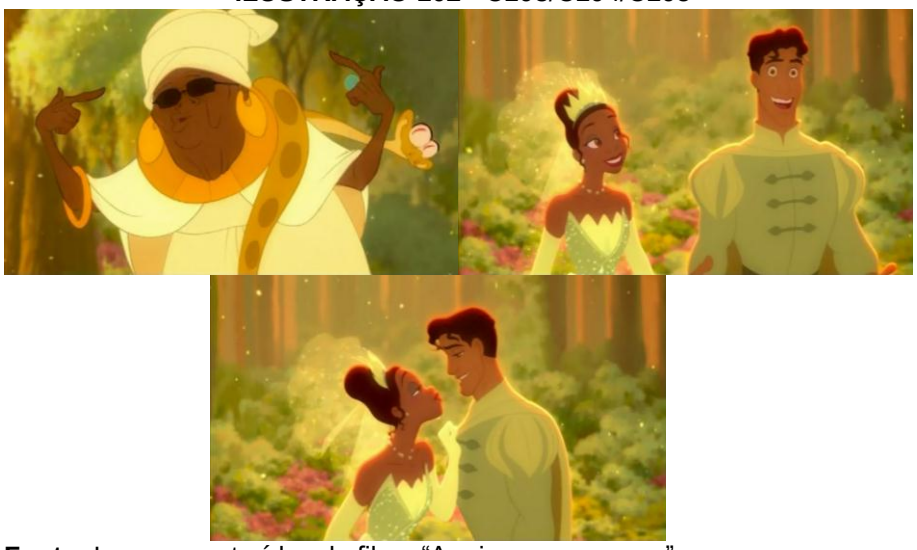
ILUSTRAÇÃO 101 - C290/C291/C292



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Em plano médio, Naveen e Tiana, de olhos fechados, beijam-se (C290). Mantendo o plano da cena anterior, em C291 os dois se mostram surpresos quando abrem os olhos e vêem que são humanos novamente: única estética corporal aceita sem rejeição pelos dois jovens[60] (C292) e são agora, príncipe Naveen e princesa Tiana. Marido e mulher.

ILUSTRAÇÃO 102 - C293/C294/C295



Fonte: Imagens extraídas do filme "A princesa e o sapo"

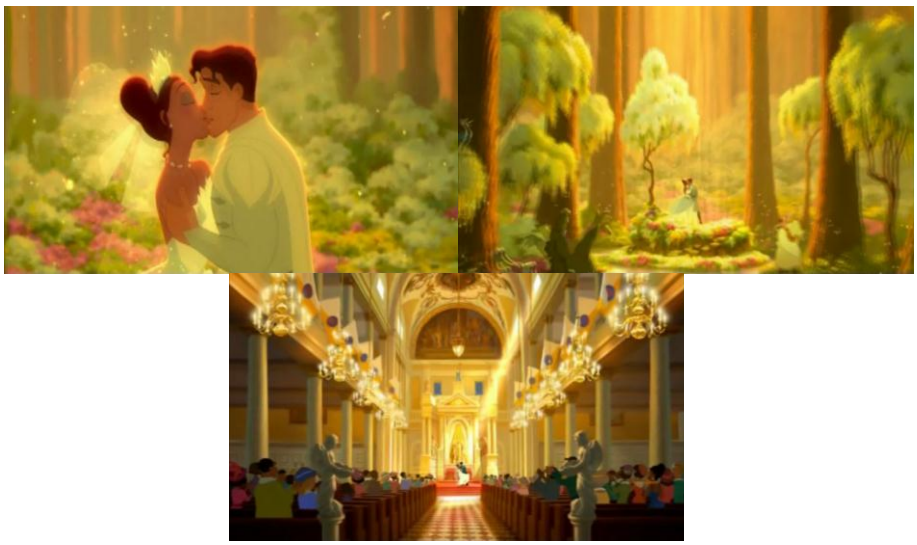
As cenas C293, C294 e C295 recuperam imagística e linguísticamente o fato que motivou a mudança estética de Tiana e Naveen. Em C293, Mama Odie reafirma que a condição para voltar à forma humana é a de que ele beije uma princesa. Naveen e Tiana se dão conta de que o fato dele ser um príncipe e ter beijado Tiana a torna uma princesa. Por isso, quando se beijaram apaixonados houve a reversão do feitiço (C294). Ela, então, o puxa pela roupa e faz com que ele entenda que beijou uma princesa, não de origem nobre, mas que, em função da linhagem de nobreza do parceiro se tornou uma princesa (C295), conforme aponta o enunciado emitido por Naveen: "Quando você se *tornou* minha esposa, você *virou*... .

Aqui, os sujeitos emissor (do enunciado) e motivador da produção do enunciado (em função de sua participação naquela ocasião) são diferentes. O já-dito, que está contido no plano manifesto, é o fato de Tiana assumir o papel social de esposa ao se casar com o príncipe Naveen. O novo se encontra no discurso posterior e, portanto, é desconhecido para quem lê, vê ou ouve o enunciado. No

[60] Uma das hipóteses para assim pensarem pode ser o fato da difícil adaptação a um estilo de vida desconhecido para eles e que, conforme foi analisado até a sequência sete os colocou em grandes perigos, apesar de terem sido presenteados com amigos fiéis: os animais do pântano.

entanto, o dado lança uma pista linguística de que a fala de Naveen no novo indica uma concepção de condicionamento da personagem com quem ele dialoga e direciona o seu discurso-resposta.

ILUSTRAÇÃO 103 - C296/C297/C298



Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Após Naveen tocar o rosto de Tiana ternamente, fala que vai beijar a princesa outra vez. Num movimento de *zoom out* ocorre a passagem de C296 para C297 onde um plano geral aberto foca o cenário do pântano, pano de fundo do *happy end*, para, na cena seguinte (C298), trocar o ambiente cênico. Com o *zoom out*, há então, a troca de cenário: do pântano para a igreja (C298). O casamento no religioso ocorre na presença de inúmeros amigos e familiares (não fica especificado se o local é Nova Orleans ou o fictício reino da Maldônia).

O enunciado “...uma princesa. *Acabou* de beijar uma princesa!”, emitido por Tiana em C296, é marcado por um sujeito oculto (em “você” “acabou”). Novamente, pela forma como se dá a estrutura da informação, o sujeito emissor se posiciona no enunciado. Em complemento ao explicitado anteriormente por Naveen, Tiana diz: “...uma princesa”. Esse é o já-dito, que apresenta a posição social que Tiana assume ao se tornar esposa de Naveen: ela agora é uma princesa que, apesar de ficar rica em função da fortuna da família do esposo, quer ser independente e conquistar seu espaço e bens por mérito próprio. O novo radica-se nas imagens da celebração do casamento de Tiana e Naveen no pântano, período em que não aceitavam ter a aparência de sapo para o resto da vida.

ILUSTRAÇÃO 104 - C299/C300/C301/C302

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Depois de serem abençoados pelo padre, Tina e Naveen, agora casados oficialmente a apresentados para a sociedade como o príncipe e a princesa, posam para uma foto em plano inteiro (C299). Em plano médio, Naveen, sorridente, aponta para a noiva, que, trajando um vestido bege claro adornado por detalhes em verde (fugindo assim, do padrão tradicional de roupa branca), agradece a gentileza com a mão direita ao peito (C301). Extremamente felizes e entusiasmados, “Paizão” Labouff, Eudora (mãe de Tiana) e Charlotte comemoram o casório (C300). Mais comedidos, o rei e a rainha, pais de Naveen (C302), celebram não somente o casamento do filho, como também a mudança no comportamento de Naveen graças à influência de Tiana. O príncipe, boêmio e irresponsável, passa a encarar a vida com seriedade.

ILUSTRAÇÃO 105 - C303/C304/C305/C306

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

Após a benção nupcial, as juras de amor eterno e o beijo, Tiana e Naveen são filmados em *travelling de* cima para baixo ao deixarem a igreja, passando por um tapete vermelho e pela recepção da guarda real, que empunham as espadas ao alto (C303). Antes de partirem em uma carruagem, de costas, Tiana parece feliz e bem resolvida quanto às questões pessoais e profissionais. Como parte do cerimonial de um casamento tradicional, ela se prepara para o arremesso do buquê (C304). Atrás dela, moças solteiras esperam ansiosas (C305 ─ plano médio). Entre elas, Charlotte, amiga de Tiana desde a infância, que acaba ficando com as flores (C306).

Quanto a um dos elementos que compõem a questão de gênero **–** etnia **–** a sequência oito não demonstra inovação, visto que a união dos noivos Tiana e Naveen, que são negros e pertencem a famílias da mesma etnia, indica a manutenção de uma certa ordem social que, embora tenha transposto várias barreiras de preconceito, outras ainda permanecem. Entre elas, a de que o relacionamento entre pessoas com etnias diferentes é excessão no modelo de sociedade vigente, em especial a norte-americana (embora Nova Orleans, cidade onde se desenvolve a história do filme tenha uma forte influência e presença de negros)[61].

[61] Conforme o censo estudunidense, no ano de 2009, em um universo de 60,884,000 milhões de casais, o casamento interracial entre um homem negro e uma mulher branca corresponde a 354 mil casos e entre uma mulher negra e um homem branco, 196 mil. Um número crescente em comparação a 1960, quando esses índices eram de 25 e 26 mil respectivamente. A consulta aos dados expostos está disponível em: <http://www.census.gov/compendia/statab/2011/tables/11s0060.pdf> e também através da página <http://www.census.gov/population/socdemo/race/interractab1.txt>. Acesso em 21 fev. 2011.

ILUSTRAÇÃO 106 - C307/C308/C39/C310/C311/C312/C313/C314/C315/C316/C317/C318/C319

Fonte: Imagens extraídas do filme “A princesa e o sapo”

As treze cenas acima encerram a análise imagística da sequência oito. E, por serem parte de destaque da sequência e para que se tenha a dimensão dos fatos que ocorreram após o casamento de Tiana e Naveen, elas são trabalhadas em um bloco maior composto por 13 imagens. Em termos de planos utilizados para a construção da narrativa dessa sequência a alternância se dá entre 3 tipos: médio (nas cenas C309, C310, C311 e C313), geral aberto (C307, C308, C312, C314 e C319) e grande plano geral (na cena final, C319, que além de mostrar do alto o restaurante e Naveen e Tiana dançando, apresenta parte das margem do rio Mississippi, que circunda Nova Orleans).

Sob um determinado ponto de vista, o filme rompe com os estereótipos em relação aos contos de fadas tradicionais e ao conceito de gênero. Ele não termina sua narrativa com o *happy end* e a concepção de "viveram felizes para sempre". As cenas apontadas na ilustração 101 veiculam o que acontece depois do *happy end*. C308 a C311 mostram que com o apoio de Naveen **–** agora seu esposo **–** e Louis, após muito esforço para economizar dinheiro, Tiana finalmente consegue alcançar seu maior sonho: ter o próprio restaurante e ser independente financeiramente.

De C312 a C315, a personagem que se salienta é Naveen. Por ele ser um príncipe que antes de casar com Tiana não gostava de trabalhar, o fato de ajudar na tarefa de reparos e pintura do prédio onde funcionará o "Bistrô da Tiana" representa discursivamente uma desconstrução da imagem que o jovem apresentava desde o início do filme "A princesa e o sapo". Com isso, na elaboração da narrativa é possível observar a mudança de atitude e postura de vida pela qual passou Naveen, que agora se encontra inserido no sistema institucionalizado e ideológico do mercado de trabalho. Tal mudança, em parte, se deve ao seu relacionamento com Tiana desde o momento em que se conheceram na sacada do quarto de Charlotte Labouff ainda na forma de sapos.

De C316 a C319 as cenas apresentam os festejos na noite de inauguração do "Bistrô da Tiana": Charlotte dança com o irmão de Naveen, os pais de Naveen e Eudora comemoram e degustam alegres os pratos elaborados por Tiana e servidos por ele (sob as ordens de Tiana). Felizes, Naveen e Tiana sobem ao palco junto à Louis para dançar ao som da canção "Lá em Nova Orleans", tema principal do filme. Após, os dois se dirigem ao terraço do restaurante e continuam a dançar em C319. E assim, encerra a sequência oito e o filme como um todo. Porém, a pergunta que

fica é: as mudanças pelas quais passam as personagens Tiana e Naveen realmente têm um caráter positivo e adequado levando em conta como possível público-alvo crianças ainda não-alfabetizadas, por exemplo?

2.3 "As Princesas Disney"- um breve perfil

O conto "O rei sapo" apresenta uma princesa com características marcantes e atípicas daquelas comumente atribuídas às princesas pelos Estúdios Walt Disney de 1937 a 2009 ao retratá-las em filmes. Conhecer um pouco sobre elas auxiliará na análise posterior quando será dado destaque para a última delas: Tiana.

Abaixo, uma descrição das oito primeiras princesas feita com base nos dados contidos nos arquivos *online* mantidos pelos Estúdios Walt Disney[62] e análise das oito sequências que as apresentam como protagonistas. Esse panorama dá a dimensão da capacidade de produção fílmica dos Estúdios Walt Disney em termos de longa-metragem de animação, ora feito com aporte nas adaptações de contos de fadas, ora baseados em personagens reais, como no caso de Pocahontas.

ILUSTRAÇÃO 107 - Branca de Neve

Fonte: Disney Clipart

Branca de Neve e os sete anões (1937): Dotada de uma pele tão branca quanto a neve e beleza ímpar, ela é uma princesa que, ao fugir de sua madrasta e rainha má, vai para a floresta e se torna amiga dos sete anões. Em razão de seu puro e bom coração, ganha a confiança, o amor e a amizade dos pequeninos e do príncipe encantado, com o qual casa.

[62] Disponível em: <http://disney.go.com/vault/archives/today.html>. Acesso em 28 jan. 2011.

ILUSTRAÇÃO 108 – Cinderela

Fonte: Disney Clipart

Cinderela[63] (1950): De origem nobre, após a morte do pai, ela é criada pela madrasta junto com suas meia-irmãs. Mas claro, sem regalia alguma. Pelo contrário, trabalha como empregada. Em determinados momentos, sua vida é permeada pela tristeza e desesperança, até que conhece um príncipe e seus mais íntimos sonhos viram realidade.

ILUSTRAÇÃO 109 - Aurora

Fonte: Disney Family

A **bela adormecida**[64] (1959): Gentil, carinhosa e meiga, Aurora teve na figura das fadas Fauna, Flora e Primavera, a proteção necessária para crescer. Após ser

---

[63] O filme é uma adaptação do conto de fadas *A Gata Borralheira* (1697), de Charles Perrault.

[64] O filme é uma adaptação do conto de fadas *A Bela Adormecida no Bosque* (1697), de Charles Perrault. Esse filme eleva o *status* até então dado às trilhas sonoras no cinema ao adaptar para esse meio, um balé musical (estreado em 1890) de Piotr Tchaikovsky.

enfeitiçada e cair em sono profundo por 100 anos, ela acorda com o beijo de amor do príncipe Filipe, com quem casa e vive feliz para sempre.

ILUSTRAÇÃO 110 - Ariel

Fonte: Disney Clipart

A pequena sereia[65] (1989): Ariel é uma sereia de temperamento forte e teimosa. Na condição de adolescente, ela se sente incompreendida pela família e amigos. Ela é firme nos seus propósitos e sonha com o mundo e os habitantes da superfície marítima que tanto a seduzem. Ariel deseja ter pernas para poder caminhar como os seres humanos. Em um de seus passeios até a superfície do oceano, a jovem conhece o príncipe Eric e por ele se apaixona.

ILUSTRAÇÃO 111 - Bela

Fonte: Disney Clipart

A Bela e a fera (1991): Bela adora os livros, em especial os de aventura. Sua predileção pela leitura faz com que as pessoas do vilarejo onde vive a considerem estranha. Garota humilde, gentil, generosa e detentora de uma beleza exterior, é

[65] O filme é adaptação do conto de fadas *A Pequena Sereia* (1836), de Hans Christian Andersen.

filha de um rico mercador que perde toda a fortuna, mas não o amor de sua filha caçula. Sua beleza desperta o interesse de um homem chamado Gaston.

ILUSTRAÇÃO 112 – Jasmine

Fonte: Disney Clipart

Aladdin[66] (1992): De origem árabe, Jasmine é uma das princesas que não segue o perfil de submissão feminina. Dona de uma beleza exótica e rebelde, ela deseja casar por amor e saber como é a vida além do palácio onde vive. É uma mulher forte, desinibida e curte aventuras.

ILUSTRAÇÃO 113 - Pocahontas

Fonte: Disney Princess

Pocahontas (1995): Ela é uma índia norte-americana de beleza exótica que encontra na natureza a fonte de seus sonhos e anseios por um mundo melhor. É corajosa, destemida e luta por seus ideais. Com a chegada de um navio da Inglaterra (que traz uma comitiva em busca dos mistérios do Novo Mundo), Pocahontas conhece o capitão inglês John Smith e se apaixona.

[66] O filme é uma adaptação do conto árabe *As mil e uma noites*.

ILUSTRAÇÃO 113 - Mulan

Fonte: Disney Princess

Mulan[67] (1998): A garota japonesa, de aparência delicada como uma flor, tem espírito e alma contestadora. É intensa e determinada em tudo que faz. Foge do estereótipo 'menina mimada, vaidosa e submissa'. A família é parte importante de sua vida, mas Mulan rompe com as tradições sociais, quando decide lutar na guerra no lugar de seu pai, que está com a saúde debilitada.

Da precursora Branca de Neve à Mulan, intenso e marcante foi o processo de evolução pelo qual passaram essas princesas. No que tange às mudanças visuais e conceituais, as relativas ao corpo e às características psicológicas se apresentam como as de maior evidência (conforme pode ser visto nas figuras e descrições expostas acima).

Essas leituras em torno das princesas revelam uma forte carga ideológica no gênero discursivo "filme de animação" e que, de certa forma, contribui para a criação de um estereótipo e reforça padrões nas relações de gênero. Nesse sentido, a polifonia presente nos filmes (já que o discurso vem permeado por vozes de enunciadores diversos, apresentando, numa perspectiva hipertextual, pontos de vista variados), pode influir na formação de conceitos e opiniões do receptor. O espectador realiza uma leitura não-linear daquilo que ele vê e lê através do cinema.

Entender como se deu a construção do perfil das oito princesas descritas acima, possibilitou a essa pesquisa escolher os três estereótipos mais marcantes e contrapô-los à Tiana (a princesa mais recente e objeto central deste estudo), com o fim de apresentar o conceito "princesa" de Walt Disney. Dessa maneira será possível

---

[67] Adaptação do clássico chinês "Balada de Mulan", escrito no século V. Disponível em: <http://www.lendo.org/a-balada-de-mulan/> e <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/TL0119.pdf>. Acesso em 24 jan 2011.

verificar a manutenção ou não de estereótipos por meio dos discursos literários e imagísticos que se apresentam conectados de forma intertextual, polifônica e dialógica no filme “A princesa e o sapo”.

2.4 Tiana, Branca de Neve, Aurora e Cinderela: quadro comparativo

O quadro abaixo traz um perfil comparativo entre Tiana e Branca de Neve, Cinderela e Aurora, elaborado a partir das características das princesas Disney, que apontam para alguns aspectos do gênero do discurso conto de fadas. Essas são igualmente exemplificativas dos núcleos contextuais (*tempo/espaço/ constituição familiar*, *fantástico/maravilhoso/misticismo*, *economia/ amor verdadeiro/happy end* e *cenário fílmico/canções/cores e traços*). Os dados dispostos no quadro favorecem uma análise comparativa, com o objetivo de observar em quais aspectos o filme “A princesa e o sapo” transgride e rompe estereótipos ao ser relacionado com estas três princesas.

QUADRO 4 - Comparação entre Tiana, Branca de Neve, Cinderela e Aurora com base nas características da construção das princesas de acordo com os núcleos contextuais.

	Estrutura física	**Composição familiar**	**Relação com os integrantes da família**	**Figuras de proteção do bem-estar**	**Trabalho**	**Mudança no estado físico**	**Forma de se posicionar (atitude) no cotidiano**
Tiana	Pele negra, olhos e cabelos (longos) pretos e lábios marrons	Família nuclear: pai, mãe e filha	Filha (Tiana) e mãe: harmonia	Cuida de si e da mãe	Garçonete	Vira sapa após beijar o príncipe enfeitiçado	Ativa
Branca de Neve	Pele branca, olhos e cabelos (curtos) pretos e lábios vermelhos	Família nuclear: pai, mãe e filha	Filha (Branca de Neve) e madrasta: enfrentamento rival	Anões e animais da floresta	Doméstico	Engasga-se com uma maçã, é tida como morta, colocada em um crípta de vidro até a chegada do príncipe	Aparência estática, desligada da realidade
Cinderela	Pele branca, olhos azuis e cabelos (curtos) louros e lábios rosas	Família nuclear: pai, mãe e filha	Filha (Cinderela), madrasta e suas filhas: enfrentamento rival	Animais do castelo	Doméstico	Mensageiros do rei vão até sua casa para que as moças experimentem o sapato de cristal perdido no baile. Ela o coloca, os sinos tocam na cidade e ela casa-se com o príncipe.	Submissa, sonhadora, gentil, bondosa e passiva.
Aurora	Pele rosada, olhos azuis e cabelos (longos) louros e lábios rosas	Família nuclear: pai, mãe e filha	Filha (Aurora), mãe e pai: harmonia	Fadas	Doméstico	Recebe o feitiço lançado por Malévola e adormece. É levada pelas fadas até a mais alta torre do castelo onde mais tarde Philip a resgata.	Aparência desligada da realidade em que vive. Sonhadora e romântica.

Ao comparar Tiana com Branca de Neve, Cinderela e Aurora no que tange ao núcleo contextual *tempo/espaço/constituição familiar* (e nesse incluem-se as relações de amizade, de gênero e proteção do bem-estar), um exemplo marcante, que certamente é elemento matriz na construção de Tiana, diz respeito à categoria tempo/espaço. Nas adaptações de Branca de Neve, Cinderela e Aurora, a expressão "Era uma vez...", remete a nenhum lugar específico e a um tempo indefinido. No discurso fílmico sobre Tiana, a narrativa situa-se na Nova Orleans (Estados Unidos), em 1912.

Os dados mostram que Tiana, uma jovem negra que vive em uma comunidade humilde num bairro de Nova Orleans, insere-se neste ambiente e age de acordo com a necessidade de sobreviver neste contexto. O visual chapado em cores tom sobre tom (os olhos e cabelos – longos ─ pretos e lábios marrons), imagísticamente, demarca e reforça a característica racial de Tiana, o que acaba por diferenciá-la fisicamente de Branca de Neve, Cinderela e Aurora. Nessas, o tom de pele é enaltecido pelo contraste entre a cor dos lábios e do cabelo. Isso pode suscitar no espectador uma preocupação com a estética e a beleza por parte das três princesas em razão do uso de maquiagem e destaque à vaidade.

Ainda nesse mesmo núcleo, percebe-se que o único ponto em que Tiana aproxima-se de Aurora (e diverge de Branca de Neve e Cinderela) é na relação de harmonia com os pais[68]. Tiana, porém, vive esses momentos de intensa afinidade na infância, pois quando chega na fase adulta, seu pai já havia falecido. Aurora, contudo, só desenvolve esse afeto aos 16 anos, quando volta para o castelo de seus pais depois de passar um tempo sob a guarda das fadas Fauna, Flora e Primavera na floresta.

Tiana, ao contrário das três princesas, não tem quem a proteja. Ela cuida de si mesma e da mãe, já em idade avançada. E, em razão de a mãe já não poder trabalhar ativamente com costureira como antigamente, ela trabalha além das suas forças para mantê-la protegida. Com a morte do pai, Tiana assume a posição de agente protetora do bem-estar e provedora financeira da família e supera diante das três princesas, mais uma vez, o estereótipo de vulnerável, passiva e alheia ao que

---

[68] Paz, amor e cordialidade com o próximo foram os ensinamentos passados pelos pais à Tiana. Para James, o pai, o elo dessa união entre as pessoas seria a comida e a dedicação no desenvolvimento do trabalho.

ocorre ao seu redor. Diferentemente das demais, ela não sonha com um príncipe encantado idealizado por ela.

Branca de Neve e Cinderela são orfãs, perderam os pais cedo e, desde então, são criadas pela madrasta, figura tida como o elemento figurativo e ilustrativo do mal na adaptação desses contos de fadas para o cinema. Em razão dessas relações de conflito com a madrasta e as meia-irmãs (no caso de Cinderela), as duas jovens acabam por desenvolver uma relação de companheirismo, amor e afeto com outros seres. Branca de Neve, quando ainda vivia no castelo, demonstra uma relação harmônica com os pássaros que sobrevoavam sua sacada. Ao chegar na floresta, seus amigos e protetores passam a ser os animais que lá vivem e os sete anões. Cinderela tem na figura dos animais que residem no castelo, companheiros atentos e vigilantes. Eles a auxiliam a confeccionar um belo vestido para o baile que o príncipe e seu pai promovem.

Aurora precisa se afastar dos pais ainda bebê e é criada pelas três fadas que, junto ao animais da floresta, a circundam de todo cuidado possível. Aurora gosta e tem o talento para cantar, o que a aproxima dos animais a cada passeio na floresta. Quando retorna ao castelo para viver feliz e harmonicamente com seus pais, as relações estabelecidas na floresta ficam mais fortalecidas.

O contato de Branca de Neve com a feitiçaria acontece após ela engasgar-se com uma maçã oferecida por uma velha bruxa, disfarce escolhido pela rainha-má[69], que descobre o paradeiro da jovem após o espelho mágico lhe dizer que o caçador não a matou. Branca de Neve vive na floresta com os sete anões. Quando os anões a encontram, pensam que ela está morta. Tristes, eles e os animais da floresta a conduzem até uma crípta de vidro e lá, a velam[70]. Lá, Branca de Neve fica à espera do beijo de amor a ser dado pelo príncipe encantado. A jovem de pele branca como a neve e lábios vermelhos como o sangue é apresentada como uma mulher inerte, frágil, vulnerável e ingênua. Ela não se mostra ativa e sagaz como Tiana ao se ver envolvida com mandingas e feitiçaria junto a uma velha bruxa. Mesmo tendo sido alertada pelos anões para que não falasse ou aceitasse algo de estranhos, sua desatenção e boa-fé fizeram com que ignorasse esses conselhos e caísse na armadilha da maçã envenenada preparada pela rainha-má.

---

[69] Ver sequência 5 do filme “Branca de Neve e os sete anões”. Essa sequência revela a força do misticismo dentro da trama e sua capacidade de mudança na trajetória da protagonista.

[70] Ver sequência 8 do filme “Branca de Neve e os sete anões”.

Nesse primeiro momento já é possível perceber o quanto Tiana rompe estereótipos até então estabelecidos para o “ser princesa” na concepção Disney. O fato de Tiana ser a primeira princesa negra em longa-metragem de animação não é por acaso. No ano de 2009, quando o filme “A princesa e o sapo”, foi lançado nos Estados Unidos da América (EUA), figuras de grande influência participaram da produção (como a apresentadora Oprah Winfrey, que faz a voz em inglês de Eudora, a mãe de Tiana). Ainda em 2009, no âmbito político, econômico e social ocorreu uma grande mudança com repecussões no nível mundial. Barack Obama, negro e de origem muçulmana, é eleito o primeiro presidente daquele país com essas características. Ainda que seja somente coincidência esse acontecimento (da eleição de Obama em paralelo à estréia de Tiana no hall das Princesas Disney) corrobora com a noção da necessidade de quebra da ordem vigente no que tange ao modo como as relações de gênero se dão na sociedade e contribuem na construção do modelo “ser princesa”.

A análise comparativa dentro do núcleo *fantástico/maravilhoso/misticismo* em Branca de Neve, Cinderela e Aurora enaltece mais uma vez o papel ativo de Tiana frente a situações adversas. Na sequência 4 do filme “A princesa e o sapo”, Tiana está no quarto da amiga Charlotte, desolada, por ter tido o seu sonho de montar seu restaurante adiado. Em um determinado momento ela se depara com um sapo falante, que na verdade é o príncipe Naveen, do fictício reino da Maldônia. Ocorre que para voltar à forma humana, ele precisa do beijo de uma princesa. Tiana, após muita insistência de Naveen, cede e o beija. Contudo, a estratégia não dá certo e ela vira sapa também. Ela acaba por rejeitar esse novo corpo e por sua característica de mulher contestadora e lutadora por seus ideais, não aceita a condição de vida que lhe é imposta naquele momento.

Nessa passagem há uma inversão da atribuição ao papel de sujeito passivo que fica no aguardo do seu salvamento pelo amor encantado (no caso das princesas, o príncipe). Quem assume essa posição é Naveen e não Tiana, a qual acaba sendo a princesa encantada que, com o poder do beijo de amor, pode quebrar o feitiço lançado sobre ele. Aqui nota-se também que, no processo de adaptação do conto dos Grimm, no âmbito da intertextualidade, há uma alteração. No conto dos Grimm não existe o beijo entre o príncipe e a princesa (com origem nobre de fato). Já o filme trabalha a idéia do beijo, embora a figura da princesa é atribuída a uma jovem plebéia. Contudo, na condução da narrativa cinematográfica é

mantida a responsabilidade pela mudança física do ser de sexo masculino à personagem feminina.

Ainda neste núcleo, destaco Cinderela. À meia-noite, ao fugir do salão de baile no castelo do príncipe, com quem dançava uma valsa, ela perde o sapatinho de cristal nas escadarias. Apaixonada, ela vê nele o seu verdadeiro amor. Ela não tem coragem para mudar suas circunstâncias de vida (é maltratada pela madrasta e meia-irmãs), portanto permanece junto a elas, até a chegada do servo do rei com o sapatinho de cristal. Cinderela, apesar da contrariedade da madrasta, experimenta-o. Esse é, talvez, seu primeiro ato de rebeldia. O enfrentamento das duas aponta para uma atitude impulsiva e sonhadora da jovem, que vive de forma intensa a emoção e o desejo de casar-se com o príncipe e de ser feliz para sempre.

Semelhante à Branca de Neve no que concerne à aparência desligada em relação ao contexto que a circunda (devido ao fato de viver sonhando em encontrar o príncipe que ela vê nos sonhos, a quem encontra ao acaso na floresta durante um passeio e por quem se apaixona[71]), Aurora de "A bela adormecida", também passa por um momento mágico. Ao retornar para o castelo ela recebe o feitiço lançado por Malévola (uma feiticeira do mal que vive no reino regido pelos pais de Aurora) e adormece. Cumprindo a profecia, as fadas Fauna, Flora e Primavera que a acompanharam e protegeram na floresta até os 16 anos, a levam até a mais alta torre do castelo. Lá, a jovem (e todos do reino) dormem, devido ao feitiço, durante 100 anos. Passado esse tempo, chega o príncipe Philip e a resgata. O maravilhoso se manifesta. Aurora preenche as características estereotipadas de uma princesa: apaixonada, sonhadora, idealista e contemplativa da natureza e dos céus, ela espera que um poder sobrenatural lhe traga o verdadeiro amor.

No núcleo *economia/amor verdadeiro/happy end*, a questão do trabalho como prioritário em relação ao amor, rege a análise e é a tônica do filme "A princesa e o sapo". A preocupação em ter um emprego que dignifique o ser humano como pró-ativo em sociedade, lhe permita adquirir bens-materiais e realizar seus sonhos,

---

[71] Na narrativa do filme, a cronologia dos 100 anos é passada de forma rápida e sutil. Philip é mais velho que Aurora e seu casamento com a jovem tinha sido combinado ainda quando ambos eram um garotinho e um bebê respectivamente. Eles se apaixonam quando Aurora ainda vive na floresta, mas não sabem da origem um do outro e nem seus nomes. Só descobrem quem são de fato, quando se encontram no castelo por intermédio das três fadas Fauna, Flora e Primavera. A sequência 6 mostra esse momento.

mostra uma das facetas do capitalismo: a busca pela chance de “ser alguém na vida” e conquistar um espaço de destaque[72].

Tiana supera os moldes dos quesitos ‘encontrar seu príncipe encantado’ e ‘beleza como sinônimo de feminilidade e fundamental importância nas relações sociais com o sexo masculino’[73] (FERREIRA, 2002, p. 105), porque ela possui uma preocupação maior: trabalhar, ser independente e ter seu próprio negócio, conforme mostra o diálogo dela com o princípe Naveen na canção “Quando eu for humano”[74] na sequência 5.

Desde pequena Tiana demonstra o seu talento para a gastronomia. Seu pai, James, percebe isso e a elogia para Eudora, sua esposa e mãe de Tiana. O sonho então, de ter seu próprio restaurante nasce ainda na infância e movimenta a ação das outras personagens que partilham com ela os diversos contextos nos quais circula. Assim, Tiana se torna agente ativa do seu próprio desenvolvimento. Ela não apenas credita aos céus e estrelas a responsabilidade em alcançar seu objetivo, mas na fase adulta esforça-se em alcançá-lo, trabalhando como garçonete para juntar dinheiro, comprar um prédio e dar início ao seu projeto (um sonho pensado e idealizado em conjunto com James, seu pai).

As outras três princesas (Branca de Neve, Cinderela e Aurora) diferem e muito, de Tiana quanto ao fator trabalho. Nos três casos um estereótipo de gênero vinculado ao feminino as destacam como *do lar*, já que o ato de trabalhar se restringe ao ambiente doméstico. Para as duas primeiras (Branca de Neve e Cinderela), inicialmente, ele significa punição, por imposição das madrastas más e invejosas.

Branca de Neve, por exemplo, ao chegar à casa dos anões no meio da floresta (após uma fuga do castelo onde vivia com sua madrasta, a rainha-má), encontra o espaço totalmente desorganizado e sujo. Num ímpeto de gentileza, resolve que precisa pôr ordem naquele ambiente. Pouco depois, os anões retornam

---

[72] Para Birchal e Muniz (2004, p. 11-2), “[...] para se ter sucesso na busca do tão almejado emprego elas” (as pessoas) “têm que estar melhores capacitadas para assumir maiores riscos, para ser mais criativas e inovadoras, para antever o futuro, para ousar e tomar decisões, para, de uma certa forma, liderar; em outras palavras, para se transformar em verdadeiros empreendedores”.

[73] Essa superação de Tiana rompe o estereótipo que o signo “mulher” carrega quando se questiona o conceito do que é “ser princesa”. Isso porque, conforme aponta Brah (2006, p. 341) “[...] Seu fluxo semiótico assume significados específicos em discursos de diferentes “feminilidades”, em que “vem a simbolizar trajetórias, circunstâncias materiais e experiências culturais históricas particulares”. Esse “fluxo semiótico” na construção do perfil de Tiana coincide com os núcleos contextuais estudados nesse trabalho e que são fundamentais para a análise da personagem.

[74] Inclusa na transcrição das falas do filme em anexo.

para casa após trabalhar na mina e, ao chegarem a encontram dormindo na cama de um deles. Ao conversar com eles e explicar porque está ali, Branca de Neve recebe permissão para ficar. Enquanto eles saem para trabalhar, ela parece satisfeita e feliz em limpar a casa, cozinhar e guiar os anões nas atividades básicas diárias (como tomar banho e lavar as mãos antes das refeições, hábitos não seguidos por eles antes). Ela, em nenhum momento, cogita mudar sua atitude e sair para trabalhar fora, pois além do medo de enfrentar a madastra, ela demonstra certa passividade e sentimento de pertença e adoração nas relações travadas com os anões (que num primeiro momento, a rejeitam por não a conhecerem e por ser mulher, embora depois passem a cuidar dela e admirá-la). Em termos de gênero, Branca de Neve é submissa e passiva, na medida em que se deixa conduzir pelo desejo do outro: primeiro a madrasta, depois os anões.

Cinderela, além de limpar a casa, cozinhar, lavar e passar roupa, também precisava vestir as meia-irmãs e costurar as roupas. Assim como Branca de Neve, ela sonha com um grande amor, no caso, um príncipe encantado que a retirasse daquela situação de opressão e trabalho forçado a que se vê submetida todos os dias. Não sente satisfação alguma nas atividades que desempenha. Já para Aurora, conhecida como “A bela adormecida”, o trabalho doméstico é visto como sinônimo de prazer e por isso, não veiculado à obrigação. Ela ajuda na limpeza da casa da floresta onde vive escondida com as três fadas.

O núcleo contextual ─ *cenário fílmico/canções/cores e traços* ─ adquire vital importância na construção da linguagem cinematográfica dos filmes analisados. Isso porque, no caso de três dos filmes por serem os mais antigos (Branca de Neve-1937, Cinderela-1950 e Bela Adormecida-1959) passaram por um processo de remasterização do som, as cores se tornaram mais vivas e brilhantes e os contornos e traços das personagens, acentuados.

Em a Branca de Neve, enquanto a jovem faz o trabalho doméstico na casa dos anões na companhia de alguns dos seus amigos (os animais da floresta), ela canta para “evitar o tempo demorar” como forma de distração[75]. A sétima sequência, que narra a morte da rainha-má, é marcada por um cenário de escuridão e chuva intensa. Situada quase ao final do filme, ela representa no perfil de Branca de Neve a superação do medo e a manutenção da calma e tranquilidade, atitude que

[75] Ver sequência 3 de “Branca de Neve e os sete anões”.

segundo Betteheim (1979, p. 266), perante os espectadores pode influenciar "[...] a criança a não temer os perigos da passividade" diante dos acontecimentos alheios a nós. Ou seja, faz com que os pequenos cinéfilos não se sintam culpados pela impotência em resolver determinadas situações no cotidiano. Mas, a partir do medo, ser mais atento e alerta, ter serenidade e discernimento para seguir em frente.

"Com as armas do direito, você triunfará sobre o mal". Essas palavras ditas pela fada Fauna ao príncipe Philip pouco antes de ele sair em busca de Aurora, apontam na sequência sete, o uso da metáfora *armas do direito* como sinônimo para espada e ato de lutar sem cessar para que o bem vença. Mostra também, uma Aurora protegida de forma extrema (embora esteja em um estado de inércia), tratada como uma donzela indefesa, romântica e inocente. Em razão disso, ela é o foco de ação da sequência e não o Philip.

Em Cinderela, após contato com uma fada-madrinha que lhe concede carruagem com criado, um belo vestido azul e acessórios, a jovem órfã princesa dança no salão do interior do castelo e no pátio com o príncipe. O cenário possui um jogo de luz e cores claras nas roupas dos personagens contrastantes com o fundo escuro. No perfil de Cinderela, isso representa uma mulher serena, tranquila e abstraída da sua realidade cotidiana em função do momento vivenciado.

O que se percebe neste núcleo contextual é que, nos filmes referentes às personagens Branca de Neve, Aurora e Cinderela, com a proximidade do fim da narrativa, os cenários e as cores das sequências indicam que a figura do mal "morre"[76], sai de cena. Nesse caso, não são as protagonistas que vencem. Elas são tratadas como sobreviventes passivas porque não precisam realizar tarefa alguma para triunfar. Alguém fez todo o trabalho por elas, que surgem belas e felizes para viver a nova vida que se apresenta.

Nesses três filmes e em "A princesa e o sapo", as canções atuam de forma pontual para reforçar, na materialidade linguística, o conteúdo imagístico das sequências[77] que, de forma direta ou indireta, referenciam as protagonistas.

---

[76] Em Cinderela, quem é eliminado é o cão da madrasta (que vigia a garota enquanto ela permanece trancada em uma peça do castelo por representar uma ameaça às meia-irmãs por ter sido descoberta apaixonada pelo príncipe do reino onde vivem). O animal cai do alto de uma janela ao fugir dos amigos de Cinderela que queriam salvá-la.

[77] As primeiras sequências (em anexo nos CDs) de "Cinderela", "Branca de Neve e os sete anões" e "A bela adormecida" iniciam da mesma forma. Na abertura, com uma música instrumental ao fundo é mostrada a capa de um livro sobre os respectivos contos. Ao virar da página, a voz de um narrador se sobressai: em Cinderela é uma voz feminina e nos demais, masculina. A intertextualidade por citação (tal qual acontece na abertura de "A princesa e o sapo") explicita o entrecruzamento de discursos: o literário e o fílmico.

Em “A princesa e o sapo”, a musicalidade é fundamental na narrativa fílmica quanto ao processo de mudança na atitude e posicionamento de Tiana sobre trabalho e amor (que tem início na sequência 5). Ela reforça para Naveen a necessidade de trabalhar muito para obter o que se quer, mas como mostra a canção e toda a composição cênica, Tiana se torna mais flexível com Naveen: ouve seu ponto de vista e o aconselha para que deixe a boemia. Em determinada parte da canção, ela diz ao rapaz: “*Responsabilidade e modéstia são essenciais. O que eu tenho vem do meu suor. É desse jeito que a gente faz*”.

Na sequência 6, enquanto estão no pântano e preparam-se para cozinhar algo, Tiana e Naveen conversam sobre a vida dele. Essa sequência demarca a queda do preconceito que a jovem tinha sobre ele (que demonstra suas angústias e fraquezas) e os aproxima mais. Tiana adota então, uma postura diferenciada e passa a ver de uma maneira mais carinhosa e humana, o homem que está por trás da forma de “sapo”. A garota envolve-se emocionalmente e repensa seu posicionamento diante da vida.

Um olhar bakhtiniano aqui revela um exemplo de polifonia porque a narrativa fílmica (com foco em Tiana) se apresenta envolta e permeada por vozes de enunciadores diversos e determinantes em sua construção. Ou seja, as demais personagens mostram, numa perspectiva hipertextual, pontos de vista variados que, de certa forma, podem contribuir para a formação de conceitos e opiniões na mente do receptor que tenha contato com tais enunciados. O discurso de vida de Tiana se constrói e se faz então, a partir da identificação (por meio de um diálogo concordante e/ou divergente conforme o contexto situacional) no e pelo discurso do outro (Naveen).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação, cujo objetivo é o de investigar de que modo ocorre a representação feminina no filme de animação “A princesa e o sapo”, por meio da análise das características de Tiana, firma-se em um aparato teórico de esferas distintas. Na tentativa de organizar a abordagem aos textos que mantêm laços intertextuais com o discurso fílmico, precipuamente, o conto “O rei sapo”, dos Irmãos Grimm, e as princesas ─ Branca de Neve, Cinderela e Aurora ─ dos filmes dos Estúdios Disney, utilizei a distribuição dos temas mais importantes em “núcleos contextuais”.

Em razão da natureza e linguagem do objeto de estudo em análise (o cinema) ser dinâmica (pelo uso de canções, cores e outras técnicas próprias desta arte) e associar imagem e palavra na construção do seu discurso, busquei aporte em conceitos como linguagem cinematográfica, gêneros do discurso, carnavalização, polifonia, intertextualidade, gênero (*gender*) e estereótipo. Eles foram fundamentais para a compreensão dos movimentos das relações sociais (textuais e intertextuais) que ocorrem no filme e interferem na representação de Tiana.

Ao relacionar o conto escrito pelos Grimm e tendo em mente as formas do gênero do discurso conto de fadas com a história do filme “A princesa e o sapo” percebo que esta adaptação traz uma protagonista diferenciada: Tiana não nasce princesa, necessita trabalhar para se sustentar e tem um núcleo familiar composto por mãe e pai que é basilar na sua infância. Além disso, é negra.

O perfil de Tiana resulta de uma multiplicidade de vozes. Inserido na cadeia discursiva dos contos de fadas e dos filmes de animação, esta princesa apresenta características que, por um lado reafirmam e, por outro, transgridem os limites dos estereótipos em relação ao “ser princesa”.

“A princesa e o sapo” é roteirizado e dirigido em uma época determinada ─ 2009, ano da eleição de Barack Obama, primeiro presidente negro dos Estados Unidos da América. Parte do impacto do filme, principalmente para o público adulto, se origina neste fato. A animação, no entanto, ambienta a ação em meio a muitas vozes, que representam um tempo e um espaço muito particular, cujos valores, talentos e crenças foram importantes na construção das relações sociais de um povo que se baseou na linguagem oral e musical do jazz, para produzir discursos

em torno de personagens que habitam o French Quarter, na Nova Orleans da década de 1920.

A essa ocorrência Sobral (2009, p. 129) denomina de “endereçamento” do enunciado, considerando-o o “principal elemento definidor” de gênero do discurso, já que, por meio do discurso, o enunciado atua como um conector “entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAHKTIN, 2003, p. 268).

Nesse sentido, o filme “A princesa e o sapo” se apresenta envolto e permeado por vozes de enunciadores diversos as quais podem ser de concordância ou divergência, ou seja, apresenta numa perspectiva hipertextual pontos de vista variados acerca do modo como se dá a representação da personagem feminina: Tiana.

O exame dos materiais extraídos do filme foram apresentados em oito sequências às quais associei os núcleos contextuais. Esses recortes deram conta (em parte) da narrativa fílmica.

As sequências um e três, pertencentes ao núcleo contextual *tempo/espaço/constituição familiar*, além de situar o espectador no local e período histórico em que a trama do filme se desenvolve, apontam a protagonista como uma jovem que vive desde a infância em um ambiente altamente místico e musical. Tiana também se destaca por ter um talento muito específico: cozinhar. Devido a esse talento, ela, por influência de James, seu pai, nutre o desejo de ter o próprio restaurante (e para isso trabalha dois turnos em uma lanchonete, a fim de juntar dinheiro e realizar seu sonho). Apoiada pela mãe Eudora mesmo após a morte de James, a garota poupa cada gorjeta que ganha e mais seu salário para alcançar sua meta.

Esse bom relacionamento entre pai, filha e mãe é fundamental porque contribui para a construção de Tiana como uma mulher que teve da infância à fase adulta, o carinho e suporte familiar incondicional para chegar onde quer: ser empreendedora de um negócio que a agrada e para o qual tem aptidão. O sonho de Tiana, do início ao final da história, representa um rompimento com os paradigmas de representação do “ser princesa” e “mulher”. As máximas do gênero conto de fadas, como “Os homens são ativos, as mulheres são passivas”, “Apenas as mulheres más correm atrás do que querem” e “A beleza é o bem mais importante da

mulher”[78], certamente não se aplicam a ela. Tiana permanece fiel ao seu sonho em todo o percurso narrativo e discursivo. Parece até que assume este papel transgressor e de enfrentamento a estes estereótipos, que dirigem, muitas vezes o comportamento das mulheres, na ficção e na vida prática. Quando criança, Tiana adorava confraternizar com os vizinhos; na fase adulta, porém, devido ao trabalho árduo, não consegue se divertir com as/os amigas/os, nem pensar no “príncipe encantado”. A vida para ela não se reduz a um concurso de beleza, apesar de sua imagem, como pessoa e como rã, ser representada com traços que, esteticamente, seguem os padrões de beleza divinizados pela sociedade contemporânea: é alta, esguia e de feições delicadas. Jamais ocupa o lugar de uma mulher passiva e a qualidade de “má” não faz parte do conjunto de ensinamentos que seu pai lhe transmite.

Nas sequências dois e oito, com ênfase no núcleo contextual *economia/amor verdadeiro/happy end*, são retratados dois momentos da vida de Tiana. No primeiro, ela credita à estrela mais brilhante a responsabilidade de realizar seus ideais, o que garante um dos veios românticos da narrativa fílmica. Neste episódio, Tiana, por um lado, quebra o encanto do momento, ao dizer para si mesma que não acredita que está fazendo isto (dirigindo-se à estrela). Porém, a necessidade de realizar seu desejo de conseguir o restaurante é mais forte e ela se entrega a esta crendice. Para as demais princesas (no filme, representadas pela figura de Charlotte), a mensagem dos contos tradicionais ─ “Encantamento e milagres são os meios pelos quais problemas sociais são resolvidos” ─ não se aplica à Tiana. Por outro lado, em ocasiões posteriores, apesar de manter-se racional, ela parece acreditar que esta estrela tem poderes mágicos, pois simboliza também o amor verdadeiro/eterno, entre Ray, o vagalume e sua amada, Eveline. Quando ele morre, os dois são vistos no céu, de mãos dadas, como duas estrelas brilhantes.

Contudo, as noções de economia e amor verdadeiro são reforçadas pelos enunciados emitidos por James, que na construção de Tiana moldam os valores moral e ético, que vão determinar suas ações/relações. Sem excluir o papel que a fé pode exercer sobre os seres humanos, Tiana percebe que somente com muito esforço e trabalho intenso será capaz de conquistar o que almeja. No segundo

[78] As máximas citadas na conclusão foram retiradas de “Listas de mensagens dos contos de fadas”, referidas em *The Fairy Tale Project* (p. 31), no site <www.nald.ca/library/research/fairy/fairy.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2011.

momento, o fator economia continua vigente. Porém, Tiana depois de perceber “o que realmente é importante” — o amor e a união, conforme destacaram James e Eudora —, a jovem descobre que está apaixonada pelo príncipe Naveen e, pelo casamento, chega ao *happy end*.

Na representação da personagem feminina, o que estas duas sequências e o núcleo agregam é que o contexto onde Tiana circula e as pessoas com as quais convive, a fazem quem é: boa, dedicada ao trabalho, competente. Os ensinamentos de responsabilidade, aquisição de bens e sucesso profissional a partir do próprio esforço e de cordialidade perpassados pelos pais permanecem. Contudo, ela se permite viver uma história de amor e construir um futuro com Naveen, o qual também adota uma postura diferente diante da vida, ao abandonar a boemia e dedicar-se apenas à Tiana. O fato de Tiana casar com Naveen e se tornar uma princesa pode indicar a manutenção do estereótipo do *happy end* nas adaptações de contos de fada para o cinema. No entanto, o comportamento de ambos em relação à independência financeira, quando decidem não contar com o sustento dos pais, o fato de Naveen começar a trabalhar sob a orientação de Tiana no restaurante aliado ao modo como resolvem encarar as relações amorosas apontam para um rompimento com o estereótipo “ser princesa e príncipe”. No *happy end* tradicional “A história de vida de uma mulher termina quando ela se casa”. A pergunta usual que permanece quando o conto de fadas chega ao “viveram felizes para sempre...” é, invariavelmente: “E, depois do *happy end*?” No filme de animação, entretanto, há uma continuação, realista, aos momentos mágicos que marcam o casamento no pântano e na igreja.

A questão de gênero mais marcante nestas sequências diz respeito à mudança de comportamento de Naveen que confirma o estereótipo do gênero conto de fadas, “Os homens são frequentemente transformados pelo amor de uma boa mulher”.

As sequências quatro e sete são vinculadas ao núcleo contextual *fantástico/maravilhoso/misticismo*. Na sequência quatro se apresenta a carnavalização dos corpos de Naveen (que se torna sapo devido a uma magia lançada por um feiticeiro *vodu*) e de Tiana (que vira rã depois de beijar Naveen). O fato de Tiana passar a maior parte do filme na forma de rã, conquistar o príncipe e só no final se transformar em princesa, em nada prejudica a construção e o desenvolvimento da personagem no que tange ao debate acerca de sua

representação. Pelo contrário, após rejeitar esse novo corpo e todas as implicações decorrentes disso (coaxar, comer moscas e viver no pântano com outros animais), Tiana, na busca incessante por voltar a ser humana, descobre sentimentos e atitudes antes impensáveis para ela.

A jovem que não acreditava em feitiços, príncipe encantado e é obstinada pelo trabalho se vê, na sequência sete, envolvida frente a frente com um feiticeiro para salvar a si mesma e a Naveen da mandinga que os colocou na condição de anfíbios. Ainda que o discurso imagístico revele uma Tiana com medo e aparentemente uma pessoa fraca de princípios (por quase ceder às sedutoras propostas feitas por Dr. Facilier), ela demonstra ter entendido o significado de *amor verdadeiro*, bem como as concepções sólidas, que conduzem sua vida no que concerne às relações sociais.

A negativa de Tiana em aceitar a feitiçaria para alcançar seu sonho de comprar o restaurante atua como elemento de reforço da construção da sua imagem em ambas as sequências. Os elementos *fantástico/maravilhoso/misticismo* contribuem para a quebra do estereótipo de gênero existente na sociedade contemporânea, ainda patriarcal, que vê a mulher como objeto, submissa, incapaz e frágil. O comportamento de Tiana desconstrói a afirmativa acerca do conto tradicional “As mulheres não são capazes de resolver seus próprios problemas sem a ajuda de homens ou de seres sobrenaturais”.

Tiana aparece como uma jovem que enfrenta as adversidades, demonstra perspicácia e firmeza nas tomadas de decisão em situação de pressão psicológica e, por ser uma pessoa de valores bem definidos não se deixa convencer por ninguém. Neste sentido, Tiana transgride um dos mais expressivos traços do gênero discursivo conto de fadas, que concerne ao medo oculto das mulheres em serem independentes.

Quanto às sequências cinco e seis referentes ao núcleo contextual *cenário fílmico/canções/cores e traços*, verifico que há uma íntima aproximação entre as canções e as imagens. Em conjunto com um cenário peculiar (as águas do pântano e as árvores) e cores e traços marcantes (contrastantes quando relacionados às personagens e aos objetos em torno delas), a canção “Quando formos humanos” destaca a postura responsável e séria de Tiana em relação aos outros sujeitos que com ela dividem as cenas. Ao lançar um olhar sobre a letra da canção se percebe que, implicitamente, o elemento *economia* (de outro núcleo contextual) com

referência ao trabalho, também está presente. Dessa maneira, Tiana é desenhada como uma jovem ativa e trabalhadora, que cumpre suas obrigações e promessas feitas (uma postura que ela cobra de Naveen). Ele, por sua vez, apresenta-se mais fraco e de princípios morais diferentes dos dela, não atesta a premissa do herói estereotipado: “Os homens devem ser agressivos e inteligentes”.

A sequência seis tem como protagonistas Tiana e Naveen. A conversa entre ambos em meio à escuridão do pântano revela que o rompimento nas questões de gênero vai além do “ser princesa”. Assim como na sequência oito, Naveen, ao revelar que não sabe fazer nada por ter sido sempre mimado pelos funcionários do castelo onde vivia, rompe com a idéia de um príncipe encantado que é belo, astuto e bem-sucedido financeiramente. O discurso de Naveen abre espaço para a elaboração da fala de Tiana, que passa a ser menos preconceituosa com o estilo do jovem e mais flexível em relação às atitudes cotidianas. Ao final, parece que Tiana encontra o equilíbrio entre a descontração, o amor e o trabalho. Aqui, sabemos que, após a cerimônia do casamento real, com a ajuda (não só financeira) de Naveen, ela abre seu sonhado restaurante, espaço no qual se tornará uma pessoa produtiva, integrada à sociedade de consumo com muita alegria e prazer.

Emoldurada pelas formas do gênero do discurso conto de fadas, Tiana parece ser construída como uma personagem ambígua, por isso, polêmica. Se, em algumas cenas é traçada linguística e imagísticamente como uma mulher à frente de seu tempo. Ainda que a narrativa fílmica seja situada na década de 20 do século passado, Tiana pode ser vista como uma mulher moderna e atual, por sua persistência e desempenho competente em sua profissão. Ela se depara com situações em que demonstra auto-estima e autoconfiança, transpondo dessa forma a estereotipia da personagem feminina dos contos tradicionais, especialmente a encontrada em “O rei sapo”, dos Grimm e nas demais princesas Disney. O discurso estereotipado, neste caso, pode ser representado pela mensagem: “As mulheres são pobres meninas ou lindas princesas que só serão recompensadas se demonstrarem passividade, obediência e submissão”.

Movida por um sonho que partilhou na infância com seu falecido pai e que norteou todas as decisões tomadas em sua vida desde então, Tiana constrói sua própria história e traça seu destino. Ela não é uma donzela que está em perigo e precisa ser salva por uma fada madrinha ou um príncipe como Branca de Neve, Cinderela e Aurora. Até mesmo em situações perigosas durante as aventuras no

pântano, bem como no enfrentamento a Facilier, que lida com as forças ocultas, Tiana consegue por sua inteligência, esperteza e ação, superá-las. Além de salvar-se, é ela quem supera as dificuldades e luta para defender Naveen, que parece ser mais fraco do que ela em vários sentidos. Nessa perspectiva, algumas mensagens estereotipadas dos contos são suplantadas por Tiana. Entre elas, saliento “As mulheres que se aventuram muito longe de casa geralmente encontram problemas”, “Meninas boas vivem para ou através dos outros” e “As mulheres são mais atraentes quando estão dormindo ou mortas”.

Ela desempenha múltiplos papéis, posicionando-se como sujeito do discurso que, em conjunto, representa uma concepção cultural do feminino: aparece como uma mulher forte, de atitude, que é filha e amiga (e mais tarde, princesa ao se tornar esposa de Naveen). Aparece também vinculada à massa produtiva da sociedade capitalista em que vive, ao trabalhar como garçonete e depois, proprietária do restaurante. Com isso, rompe com a domesticidade ao figurar como uma mulher independente e pelo fato de trocar o sonho com o príncipe encantado como única fonte de felicidade por outra ambição. Foge, nesse caso, ao estereótipo do “ser princesa” na concepção dos Estúdios Walt Disney.

Nesse veio comparatista, entre Tiana e Branca de Neve, Cinderela e Aurora, Tiana se destaca pela racionalidade que a impulsiona para a concretização de seu sonho, o que a distancia do comportamento discursivo das demais. A protagonista de “A princesa e o sapo” marca uma evolução entre as heroínas dos filmes de animação de Walt Disney não só pelo fato de ser a primeira princesa negra. Em tempos de um mundo majoritariamente capitalista onde as pessoas trabalham de maneira intensa (e por vezes, insana), “A princesa e o sapo”, por meio das sequências analisadas, apresenta um discurso de transgressão com o padrão do “ser princesa” e, como é baseado em um conto de fadas, traz uma moral: é preciso trabalhar sim, construir nosso espaço, mas também cultivar as amizades, conviver em harmonia com vizinhos e família. A mensagem, que identifica uma das formas do gênero do discurso conto de fadas, “O encantamento desempenha o papel principal na maioria da vida das mulheres”, é, portanto, mais uma vez transgredida.

Uma das premissas da crítica feminista é procurar escapar à visão dicotômica de gênero, em que características antagônicas são destinadas a homens (sempre positivas) e mulheres (sempre negativas). É devido a ela que a sociedade patriarcal

busca a especialização de gênero, o que é considerado um mito. Carol Lee Flinders, que mantém o site "*Two Rock Institute*", em *Power e Promise*, afirma:

> Os estudos de psicologia afirmam que não é incomum para uma mulher ou um homem combinar características da personalidade que são consideradas mutuamente exclusivas a um ou outro sexo. Mais significativo: eles descobriram que as pessoas que combinam características masculinas e femininas são melhores ajustadas psicologicamente do que as de suas contrapartes estereotipadas (Chapter three – "Hardy girls", *online*).

Por meio da abordagem à linguagem cinematográfica (verbal e imagística), foi possível desvelar a ideologia presente nesta mídia de intercâmbio social, enquanto espaço intertextual discursivo. O embasamento teórico em conceitos bakhtininos, na categoria de gênero e na conformação de estereótipos mostrou-se adequado para a consecução dos objetivos deste trabalho.

Em conclusão, é preciso salientar que o trabalho não pretende esgotar o assunto e que muito ainda pode ser realizado nesta área em que espaços discursivos se entrecruzam. O mais relevante, entretanto, a ser ainda alcançado, diz respeito à recepção de filmes de animação, que adaptam contos de fadas tradicionais, pelo publico infantil. A responsabilidade não é apenas dos pais e da família, mas, também e, principalmente, talvez, da escola. Parece crucial nos libertarmos do mandato cultural que considera um conjunto de características mais valioso do que outro. O importante, para a experiência humana, é encontrar a balança nas identidades de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BELA ADORMECIDA. Direção de Clyde Geronimi. Produção de Walt Disney. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1959. Colorido. 75 minutos. Animação. DVD

A PRINCESA E O SAPO. Direção de Ron Clements e Rob Edwards. Produção de Peter Del Vecho. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 2009. Colorido. 98 minutos. Animação. DVD

ALMANAQUE UOL (COCO CHANEL). Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/anos20.htm>. Acesso em 11 fev. 2011.

BACCEGA, Maria Aparecida. *O estereótipo e as adversidades*. Comunicação e Educação. n. 13, *online*, setembro/dezembro de 1998. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4077/3827>. Acesso em 21 mai. 2011.

BAKER, Elizabeth Dawson. *A princesa enfeitiçada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

___. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

___. *A cultura popular na idade média e no renascimento:* o contexto de François Rebelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987. 419p

___./ VOLOSHINOV, Valentin N. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006.

___./ VOLOSHINOV, Valentin N. *Discurso na vida e discurso na arte* (sobre poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, s./d. [texto originalmente publicado em russo, em 1926; a tradução para o português tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik, publicada em V. N. Voloshinov, Freudism, New York, Academic Press, 1976].

BALADA DE MULAN. Disponível em: http://www.lendo.org/a-balada-de-mulan/ e <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/TL0119.pdf. Acesso em 24 jan. 2011.

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. *Arte da animação*: técnica e estética através da história. São Paulo: SENAC, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 1-9.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fad*a. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005 p.191-200.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e Polifonia. In: Fiorin, José Luiz; Barros, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 11-27.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES. Direção de David Hand. Produção de Walt Disney. Estados Unidos, R.K.O Radio Pictures Inc., 1937. Colorido. 83 minutos. Animação. DVD

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Silenced Women in the Grimm's Tales*: The 'Fit' Between Fairy Tales and Society in Their Historical Context. 1986. Disponível em: <http://clover.slavic.pitt.edu/tales/2101/powerpoint/2009-10-05_feminism.pdf>. Acesso em 15 fev. 2011.

CAMPELLO, Eliane Terezinha do Amaral. (FURG). Como será a chapeuzinho no futuro? Curso livre na Universidade de Brasília. *Questões de gênero*: análise e leitura. Junho de 2004 [inédito].

CENSUS. Disponível em: <http://www.census.gov/compendia/statab/2011/tables/11s0060.pdf> e <http://www.census.gov/population/socdemo/race/interractab1.txt>. Acesso em 21 fev. 2011.

CINDERELA. Direção de Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi. Produção de Ben Sharpsteen. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1950. Colorido. 74 minutos. Animação. DVD

CLUBE DE JAZZ. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia_dixieland_01.php>. Acesso em 11 fev. 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.

___. *Literatura Infantil:* teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

DAVIES, Bronwyn. *Sapos y culebras y cuentos feministas*: los niños de preescolar y el género. Trad. Elisa Lucena. Madrid: Cátedra, 1994.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com>. Acesso em 15 jan. 2011.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno e http://michaelis.uol.com.br/escolar/frances/index.php>. Acesso em 15 jan. 2011.

DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.html>. Acesso em 21 fev. 2011.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.

DISNEY ARCHIVES. Disponível em: <http://disney.go.com/vault/archives/today.html>. Acesso em 28 jan. 2011.

DISNEY CLIPART. Disponível em: <http://disney-clipart.com/>. Acesso em 28 jan. 2011.

DISNEY FAMILY. Disponível em: <http://family.go.com/disney>. Acesso em 28 jan. 2011.

DISNEY PRINCESS. Disponível em: <http://disney.go.com/princess/>. Acesso em 28 jan. 2011.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

FERREIRA, Dina Maria Martins. *Discurso feminino e identidade social*. São Paulo: Annablume, 2002.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 29-36.

FLINDERS, Carol Lee. *Power & Promise*. [Chapter three – “Hardy girls”]. Disponível em:<http://www.tworock.org/P&P/Chapter%20Three.htm>. Acesso em 20 fev. 2011.

Di FANTE, Maria da Glória Corrêa. In: FLORES, Valdir do Nascimento et al. (orgs.). *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FONTANELLA, Carine; NIEDERAUER, Silvia. *Bisa Bia, Bisa Bel*: a transformação da personagem feminina na literatura infanto-juvenil. Trabalho apresentado no Congresso internacional de leitura e literatura infantil e juvenil. 2008. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/>. Acesso em 20 fev. 2011.

FOUNDAS, Scott. *Disney's Princess and the Frog Can't Escape the Ghetto*. Village Voice Movie. *Online*. Publicado em 24 nov. 2009. Disponível em: < http://www.villagevoice.com/2009-11-24/film/disney-s-princess-and-the-frog-can-t-escape-the-ghetto/>. Acesso em 14 mai. 2010.

FRENCH QUARTER. Site com aspectos geográficos e culturais de Nova Orleans. Disponível em: <http://www.neworleansonline.com/tools/neighborhoodguide/frenchquarter.html>. Acesso em 20 fev. 2011.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2000.

GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. “O rei sapo”. In: *Os contos de Grimm*. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.

GUIDE TO WOMEN AND FAIRY TALES. Disponível em: <http://www.surlalunefairytales.com/introduction/womenfairytales.html>. Acesso em 23 fev. 2011.

HAASE, Donald (org.) *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em 22 jan. 2011.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. v. 1. São Paulo: 34, 1996.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 2005.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOLBENSCHLAG, Madonna. Adeus, Bela Adormecida: a revisão do papel da mulher nods dias de hoje. São Paulo: Saraiva, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINDGREN, Ernest. *The art of film*. New York: The MacMillan Company, 1963.

MACHADO, Irene. O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros Textuais*: configuração, dinamicidade e circulação. In. KARWOSKI, A. M; GAYDECZKA, B; BRITO, K. S. *Gêneros textuais*: reflexões e ensino. Palmas: Kaygangue, 2005, p.17-33.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATA, Giulle Vieira da; MATA, Sérgio da. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folcloristica. *Revista de história e estudos culturais*, v. 3, ano III, n. 2. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/09%20ARTIGO%20SERGIO%20DA%20MATA.pdf>. Acesso em 20 jan. 2011.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Usos e limites da categoria de gênero*. Cadernos Pagu, Campinas, v.11, p. 99-105, 1998.

PAJEÚ, Hélio Márcio. Sujeito, linguagem e alteridade: marcas dialógicas no recôndito dos gêneros do discurso. In: MIOTELLO, Valdemir (org.). *Dialogismo*: olhares, vozes, lugares. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009. p. 67-79.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil*: voz de criança. São Paulo: Ática, 1998.

PAULA, Lílian Garcia de. *A lenda de Mulan*: a jornada da mulher e do feminino. Trabalho para a obtenção do título de especialista em abordagem junguiana da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2008. Disponível em: <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/TL0119.pdf>. Acesso em 24 jan. 2011.

PERERECAS, SAPOS e RÃS. Disponível em: <http://www.saudeanimal.com.br/sapos.htm#raverde>. Acesso em 21 fev. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PROJETO GUTEMBERG. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/archiv/grimm/maerchen/frosch.xml>. Acesso em 10 jan. 2011.

PROPP, Vladimir. *A morfologia dos contos de fadas*. Lisboa: Veja, 1983.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina . *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

RODRIGUES, Cristina Zanella. *Contos de fadas em educação*: uma questão de gênero. Especialização em Metodologia do Ensino e Ação Docente da Universidade Católica de Pelotas. 2005. [inédito]

RODRIGUES, Rosângela Hammes. *Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana*: algumas questões teóricas e metodológicas. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, v. 4, n. 2, p. 415-440, jan./jul., 2004.

___. *A teoria de gêneros do discurso de Bakhtin no horizonte de estudos da lingüística*. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/115.pdf>. Acesso em 10 jan. 2011.

SABAT, Ruth. *Filmes infantis como máquinas de ensinar*. GT Educação e Comunicação. Disponível em: <www.anped.org.br/reunioes/25/ruthfrancinisabatt16.rtf>. Acesso em 21 fev. 2011.

SCOTT, Joan. *Gênero*: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 16, n.2, p. 5-22, jul/dez, 1990.

SOARES, Rosana Muniz. *Tipos e gêneros textuais*: uma narrativa dos contos de fadas. Linguagem em Revista. n. 2, *online*, junho de 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/>. Acesso em 21 jan. 2011.

SOBRAL, Adail. *Do dialogismo ao gênero*: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TALBOT, Mary. Gender stereotypes: reproduction and challenge. In: HOLMES, Janet; MEYERHOFF, Míriam. *The handbook of language and gender*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

THE FAIRY TALE PROJECT. Exploring Women's Independence. The Calgary John Howard Society Literacy Program. 2001. Disponível em: <www.nald.ca/library/research/fairy/fairy.pdf>. Acesso em 23 fev. 2011.

THE TIMES PICAYUNE. Disponível em: <http://www.timespicayune.com/>. Acesso em 28 dez. 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

___. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VIEIRA, Tatiana Cuberos. *O potencial educacional do cinema de animação*. Mestrado em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. 2008. [inédito]

VOLOBUEF, Karin. *Numeração e classificação*: obras dos Irmãos Grimm. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/page_maerchen_grimm_obras.htm>. Acesso em 15 fev. 2011.

VOODOO MUSEUM. Museu histórico de Voodoo de Nova Orleans. Disponível em: <http://www.voodoomuseum.com/index.php?option=com_content&view=article&id=14&Itemid= 17>. Acesso em 01 fev. 2011.

WARNER, Marina. *Da fera à loira*: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade*: considerações em torno do dialogismo. Em Questão, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan/jun. 2003. Disponível em: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/revistaemquestao/article/view/3629/3418>. Acesso em 20 jan. 2011.

ZIPES, Jack. *Don't bet on the prince:* contemporary feminist fairy tales in North America and England. New York: Methuen, 1986.

ANEXOS

ANEXO A- DVD contendo as sequências fílmicas analisadas: “A princesa e o sapo”, “Branca de Neve e os sete anões”, “Cinderela” e “A bela adormecida”

ANEXO B- Transcrição das falas da dublagem em português do filme "A princesa e o sapo"