



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CAMPUS BLUMENAU  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E  
EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

ALINE CRISTINA DE SOUZA FOLLONI

“ERA UMA VEZ, UMA MULHER QUE VIVEU FELIZ PARA  
SEMPRE”: UMA LEITURA DA CONDIÇÃO FEMININA EM BRANCA  
DE NEVE NO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

FLORIANÓPOLIS

2019

ALINE CRISTINA DE SOUZA FOLLONI

“ERA UMA VEZ, UMA MULHER QUE VIVEU FELIZ PARA SEMPRE”: UMA  
LEITURA DA CONDIÇÃO FEMININA EM BRANCA DE NEVE NO CONTEXTO  
CINEMATOGRAFICO

Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Linguagens e Educação a Distância, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina – Polo de Blumenau para fins de obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Braga.  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Me. Rossaly Beatriz Chioquetta Lorensen

Tutora: Prof.<sup>a</sup> Me. Marina Siqueira Drey

FLORIANÓPOLIS

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Folloni, Aline Cristina de Souza

"ERA UMA VEZ, UMA MULHER QUE VIVEU FELIZ PARA SEMPRE": :  
UMA LEITURA DA CONDIÇÃO FEMININA EM BRANCA DE NEVE NO  
CONTEXTO CINEMATOGRAFICO / Aline Cristina de Souza Folloni  
; orientador, Prof. Dr. Sandro Braga, coorientador, Prof.<sup>a</sup>  
Me. Rossaly Beatriz Chioquetta Lorenset, 2019.  
74 p.

Monografia (especialização) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Campus Blumenau, Curso de Pós-Graduação em  
Linguagens e Educação, Blumenau, 2019.

Inclui referências.

1.Linguagens e Educação. 3. Análise do Discurso. 4.  
Cinema. 5. Contos de Fadas. 6. Condição Feminina. I. Braga,  
Prof. Dr. Sandro. II. Lorenset, Prof.<sup>a</sup> Me. Rossaly Beatriz  
Chioquetta. III. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Pós-Graduação em Linguagens e Educação. IV. Título.

ALINE CRISTINA DE SOUZA FOLLONI

**“ERA UMA VEZ, UMA MULHER QUE VIVEU FELIZ PARA SEMPRE”:** UMA  
LEITURA DA CONDIÇÃO FEMININA EM BRANCA DE NEVE NO CONTEXTO  
CINEMATOGRAFICO

O presente trabalho em nível de especialização foi avaliado e aprovado por banca  
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Sandro Braga  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Me. Rossaly Beatriz Chioquetta Lorenset  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Me. Geovana Santos  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Chirley Domingues  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi  
julgado adequado para obtenção do título de especialista em Especialista em  
Linguagens e Educação.

---

Prof. Dr. Celdon Fritzen  
Coordenador do Programa

---

Prof. Dr. Sandro Braga  
Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Me. Rossaly Beatriz Chioquetta Lorenset  
Coorientadora

Florianópolis, 19 de julho de 2019.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho ao meu marido,  
Fernando, por estar ao meu lado.  
Sempre.

## AGRADECIMENTOS

Cursar uma pós-graduação não é tarefa fácil. Ainda mais se for um curso a distância. Engana-se quem pensa que estudar a distância exige menos do aluno em comparação a um curso presencial. Escolher um cômodo isolado e silencioso na própria casa, sentar-se diante de uma tela e abrir um livro/material digital são um desafio de autodisciplina, concentração e força de vontade.

Quando se tem um bebê recém-nascido dormindo no quarto ao lado, a dificuldade é ainda maior. Por essa razão, a caminhada, por mais que pareça solitária deste lado da tela, não acontece se não há um apoio para que seja possível seguir em frente.

Meu marido ajudou-me de todas as formas possíveis para que este caminho fosse trilhado. Sem a ajuda dele, seu incentivo e seu apoio, eu, com certeza, não teria chegado à conclusão desta Especialização. A ele, meu “muito obrigada” por todo companheirismo e amparo, não só aqui, mas também em nossa vida conjugal e como pai e mãe.

Também merece um agradecimento especial minha mãe, Lurdes, por ter me amparado no percurso desta trajetória, auxiliando-me nas mais diversas atividades para que eu tivesse mais tempo para me dedicar à pesquisa.

Gostaria também de agradecer à nossa tutora, do polo Blumenau, Marina Siqueira Drey. Em diversos momentos, recorri a ela para auxiliar-me na questão dos prazos, das tarefas não-entregues, das dificuldades em levar o curso adiante, das dúvidas em relação às atividades ou para lidar com o sistema; enfim, ter a prof.<sup>a</sup> Marina do outro lado tornou esse trajeto possível, acredito que para todos nós do polo Blumenau. Muito obrigada, prof.<sup>a</sup> Marina, por facilitar a realização do curso e pela sua dedicação em nos atender sempre com muito carinho e com competência todas as nossas solicitações.

Agradeço também à prof.<sup>a</sup> Rossaly, minha coorientadora, pelo empenho em acompanhar este estudo, destacar apontamentos relevantes à minha atividade enquanto pesquisadora e desbravadora na área da Análise do Discurso. Obrigada também pela paciência e pela delicadeza em entender minhas dificuldades neste período final do curso.

Obrigada a todos os professores envolvidos para que esta Especialização continuasse a existir, apesar de todos os obstáculos burocráticos e de natureza

administrativa por qual passou este curso. Sem vocês, muito provavelmente, não teríamos essa oportunidade de concluir este lindo projeto da UAB.

A Deus, meu Mestre, obrigada por mais uma oportunidade de aperfeiçoamento e de crescimento pessoal, e muito obrigada por cada um que tornou esse meu sonho realidade.

*Era uma vez, numa terra muito distante, uma princesa linda, independente e cheia de autoestima.*

*Ela se deparou com uma rã enquanto contemplava a natureza e pensava em como o maravilhoso lago do seu castelo era relaxante e ecológico.*

*Então, a rã pulou para o seu colo e disse:*

*– Linda princesa, eu já fui um príncipe muito bonito. Uma bruxa má lançou-me um encanto e transformei-me nesta rã asquerosa. Um beijo teu, no entanto, há de me transformar de novo num belo príncipe e poderemos casar e constituir lar feliz no teu lindo castelo. A minha mãe poderia vir morar conosco e tu poderias preparar o meu jantar, lavar as minhas roupas, criar os nossos filhos e seríamos felizes para sempre...*

*Naquela noite, enquanto saboreava pernas de rã à sauté, acompanhadas de um cremoso molho acebolado e de um finíssimo vinho branco, a princesa sorria, pensando consigo mesma:*

*– Eu, hein... nem morta!!! (Nem fo...den...do)*

*Fim!*

*Luís Fernando Veríssimo*

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as produções cinematográficas inspiradas no conto de fadas *Branca de Neve*, o qual foi escrito originalmente pelos Irmãos Grimm (1812). A análise busca compreender os movimentos da linguagem cinematográfica e seus modos de perpetuação dos discursos, principalmente, concernentes à condição feminina em nossa sociedade. A ancoragem teórica segue os pressupostos da Análise do Discurso francesa de Michel Pêcheux e de seus desdobramentos a partir dos trabalhos desenvolvidos por Eni Puccinelli Orlandi, no que diz respeito ao conceito de *efeitos de sentido* e do entrelaçamento do linguístico e do ideológico; das ideias de Evelyn Reed (1954), em relação à discussão das identidades de gênero; e das reflexões de Nelly Novaes Coelho (2008), no tocante à historicidade dos contos de fadas. A pesquisa consiste na visualização dos filmes: *Branca de Neve e os sete anões* (1937), produzido pelos estúdios Disney, e *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh; seguida da leitura e aplicação dos teóricos nas referidas obras, sendo, portanto, considerado um estudo qualitativo e interpretativista. Este trabalho mostra-se relevante dentro dos estudos da linguagem uma vez que pretende explorar o modo de construção desses projetos cinematográficos discursivamente, visto que um objeto inserido no mundo – os filmes – interage de maneira a refletir e, quiçá, interferir na visão e no imaginário de dada sociedade em relação à identidade do que é ser mulher.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Cinema. Contos de Fadas. Condição Feminina.

## **ABSTRACT**

This paper carries out a Discourse Analysis exploration of a feminist perspective in Snow White films. The main goal is to analyze cinematographic and audiovisual elements which are responsible for giving a new view in relation to the woman in this classic fairy tale. Feminist studies have been highlighted since the women decide to break up stereotypes and reclaim for their rights. For this reason, this study aims to enlarge the discussion about how women are portrayed in two child movies, in a discursive way, which are: Snow White and the Seven Dwarfs (1937), by Disney Studios, and Mirror, Mirror (2012), by Tarsem Singh. Given this, Pêcheux and his studies will guide this research as well as Eni Orlandi's assumptions about discourse and how it could work in an audiovisual piece.

Key words: Discourse Analysis. Movies. Fairy Tales. Female condition.

# ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - 1. <sup>a</sup> Onda Feminista .....	29
Tabela 2 - 2. <sup>a</sup> Onda Feminista .....	30
Tabela 3 - 3. <sup>a</sup> Onda Feminista .....	30
Tabela 4 - 4. <sup>a</sup> Onda Feminista .....	31

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Branca de Neve suspira ao olhar para fora .....	51
Figura 2: Branca de Neve canta no poço .....	51
Figura 3: Branca de Neve em seus afazeres domésticos .....	53
Figura 4: Branca de Neve – antes .....	54
Figura 5: Branca de Neve - depois .....	54
Figura 6: Branca de Neve em combate de espada com o príncipe .....	56
Figura 7: Branca de Neve despedindo-se dos anões.....	57
Figura 8: Postura maternal.....	57
Figura 9: Jantar com os anões, uma reunião baseada na amizade .....	58
Figura 10: Branca de Neve ajuda o príncipe e seu servo a saírem da armadilha .....	59
Figura 11: Branca de Neve salva o príncipe do encantamento.....	60
Figura 12: Branca de Neve foge ao conhecer o príncipe.....	60
Figura 13: Branca de Neve em fuga pela floresta .....	61
Figura 14: O sonho de Branca de Neve tornando-se realidade .....	61
Figura 15: Beijo não consentido.....	62

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2. ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA: ORIGEM E NOÇÕES.....</b>	<b>14</b>
2.1 ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA .....	14
2.2 DISCURSO.....	14
2.3 DISCURSO E A MATERIALIDADE TEXTUAL .....	17
2.4 IDEOLOGIA .....	20
2.5 SUJEITO.....	22
2.6 FORMAÇÃO IDEOLÓGICA E FORMAÇÃO DISCURSIVA .....	23
<b>3. FEMINISMO E A CONDIÇÃO DA MULHER .....</b>	<b>24</b>
3.1 O SISTEMA Matriarcal .....	25
3.2 O SISTEMA Patriarcal .....	27
3.3 MOVIMENTOS FEMINISTAS .....	29
<b>4. O HOMEM E O MITO .....</b>	<b>33</b>
4.1 CONTOS ORIENTAIS .....	33
4.2 CONTOS CELTAS .....	34
4.3 CONTOS EUROPEUS.....	37
4.4 CONTOS MARAVILHOSOS OU CONTOS DE FADAS?.....	40
4.4.1 Contos Maravilhosos .....	40
4.4.2 Contos de Fadas.....	40
<b>5. METODOLOGIA .....</b>	<b>43</b>
<b>6. ESPELHO, ESPELHO MEU.....</b>	<b>45</b>
6.1 HISTÓRIA DA HISTÓRIA .....	45
6.2 HISTÓRIA DA VERSÃO <i>DISNEY</i> .....	46
6.3 HISTÓRIA DE ESPELHO, ESPELHO MEU .....	48
6.4 CONSTITUIÇÃO E RUPTURAS DOS DISCURSOS FEMININOS.....	50
5.4.1 “Lugar de mulher é onde ela quiser” .....	50
5.4.2 “Se me deixarem ficar, eu tomo conta de tudo, eu lavo, varro, costuro, cozinho, (...) sei fazer boas tortas e bons pudins!” x “Isto é um assalto.”.....	53
5.4.3 Instinto Maternal .....	56
5.4.4 A Mulher como Heroína.....	58
5.4.5 “Pode beijar a noiva” .....	62
5.4.6 “Eu acredito” .....	63
<i>I Believe (In Love)</i> .....	63
Eu Acredito (No Amor).....	63
<b>8. E VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE? .....</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>70</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>73</b>

## 1. INTRODUÇÃO

“Era uma vez...”, príncipes e princesas, floresta, magia, fadas e “viveram feliz para sempre” são palavras-chave para a composição do gênero conto de fadas. É interessante observar que, em uma parcela significativa delas, essas histórias trazem como protagonistas mulheres. As personagens principais são, normalmente, belas moças desafortunadas, pois sofrem, são oprimidas ou são vítimas, que precisam ser salvas, de alguma maneira, por alguém.

Apesar dessa relação de dependência indicada por essas narrativas maravilhosas, o fato de as mulheres serem o centro do enredo evidencia uma preocupação com a situação da mulher, desse sujeito feminino, dentro de uma determinada sociedade; uma vez que traz à tona temas envolvendo a submissão feminina, o confinamento dentro de casa/palácio, a espera de um salvador... Isso poderia ser considerado como sendo uma faísca do movimento feminista, visto que convoca para a arena discursiva essa temática.

O miniconto de Luís Fernando Veríssimo, na epígrafe desta monografia, parodia as famosas histórias de contos de fadas. O autor gaúcho apresenta o que seria a narrativa maravilhosa de uma mulher moderna, do século XXI, que já se apresenta, desde o início do texto, independente, preocupada com as causas ambientais, feliz consigo mesma e que aprecia uma fina refeição sem precisar estar acompanhada.

Esse mesmo movimento é visto também no cinema, inclusive, em animações, tais como *Valente* e *Frozen*. Percebe-se, com relativa frequência, que são lançados filmes dessa natureza, os quais mostram as mulheres sob um ponto de vista mais moderno, ou seja, de mulheres fortes e independentes, que não dependem de alguém, sobretudo, de um homem para lhes salvar.

O que se pretende investigar neste estudo, portanto, é: de que modo as produções cinematográficas, inspiradas nos contos de fadas, mais especificamente, em *Branca de Neve* (1812), perpetuam, reforçam e/ou desmontam os discursos acerca da condição da mulher em suas respectivas épocas? Assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar a história de *Branca de Neve*, inserida no contexto cinematográfico, a partir de uma perspectiva da Análise do Discurso Francesa, doravante AD, e sob o olhar da discursividade em relação à representação da mulher nos filmes *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Espelho, Espelho Meu* (2012).

Para tanto, este estudo embasa-se nos pressupostos de Pêcheux e seus

desdobramentos a partir de Eni Orlandi, no que tange à análise desse gênero sob uma perspectiva discursiva. No que diz respeito aos estudos da condição feminina, será preciso recorrer, principalmente, às reflexões da ativista norte-americana Evelyn Reed (1954).

Como metodologia, entende-se que a pesquisa é de base *interpretativista*, considerando o texto visual como objeto vivo e inserido no mundo, e que está sujeito a uma interpretação condicionada a um tempo e a um lugar historicamente marcados. Tendo isso em vista, o percurso metodológico a ser percorrido inicia-se com a incursão dos dois referidos filmes, seguida da interpretação das produções cinematográfica à luz da AD Francesa, em uma tentativa de comparação das duas obras.

Este estudo mostra-se relevante uma que vez que busca: 1) Aplicar os preceitos da Análise do Discurso em um material multimídia; 2) Ampliar a discussão sobre a força dos discursos circulantes na construção de estereótipos, no caso, da mulher; 3) Analisar, dentro de uma produção infanto-juvenil, a construção discursiva do gênero feminino, considerando, de certo modo, a função educativa subentendida das obras.

Tendo isso em vista, esta monografia organiza-se em Referencial Teórico – Análise do Discurso, Condição Feminina e Contos de Fadas –, Metodologia, Análise dos Filmes, Considerações Finais e Referências.

## 2. ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA: ORIGEM E NOÇÕES

Este estudo fundamenta-se na perspectiva teórica francesa – logo, afiliada à noção europeia de análise –, a qual teve como representante fundador Michel Pêcheux, com a obra *Por uma Análise Automática do Discurso*, de 1969. Pêcheux baseou-se muito nas reflexões de dois filósofos também franceses: Michel Foucault e Louis Althusser. Ambos auxiliaram Pêcheux a fundar os pilares da AD tais quais se concebem hoje.

### 2.1 ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA

Segundo a professora Helena Hathsue Nagamine Brandão, baseando-se em Maingueneau (1987), a Análise do Discurso Francesa ancora-se a partir da **interdisciplinaridade**, uma vez que seu nascimento é derivado de uma articulação entre linguística, marxismo e psicanálise (BRANDÃO, 2014, p. 16).

Além disso, o advento da AD na França é também proveniente do grande interesse, ao longo de toda formação educacional francesa, na análise de textos, ou seja, na tentativa de explicá-los; inclusive, pautando-se principalmente na História.

*A priori*, a AD consistia em estudar as condições de produção de um enunciado, apoiando-se nos métodos e conceitos da linguística. Contudo, ainda de acordo com Maingueneau (1987), outros aspectos passaram a ser incorporados nos trabalhos da AD, tais como:

- o quadro das instituições em que o discurso é produzido, as quais delimitam fortemente a enunciação;
- os embates históricos e sociais e etc. que se cristalizam no discurso;
- o espaço próprio que cada discurso configura para si mesmo no interior de um interdiscurso. (*apud* BRANDÃO, 2014, p. 17).

Desse modo, compreende-se que a AD estrutura-se a partir da relação entre linguístico e sócio-histórico, tendo os conceitos de **discurso** e de **ideologia** como essenciais.

### 2.2 DISCURSO

A noção de discurso para Michel Pêcheux consiste em “efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2003, p. 21), isto é, nesse viés, um discurso não é algo material, palpável, como um texto, e sim, a relação entre as condições de produção e os locutores,

acarretando *efeitos de sentido*. Segundo o autor (1969), é impossível “analisar um discurso como um texto [...] é necessário referi-lo ao conjunto dos discursos possíveis, a partir de um estado definido das condições de produção”.

A consolidação dessa definição, por parte de Pêcheux, deu-se com base nas reflexões foucaultianas acerca do que é *discurso*. Para Michel Foucault, “um discurso é um conjunto de enunciados que tem seus princípios de regularidade em uma mesma formação discursiva.” (FOUCAULT, 1969, p. 146).

Considerando os dois termos-chave dessa afirmação (enunciado e formação discursiva), faz-se necessário analisar cada um deles para entender o que, para o filósofo, venha a ser o *discurso*. O primeiro deles, *enunciado*, é constituído, de acordo com o autor, por quatro aspectos: 1. referencial; 2. sujeito; 3. domínio; e, 4. condição material.

### 1. Referencial

Por *referencial* entende-se a relação entre aquilo que é enunciado e seu correlato no mundo.

O enunciado, portanto, “relaciona as unidades de signos que podem ser proposições ou frases com um domínio ou campo de objetos.” (MACHADO, 1981, p. 168 *apud* BRANDÃO, 2014, p. 33). Assim, a combinação entre os signos em um enunciado associa-se a algo, a alguém, a um fato, ou a uma realidade, possibilitando, dentro de dado contexto, inseri-lo no mundo.

Sendo assim, de acordo com as próprias palavras de Foucault (2008),

Através da relação com esses diversos domínios de possibilidade, o referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos. Faz de um sintagma, ou de uma série de símbolos, uma frase a que se pode, ou não, atribuir um sentido, uma proposição que pode receber ou não um valor de verdade. (FOUCAULT, 2008, p. 103).

### 2. Sujeito

*Sujeito*, para a Análise do Discurso, é uma noção muito cara. Para Foucault (1972), o sujeito “ocupa posições diferentes no interior do mesmo texto: o sujeito se representa de maneiras bastante diversas num mesmo espaço textual. Isso nos leva a considerar a heterogeneidade como forte característica do universo discursivo.” (ORLANDI, 1993, p. 76).

Essa afirmação remete à ideia de que o sujeito não é uma entidade em si, e sim, uma posição dentro do discurso, a qual pode ser ocupada pelo indivíduo da enunciação. Considerando que um mesmo indivíduo pode assumir diferentes posições dentro de um mesmo texto, Foucault (1972) considera que, no discurso, há “sistemas de dispersão”.

Resumidamente, acredita-se, portanto, que não há uma unidade do sujeito, isto é, aquele que enuncia sofre uma descontinuidade ao assumir diferentes posições em um mesmo enunciado. Desse modo, o que vale é a determinação acerca da posição que o sujeito do enunciado pode e deve ocupar para ser seu sujeito. (FOUCAULT, 2008, p. 108).

### 3. Domínio

A questão do *domínio* na Análise do Discurso refere-se ao jogo enunciativo no qual o enunciado está inserido. Isso quer dizer que um enunciado está sempre em relação a outros enunciados, associando-se a eles ou refutando-os.

Todo enunciado se encontra assim especificado: não existe enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, apoiando-se neles e se distinguindo deles: ele se integra sempre em um jogo enunciativo. (FOUCAULT, 1969, p. 124).

### 4. Condição Material

Esse aspecto está ligado às *condições materiais* de enunciação, atribuindo-lhe uma **identidade**. Assim, um enunciado necessita estar ancorado em um suporte, em um dado momento histórico, em certa localidade e contando com uma substância; podendo sofrer alterações em sua identidade à medida que esses elementos materiais são modificados.

Nesse ponto, é preciso diferenciar o que, para Foucault, caracteriza *enunciação e enunciado*. Enunciação está atrelada ao espaço-tempo, ou seja, um mesmo indivíduo pode dizer um mesmo enunciado em tempos diferentes, consistindo em enunciações diferentes. Portanto, assume-se que a enunciação não se repete, visto que está associada à ideia de acontecimento.

Diferente é a concepção de enunciado, o qual pode ser repetido, independentemente, de quem enuncia, do suporte, do tempo e do local.

Logo, partindo das considerações de Foucault, Pêcheux preocupou-se em, segundo Brandão (2014), “desenvolver uma crítica marxista da concepção foucaultiana do discurso, considerada do ponto de vista da categoria da contradição e conclui sobre a

necessidade ‘de uma apropriação do que o trabalho de Foucault contém de materialista’.” (BRANDÃO, 2014, p. 38).

Desse modo, a diferença de *discurso* para Foucault e Pêcheux consiste em: enquanto aquele assume o discurso como sendo de natureza empírica, ligado à natureza textual; este, por sua vez, vai além do texto, visto que a exterioridade do material linguístico, ou seja, as condições de produção – sujeitos, situação e memória –, é mobilizada a fim de atribuir efeitos de sentido à materialidade textual.

Dito de outro modo, Pêcheux reformula os pressupostos envolvendo *discurso*, tal qual postulado por Foucault, agregando à noção o elemento ideológico, a exterioridade vinculada ao histórico, e suprime a ideia de discurso enquanto objeto material, atrelado ao linguístico e, portanto, pródigo de uma análise exclusivamente textual.

### 2.3 DISCURSO E A MATERIALIDADE TEXTUAL

A referência ao termo “texto”, no senso comum, associa-se somente à ideia de um material escrito, composto por palavras, frases, formando, o que se denomina *texto*. Entretanto, o sistema de signos<sup>1</sup> transcende a noção do linguístico. Segundo Orlandi (2007),

Porque há muitos modos de significar e a matéria significante tem plasticidade, é plural. Como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita, etc. A matéria significante – e/ou a sua percepção – afeta o gesto de interpretação dá uma forma a ele. (ORLANDI, 2007, p. 12).

*Texto* tem sua origem no latim *textus* que, “há mais de dois mil anos significava tecido, resultado do trabalho de artesão, que, de tão perfeito e uno, não apresentava nenhum fio solto” (LORENSET, 2017, p. 21). De acordo com a autora observamos um *continuum* dessa noção no século XXI, mas ressignificada, propondo distanciamento da obviedade linear, nesse sentido, texto significa “tecer, fazer tecido, entrançar, entrelaçar; construir sobrepondo ou entrelaçando” (ARCOVERDE, 2007, p. 2).

---

<sup>1</sup> Não há a pretensão de aprofundamento acerca do conceito de *signo*, neste estudo, porém, cabe esclarecer que a ideia de signo assumida nessa afirmação é a preconizada por Roland Barthes. O semiólogo francês compreende “a língua e todos os fenômenos significativos – o sistema de objetos de uso (função-signo), as artes e a comunicação de massa – a partir de um viés mais sociológico, vendo nesses diversos segmentos um fundo de linguagem umectada de ideologia. Barthes busca, nesses vários textos, a tessitura do conteúdo latente (o sentido conotativo) da linguagem.” (FONTANARI, 2015, p. 115).

Assim, partindo da etimologia da palavra, é possível relacionar tanto a noção do processo de construção de uma materialidade, composta por diversos elementos, podendo ser tanto linguísticos bem como de outras linguagens, quanto o entrecruzamento de sentidos em materiais escritos ou falados, de natureza linguística, ou ainda de outras materialidades, como ocorre na produção fílmica, na reunião de signos representados por significantes diversos: a música, o cenário, o figurino, a posição da câmera, os diálogos, as cores, entre outros recursos audiovisuais. A composição desses elementos estabelece uma relação sincrética<sup>2</sup>, uma vez que a sobreposição de significantes constitui efeitos de sentido.

Trazendo para a Análise do Discurso, tem-se que *texto* “é o lugar, o centro comum que se faz no processo de interação entre falante e ouvinte, autor e leitor.” (ORLANDI, 1983, p. 167). Ou, ampliando para a materialidade imagética, sujeito-autor do texto não-verbal e sujeito-espectador.

Partindo desse panorama, considera-se que a mudança na materialidade discursiva altera seus efeitos de sentido, isto é, compreendendo *efeitos de sentido* como sendo resultado da relação entre interlocutores, interpelados pela ideologia, fazendo uso da língua, em determinadas condições de produção socio-históricas marcadas, entende-se que, diferentes materialidades, modificam essas relações e conseqüentemente seus gestos de interpretação.

Desse modo, a relação entre interlocutores diante de um conto de fadas escrito mobiliza diferentes efeitos de sentido se comparado a um longa-metragem de mesma temática.

De acordo com Santos (2016), a materialidade imagética não-verbal acentua o discurso por meio dos diferentes recursos audiovisuais. Esse acento ocorre devido ao acionamento de sentidos sensoriais distintos como a visão e a audição, ampliando as possibilidades de resgates na memória discursiva do sujeito-espectador.

Além desse destaque recebido pelo discurso em uma materialidade baseada na imagem, Souza (2010) aborda outro aspecto pertinente aos gestos de interpretação marcados ou pelos implícitos ou pelo silenciamento. Em um texto não-verbal, a composição das imagens pode sugerir ou apagar efeitos de sentido.

---

<sup>2</sup> Tomou-se emprestado o termo sincretismo da semiótica para localizar o cinema dentro do estudo das linguagens, considerando sua constituição. Tanto o cinema quanto a ópera, por exemplo, “acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente do tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc.” (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 426).

No cinema, por exemplo, há elementos de imagem que sugerem a construção - pelo espectador - de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmara (quase sempre associado à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luzes, etc. São elementos implícitos que funcionam como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas) que atribuem ao texto não-verbal o caráter de sua heterogeneidade.

Quanto ao apagamento de imagens, este se dá de formas diferenciadas. No cinema, por exemplo, o silêncio no âmbito da imagem pressupõe a ausência total de qualquer elemento visual que leve à inferência de qualquer fato. Isso deixa o enredo em termos de estrutura discursivo-visual em aberto, sem desfecho. (SOUZA, 2010).

Assim, o trabalho com uma materialidade imagética não-verbal implica em conciliar a heterogeneidade inerente à sua natureza. Ainda de acordo com Souza (2010), o conceito de policromia associa-se ao que se entende na polifonia<sup>3</sup>.

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc. nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra.

Por isso, a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma correlação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa correlação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc., os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais.

Ao se interpretar a imagem pelo olhar - e não através da palavra - apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita.

A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por esse efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte, a partir das formações sociais em que se inscreve tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador. (SOUZA, 2010, p. 6).

Com base nessa perspectiva, entende-se que a imagem, diferentemente, do texto verbal, combina elementos, os quais seriam as “vozes”, de certo enunciado, e os gestos de interpretação diante dessa materialidade seriam realizados também de modo distinto

---

<sup>3</sup> Polifonia, segundo Ducrot (1980), compreende a reunião de diferentes vozes no nível do enunciado. Souza (2010) reformula essa noção aplicando-a a materialidade não-verbal.

ao que ocorre no processo linguístico. Dessa maneira, pode-se considerar a força discursiva latente em uma imagem expressa por meio da heterogeneidade de recursos, os quais deixam tanto indícios quanto silêncios de efeitos de sentidos diversos ao longo de uma obra.

Sendo assim, considera-se que o cinema assume posições discursivas diante de temas, os quais podem reforçar ou enfraquecer discursos ideologicamente marcados por meio das diversas possibilidades audiovisuais disponíveis para cada produção.

## 2.4 IDEOLOGIA

*Ideologia* é um conceito flutuante, uma vez que diferentes teóricos não são unânimes em sua definição.

Sendo assim, com o objetivo de traçar um panorama acerca do termo em questão, recorre-se a alguns nomes que se preocuparam em conceituar *ideologia*.

Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (1754-1836) foi um filósofo iluminista francês, o qual utilizou a expressão pela primeira vez. Inserido no contexto da Revolução Francesa (1789), Destutt de Tracy, ao ser preso, após a vitória dos revoltosos, no período considerado do Terror (1793-1794), iniciou um projeto voltado ao nascimento de uma ciência: a ciência das ideias, isto é, a ideologia. O vocábulo foi um neologismo proveniente das palavras gregas: *eidōs* (ideia) e *logos* (estudo) e apareceu na obra *Elements de idéologie* (1810).

Eagleton (1997) descreve o projeto de Antoine como sendo uma forma de “[desalojar] a teologia como soberana de todas [as ciências], garantindo-lhes unidade. Reconstruiria completamente a política, a economia e a ética, partindo os processos mais simples de sensação até as regiões mais sublimes do espírito.”. A ideia era servir de embasamento para diversas áreas como, por exemplo, a moral e a ciência política, “livrando-as de erros e preconceitos.” (THOMPSON, 1990).

Apesar do grande esforço de Destutt de Tracy, ideologia passou a representar desordem no governo de Napoleão Bonaparte, uma vez que havia uma afiliação entre republicanos, liberais e anticlericais e a ciência das ideias. Assim, o termo ganhou conotação negativa e foi, de certa forma, engavetado.

Até que Marx e Engels recuperaram o conceito ao criticar os filósofos alemães, uma vez que consideram *ideologia* como sendo “separação que se faz entre a **produção das ideias** e as **condições sociais e históricas** em que são produzidas.” (BRANDÃO, 2014, p. 19-20, grifos meus).

Essa cisão entre pensamento e trabalho manual configura, para os marxistas, a dominação imposta pelos produtores de ideias – teóricos, ideólogos e intelectuais, os quais não estão ligados à “produção material das condições de existência” – de adesão à sua ideologia, consolidando, assim, a classe dominante (CHAUI, 1980, p. 65).

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual. [...] Na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda a sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas dominem também como pensadores, como produtores de ideias; que regulem a produção e distribuição de ideias de seu tempo e que suas ideias sejam, por isso mesmo, as ideias dominantes da época. (MARX e ENGELS, 1965, p. 14).

Ideologia, portanto, para os marxistas, compreende na imposição de ideias da classe dominante a toda uma sociedade. Ao atuar como instrumento de dominação, ela promove apagamentos da realidade, a fim de mostrar-se coerente. Esses apagamentos consistem no disfarce de que não há desigualdade entre as classes dominantes e as de produção material, nem no diz respeito à força de produção, nem acerca das relações sociais.

Desse modo, a ideologia para Marx e Engels é ilusória e organizada “como um sistema lógico e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de condutas) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar, o que devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer.” (CHAUI, 1980, p. 113).

Althusser (1995) dá continuidade às reflexões marxistas ao afirmar que, a fim de manter-se como dominante, as classes geram “mecanismos de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração.” (BRANDÃO, 2014, p. 23). Para tanto, o filósofo francês criou dois importantes conceitos ARE e AIE, os quais compõem esses mecanismos.

ARE ou Aparelhos Repressores de Estado são os modos de repressão impostos pela classe dominante, representados, principalmente, pelo próprio governo, pelo Exército, pela polícia, pelas prisões e pelos tribunais. AIE, por sua vez, forçam a classe dominada a manter as relações e as condições de produção por meio da ideologia, são os Aparelhos Ideológicos de Estado. Entre eles, pode-se citar a escola, a família, o direito, a religião, a política, a informação, a cultura.

## 2.5 SUJEITO

A partir do entendimento de Althusser (1995) acerca da *ideologia* enquanto estrutura, constituindo uma formação “trans-histórica”, subordinada aos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs), Pêcheux desenvolve uma concepção de *sujeito*, o qual se estabelece como tal somente por meio da *interpelação da ideologia*.

Na forma-sujeito, o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia (ALTHUSSER, 1970).

Esse assujeitamento em relação à ideologia – e à língua, uma vez que o indivíduo depende dela para realizar seu ato discursivo – é denominado de *forma-sujeito*, termo esse também tomado das reflexões de Althusser.

Todo indivíduo social só pode ser agente de uma prática, se se revestir da forma-sujeito. A forma –sujeito, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais (ALTHUSSER, 1978, p. 67).

Contudo, para Pêcheux, essa interpelação da ideologia pelo sujeito não é realizada de modo consciente pelo indivíduo. Assim, para esse sujeito assujeitado,

O sujeito se imagina uno, fonte do dizer e senhor de sua língua; do mesmo modo, parece-lhe normal ocupar a posição social em que se encontra. “O funcionamento ideológico provoca muitas ilusões: apaga-se para o sujeito o fato de ele entrar nessas práticas histórico-discursivas já existentes” (MARIANI, 1998, p. 25).

Desse modo, Pêcheux (1975) considera que o sujeito sofre de “esquecimentos”. O esquecimento número um é tido, justamente, como “esquecimento ideológico”. É nesse quadro em que se insere a interpelação da ideologia. O sujeito acredita ser o autor<sup>4</sup> do seu dizer, porém, inconscientemente, houve um apagamento no que diz respeito a essa retomada de sentidos por meio da fala desse indivíduo. (ORLANDI, 2003, p. 35).

O esquecimento número dois, por sua vez, encontra-se no campo da enunciação. Nesse caso, o sujeito, não de todo inconsciente<sup>5</sup>, crê que seu dizer possui apenas um sentido, sendo, dessa forma, iludido de que o seu interlocutor apreenderá tudo aquilo que é dito por ele (PÊCHEUX, 1975).

---

<sup>4</sup> O autor, do ponto de vista da AD, estabelece uma conexão entre interior (sujeito) e exterior (historicidade), em que há a responsabilidade do dizer perante a ordem social. Entretanto, percebe-se nesse papel um maior apagamento do sujeito, conforme Orlandi (1993, p. 78), visto que o dizer deve ser padronizado e institucionalizado para este constituir-se socialmente dentro de um contexto sócio-histórico e, assim, passar a compor o quadro de dizeres dentro da história.

<sup>5</sup> “Não de todo” considerando que ele é capaz de reformular seu dizer para se aproximar do sentido desejado.

A ideologia interpela também o interlocutor, o qual se assujeita a ela na adoção de gestos de interpretação, isto é, de atos de tomadas de posição em relação ao discurso enunciado, impondo limites, por meio das instituições, a esse dizer.

Os modos de assujeitamento em relação ao texto mudam profundamente no curso da história, do singular (à letra) para o plural (às letras): a maneira como o juridicismo se apresenta hoje no sujeito-leitor é a do efeito da livre determinação do(s) sentido(s) pelo sujeito da leitura. No entanto, ambigualmente, há uma espécie de imposição exercida de fora para que ele atribua vários (mas apenas alguns) sentidos e não outros.

Essa noção de sujeito-leitor acolhe, ao mesmo tempo, o individualismo e o mecanismo coercitivo de individualização imposto pelas instituições. (ORLANDI, 1993, p. 49).

Assim, o sujeito-leitor sofre imposições estabelecidas pelas instituições recortando os sentidos possíveis dentro de determinado texto. O mesmo aplica-se aos filmes e às outras artes, visto que o discurso veiculado por eles, também é perpassado pela ideologia e exige do sujeito-espectador uma tomada de posição a qual também está submetida à influência ideológica.

## 2.6 FORMAÇÃO IDEOLÓGICA E FORMAÇÃO DISCURSIVA

*Formação Discursiva* (FD) relaciona-se ao processo de produção de sentidos, sua relação ideológica possibilita uma análise a partir das regularidades no funcionamento do discurso (ORLANDI, 2003, p. 43).

Logo, formação discursiva é “aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito.” (ORLANDI, 2003, p. 43). O sentido, nesse viés, está vinculado às formações discursivas, visto que a variação do sócio-histórico altera suas condições de produção.

A partir da historicidade dos enunciados, constitui-se uma formação discursiva, isto é, por meio da relação desses enunciados com outros que os refutam, os transformam, os parafraseiam, os metonimizam, enfim, que dialogam entre si, uma cadeia enunciativa é constituída, determinando as posições assumidas pelo sujeito em determinado discurso. Logo, os dizeres que circulam em uma formação discursiva estão embebidos pela ideologia, na *Formação Ideológica* (FI) na qual estão inseridas.

Toda produção discursiva que se efetua nas condições determinadas de uma conjuntura movimenta – faz circular – formulações anteriores, já enunciadas. (...) Toda formulação apresenta em seu “domínio associado” outras formulações que ela repete, refuta, transforma, denega..., isto é, em relação às

quais ela produz efeitos de memória específicos; mas toda formulação mantém igualmente com formulações com as quais coexiste (seu “campo de antecipação”) relações cuja análise inscreve necessariamente a questão da duração e da pluralidade dos tempos históricos... (COURTINE, 2009, p. 104).

Partindo das produções discursivas de cada FD, ocorre a identificação dos sujeitos no que diz respeito aos saberes circulantes dentro de uma dada Formação Discursiva. Por sua vez, essa Formação está filiada a uma Formação Ideológica, a qual organiza outras Formações análogas. Quando se pensa acerca da condição do sujeito nesse espaço enunciativo, verifica-se que seu posicionamento ocorre por meio dos esquecimentos, tanto da ordem enunciativa quanto da ideológica.

Resumidamente, entende-se que

(...) assim como o enunciado é da ordem da retomada, a enunciação está na ordem da atualização. Constatada na confluência entre uma ordem de retomada e uma ordem de atualização, a FD tem o papel essencial de produzir uma identificação do indivíduo com os saberes que a constituem; saberes recortados segundo Formações Ideológicas (FI) que determinam esse espaço de enunciados possíveis, a que chamamos, conforme Pêcheux (1997b) famílias parafrásticas. O sujeito, ao enunciar de um lugar específico, sem perceber, está num lento processo de vinculação com os saberes de uma FD. (AIUB, 2015, p. 57).

Exposto, assim, o quadro teórico da Análise do Discurso, considera-se relevante tratar das questões relativas ao movimento feminista para compreender os (per) cursos dessa luta e seus desdobramentos em diversos campos da atividade humana, entre eles, a arte audiovisual.

### 3. FEMINISMO E A CONDIÇÃO DA MULHER

*Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência; quanto mais forte a pessoa, mais chances ela tinha de liderar. E os homens, de maneira geral, são fisicamente mais fortes. Hoje, vivemos num mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar **não é** a pessoa fisicamente mais forte. É a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. E não existem hormônios para esses atributos. Tanto um homem como uma mulher podem ser inteligentes, inovadores, criativos. Nós evoluímos. Mas nossas ideias de gênero ainda deixam a desejar. (ADICHIE, p. 21, grifos originais)<sup>6</sup>*

Historicamente, a luta pelos direitos das mulheres traz como pauta a **igualdade**. Organizados por ondas, os movimentos feministas reivindicam posições políticas, econômicas e sociais negadas ou restringidas a elas por meio de leis, de

---

<sup>6</sup> “Sejamos todos feministas” é uma adaptação da palestra realizada pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em dezembro de 2012, na TEDxEuston.

comportamentos, de olhares de reprovação, mas, principalmente, por meio dos discursos.

Essa desigualdade social revelou-se com a consolidação de um sistema **patriarcal**, o qual condiciona as mulheres a um papel de submissão e subserviência diante dos homens; isso porque prevalece o mito da superioridade masculina e de sua soberania em relação às mulheres. Tal entendimento foi fortalecido pelo discurso religioso judaico-cristão, porém, desde a Grécia Antiga, até os dias de hoje, as mulheres têm seus direitos limitados, são refreadas no exercício de funções, são culpabilizadas por comportamentos e, inclusive, pelo uso de determinadas vestimentas e são, principalmente, inibidas para assumirem suas próprias identidades enquanto mulheres.

Contudo, essa postura em relação às mulheres não foi sempre assim. Nas sociedades primitivas, o sistema **matriarcal** permitia maior igualdade entre homens e mulheres, no sentido de direitos e deveres.

### 3.1 O SISTEMA MATRIARCAL

A sociedade matriarcal, embora seu nome remeta à mulher, não implica em opressão masculina, muito pelo contrário, segundo afirma a ativista Evelyn Reed (2008): “a sociedade primitiva não conhecia desigualdades sociais, inferioridades ou discriminações de qualquer espécie. Estava fundada sobre uma base de completa igualdade.”<sup>7</sup>

Assim, tanto homens quanto mulheres desempenhavam importantes papéis dentro da comunidade. O trabalho era dividido de acordo com o sexo e consistia, basicamente, na caça e na coleta de vegetais, sendo este realizado por elas e aquele, por eles.

Entretanto, as provisões provenientes da caça nem sempre eram suficientes ou satisfaziam a necessidade da comunidade, o que exigia de a mulher suprir essa carência:

Em todas as partes do mundo a manutenção da família é garantida com maior regularidade e certeza pelas tarefas da mulher, ligada à casa, do que pelas do marido ou filhos caçadores que estão longe. Realmente, nos povos primitivos, era um espetáculo habitual o homem voltar ao lar depois de uma caçada mais ou menos árdua, com as mãos vazias e morto de fome. Portanto, as provisões vegetais deviam bastar para suas necessidades e para as do restante da família. (GOLDENWEISER *apud* Reed, 2008).

---

<sup>7</sup> A obra *Sexo Contra Sexo ou Classe Contra Classe* foi disponibilizada na biblioteca digital do *Arquivo Marxista na Internet*, sem que haja o número das páginas do referidos trecho. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/reed-evelyn/1954/mes/mito.htm#r21>. Acesso em 21 jun. 2019.

Além de buscar vegetais, a mulher também realizava pequenas caças, o que permitiu desenvolver as primeiras formas de domesticação de animais, passando o ser humano, então, a ter acesso ao leite e à lã, por exemplo, ao alcance das mãos.

Com a chegada dos animais, a demanda por alimentos também aumentou. Nesse contexto, observa-se o surgimento das primeiras práticas agrícolas, também desenvolvidas pelas mulheres. Ainda de acordo com Reed (2008), o primeiro instrumento a ser utilizado na agricultura foi a estaca, visto que ela já era usada para escavação na busca de comida, e seu uso mostrou-se eficaz para realização de buracos, onde eram introduzidas as sementes.

Com o avanço da prática agrícola, novos instrumentos foram sendo criados e aperfeiçoados pelas mãos femininas. A partir da crescente variedade de alimentos, as mulheres passaram a aprimorar os modos de preparo dos diferentes tipos de plantas, além de adquirir conhecimento acerca de suas particularidades no que diz respeito ao plantio e à colheita, estudando a natureza para obter o máximo de aproveitamento de cada uma delas. Ademais, nesse âmbito, percebe-se a importância do manejo do fogo para o cozimento dos alimentos, servindo, posteriormente, até mesmo para a fabricação de ferramentas, peças de cerâmica e o preparo do curtume, entre outras finalidades.

Além disso, a observação desses aspectos permitiu às mulheres conhecer melhor a propriedade de cada planta e, conseqüentemente, suas qualidades enquanto medicamento. Inclusive, a prática de fazer uso da natureza com fins medicinais, estende-se também aos animais, uma vez que secreções como o veneno de cobra, a baba do sapo ou a urina de algum bicho podem servir de antídotos e remédios, conforme se verifica até hoje em algumas comunidades mais afastadas dos grandes centros. Essas descobertas também são atribuídas às mulheres primitivas, podendo considerá-las como as primeiras cientistas da história.

A coletividade das mulheres dessas comunidades, a qual consistia na presença de outras mulheres e das crianças que ficavam sob seus cuidados, permitiu, conforme sugere Reed (2008), o nascimento da linguagem. De acordo com a ativista (2008),

Quando as mulheres começaram a trabalhar, fizeram com que o gênero humano se elevasse acima do reino animal. Foram elas as primeiras trabalhadoras e as fundadoras da indústria, a primeira força que elevou a humanidade para além de seu estado de símio. Junto com o trabalho, nasce a linguagem. (REED, 2008).

Acredita-se que a organização do trabalho e das tarefas exigia alguma forma de comunicação entre as integrantes do grupo, além de entretê-las por meio de cantos.

Diferentemente das mulheres, os homens, ao caçar, ou o faziam sozinhos ou precisavam realizar silêncio para não afugentarem os animais, o que justifica, segundo a militante norte-americana Evelyn Reed (2008), um maior número de palavras entre elas do que entre os homens.

O fato de os homens passarem boa parte dos dias fora dos acampamentos, devido à atividade de caça, construções e reparos de casas e outros prédios existentes nas primitivas vilas eram obras de mulheres. Utilizando peles de animais, madeiras, cordas e outras matérias-primas, tem-se que os primeiros trabalhos na área de arquitetura e engenharia são atribuídos às mulheres, como descreve Reed (2008).

Todos esses avanços permitiram fixação dessas comunidades e autossuficiência em relação às provisões de alimentos, matérias-primas, remédios e outros recursos necessários à vida humana. Conseqüentemente, a caça passou a ocupar segundo plano o que convocou os homens aos trabalhos urbanos, antes restritos às mulheres. Com o crescimento desses centros, cada indivíduo passou a ocupar-se mais com suas próprias moradias e com seus próprios filhos, concedendo à mulher o papel de dona do lar, originando, desse modo, um novo sistema, o patriarcal.

### 3.2 O SISTEMA PATRIARCAL

Com o desenvolvimento das cidades, o sistema patriarcal fortaleceu-se e passou a ser incorporado à cultura ao longo das gerações. Contendo extensos registros acerca da condição feminina, um dos exemplos mais remotos está na Antiguidade Clássica.

O historiador Auguste Jardé, em sua obra *A Grécia Antiga e a Vida Grega*, de 1977, descreve a constituição da família grega na época:

O chefe da família era o pai. Ele tinha absoluta autoridade sobre a mulher e os filhos. Podia, por exemplo, ajustar o casamento de um filho sem consultá-lo sobre o assunto. Ao pai cabia administrar os bens da família e determinar as atividades dos escravos.

A mulher, durante a vida inteira, submetia-se à autoridade de um senhor. Quando solteira, dependia do pai. Quando casada, submetia-se ao marido. Quando viúva, dependia do filho ou do tutor designado no testamento do marido.

A mulher permanecia geralmente dentro de casa, recebendo visitas só das amigas ou de parentes próximos. Aparecia em público apenas nos dias de festa.

A regra era o marido passar o dia inteiro fora de casa. Enquanto isso, a mulher era a verdadeira dona do lar, executando inúmeras atividades, como dirigir o trabalho doméstico, vigiar os escravos, regular as despesas da família. (JARDÉ, 1977 *apud* COTRIM, 2003, p. 78).

Percebe-se a consolidação dessa condição feminina com o surgimento e com a propagação do cristianismo e, com ele, o discurso religioso judaico-cristão, o qual é fundamentalmente de base patriarcal.

Tendo como ponto de partida a noção de que a figura do Deus-criador está associada ao masculino, verifica-se, desde o mito da criação do homem<sup>8</sup>, uma condenação da mulher, uma vez que se atribui a ela a origem de todos os males e sofrimentos por quais passa a humanidade.

Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu e deu também ao marido, e ele comeu.

Quando ouviram a voz do Senhor Deus, que andava no jardim pela viração do dia, esconderam-se da presença do Senhor Deus, o homem e sua mulher, por entre as árvores do jardim.

E chamou o Senhor Deus ao homem e lhe perguntou: Onde estás?

Ele respondeu: Ouvei a tua voz no jardim, e, porque estava nu, tive medo, e me escondi.

Perguntou-lhe Deus: Quem te fez saber que estavas nu? Comeste da árvore de que te ordenei que não comesses?

Então, disse o homem: A mulher que me deste por esposa, ela me deu da árvore, e eu comi.

Disse o Senhor Deus à mulher: Que é isso que fizeste? Respondeu a mulher: A serpente me enganou, e eu comi.

(...)

E à mulher [Deus] disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará.

E a Adão disse: Visto que atendeste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses, maldita é a terra por tua causa; em fadigas obterás dela o sustento durante os dias de tua vida.

Ela produzirá também cardos e abrolhos, e tu comerás a erva do campo.

No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó retornarás. (Gênesis, 3:6;8-13; 16-19).

Os mandamentos bíblicos e as narrativas passaram a compor a cultura ocidental de modo bastante amplo. É possível sentir a presença do cristianismo por meio da arquitetura, ao serem introduzidas catedrais e igrejas por, praticamente, todas as cidades do Ocidente; das festividades, as quais marcam as fases da vida de Cristo e que são ícones em seus modos de celebração – a Páscoa, o Natal, Corpus Christi; da religião, tendo apenas um Deus – monoteísta, portanto – e que tem como princípios aqueles determinados por Ele, por intermédio da Bíblia; do discurso, uma vez que sua ideologia

---

<sup>8</sup> A mitologia grega também atribui a origem dos males da humanidade como sendo fruto de uma ação da primeira mulher criada, Pandora. Com a abertura da caixa de Pandora, diversos males foram espalhados sobre a Terra: o trabalho, a doença, a velhice, a loucura, a paixão, entre outros. É interessante observar também que o nascimento de Pandora é uma espécie de vingança contra o criador dos homens, Prometeu, o qual havia roubado o poder do fogo do Olimpo e o entrega aos homens. Desse modo, sob esse aspecto, a mulher, sendo dotada de sensualidade e beleza, é a responsável por condenar o homem à perdição.

passa a ser incorporada dentro das comunidades, controlando, regulando, mediando e interditando discursos, em especial, os relativos às mulheres, conforme já mencionado.

### 3.3 MOVIMENTOS FEMINISTAS

Considerando o alcance do Cristianismo, e também do Islamismo, – pois ambos possuem a mesma base no que diz às crenças judaicas –, pode-se vislumbrar a imagem predominante da mulher no Ocidente. Partindo daí, é que se faz necessário promover movimentos para romper com essa visão de mulher inferior ao homem e submissa a ele; visto que tal concepção está também presente na esfera política. Prova da existência de influência religiosa no campo político é o próprio *Preâmbulo* da atual Constituição Federal Brasileira em vigor desde 1988, em que há menção a Deus:

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, **sob a proteção de Deus**, a seguinte CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. (grifo meu).<sup>9</sup>

Desse modo, nota-se um entrelaçamento discursivo entre uma visão religiosa do que é ser mulher e sua atuação no campo político. Uma mostra disso é a descriminalização do aborto, uma vez que há um embate religioso acerca do início da vida e uma reivindicação da mulher em poder decidir sobre seu próprio corpo e seu próprio destino.

Conforme mencionado, os movimentos feministas foram organizados por ondas. Fala-se, atualmente, em quatro ondas, as quais foram resumidas no quadro abaixo:

**Tabela 1 - 1.ª Onda Feminista**

<b>1.ª ONDA FEMINISTA</b>	
<i>Período</i>	Últimas décadas do século XIX até 1930
<i>Principal Reinvidicação</i>	Igualdade perante a lei, com destaque para o direito ao voto

<sup>9</sup> Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 23 jun. 2019.

<i>Nome de destaque</i>	Emily Davison (Morreu após colocar-se em frente ao cavalo do rei da Inglaterra: acidente ou suicídio?)
<i>Curiosidades acerca do movimento</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. As ativistas eram denominadas de <b>sufragistas</b></li> <li>2. Existência de um movimento paralelo da classe operária feminina, sob as óticas do comunismo e do anarquismo.</li> </ol>

Fonte: Elaborada pela autora com base em Esteves, 2018.

**Tabela 2 - 2.ª Onda Feminista**

<b>2.ª ONDA FEMINISTA</b>	
<i>Período</i>	De 1960 a 1980
<i>Principal Reinvidicação</i>	Questionar os padrões impostos pela sociedade em relação às mulheres
<i>Nomes de destaque</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Simone de Beauvoir (<i>O segundo sexo</i>, 1949);</li> <li>2. Betty Friedan (<i>A mística feminina</i>, 1963)</li> </ol>
<i>Curiosidades acerca do movimento</i>	Frase símbolo: “O pessoal é político”, Carol Hanisch

Fonte: Elaborada pela autora com base em Esteves, 2018.

**Tabela 3 - 3.ª Onda Feminista**

<b>3.ª ONDA FEMINISTA</b>	
<i>Período</i>	De 1990 a 2010
<i>Principal Reinvidicação</i>	Diversidade feminina e a necessidade de atender a demanda de modo diferenciado para cada uma delas (lésbicas, negras, transgêneros, etc.)

<i>Nome de destaque</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 Kimberlé Creenshaw (introduziu o conceito de <b>interseccionalidade</b>);</li> <li>2 Donna Haraway (<i>Manifesto Ciborgue</i>, 1985);</li> <li>3 Judith Butler (<i>Problemas de Gênero</i>, 1990).</li> </ol>
<i>Curiosidades acerca do movimento</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Embasado nos pensamentos de filósofos franceses pós-estruturalistas, tais como Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze;</li> <li>2. Surgimento do movimento <i>punk</i> feminista e o uso da expressão <i>riot grrrl</i> (garota rebelde).</li> </ol>

Fonte: Elaborada pela autora com base em Esteves, 2018.

**Tabela 4 - 4.ª Onda Feminista**

<b>4.ª ONDA FEMINISTA</b>	
<i>Período</i>	2012 a -
<i>Principal Reinvidicação</i>	Liberdade e Igualdade, além de aspectos relacionados às redes sociais
<i>Curiosidades acerca do movimento</i>	Ainda não há um consenso teórico de que exista, de fato, uma quarta onda feminista.

Fonte: Elaborada pela autora com base em Esteves, 2018.

Em cada época, portanto, verificam-se necessidades específicas concernentes às mulheres. Entretanto, via de regra, muitos dos debates gerados a partir desses movimentos não chegam a uma resolução até que surja a próxima onda, o que acaba sendo pauta novamente da onda seguinte.

Em um documentário produzido pela *Netflix*, *Feministas: O que elas estavam pensando?*, de 2018, há uma passagem em que um cartaz é exibido em uma manifestação de 2017, nos Estados Unidos, onde se lê:

*I can't believe we're still protesting this shit.*<sup>10</sup>

Logo, as problemáticas feministas têm sido discutidas geração após geração, não apenas nas ruas ou nas redes sociais, mas também nas produções artísticas. O documentário já citado, por exemplo, por meio de um projeto fotográfico narra o histórico por qual passou as diversas fases do feminismo; na música, com o *punk* feminista, conforme mencionado na 3.<sup>a</sup> Onda, que discute questões como exploração sexual, sobre o direito da mulher em relação ao seu próprio corpo e empoderamento feminino; na literatura, principalmente, por intermédio de mulheres autoras.

Todas essas expressões de arte fornecem materiais de apoio à causa feminista e colaboram com a reformulação dos discursos que circulam acerca da condição feminina em cada período histórico. Outro exemplo nessa direção são as produções cinematográficas, tanto aquelas produzidas por mulheres quanto as que discutem temas ligados ao universo feminino.

---

<sup>10</sup> “Não acredito que ainda precisamos protestar por isso.” (Tradução da *Netflix*).  
“Não acredito que nós ainda estamos protestando contra essa merda.” (Tradução minha).

## 4 O HOMEM E O MITO

Em busca de respostas, o ser humano, desde o início dos tempos, recorreu aos mitos. Formulando-os em uma tentativa de explicar os fenômenos da natureza, a origem do mundo, sua própria gênese, os acontecimentos terrenos e celestes, seus sentimentos e sua necessidade moral, o homem, por meio de sua fértil imaginação, contou histórias.

Mito, de acordo com Joseph Campbell (1990), tem como finalidade maior servir de guia ao espírito humano, independentemente de seu tempo e espaço. Por meio dele, ainda segundo o mitologista, é possível desvelar problemas interiores, mistérios profundos e questionamentos acerca do que nos cerca e de quem nós somos.

Assim, por muitos anos, antigas civilizações transmitiram contos oralmente compondo um rico material sociológico, antropológico e cultural. Exemplos disso são as narrativas populares maravilhosas provenientes de diferentes regiões geográficas, tais como o Oriente e a região onde habitavam os Celtas, no Oeste Europeu.

A professora Nelly Novaes Coelho (1991), em sua obra *O Conto de Fadas*, relata o percurso desse gênero literário nesses dois povos, até sua chegada ao seio Europeu, por meio de dois importantes nomes para a literatura folclórica: Gianfrancesco Straparola da Caravaggio e Giambattista Basile.

### 4.1 CONTOS ORIENTAIS

Coelho (1991) cita a coletânea *Calila e Dimna*, originária da Índia, no século VI, a qual foi escrita em sânscrito, sendo difundida ao longo dos séculos em diferentes versões, em idiomas variados. Segundo a autora, as narrativas seguem um fio condutor: Dabshalim pede ao príncipe dos filósofos que lhe conte uma história em que a situação seja considerada exemplar. Partindo desse viés, o filósofo faz uso de fábulas, apólogos<sup>11</sup> e contos exemplares para satisfazer sua majestade. Desse modo, podem-se avaliar as histórias como sendo um exemplário de “boa conduta” ou um “tratado de política”, tal qual definido por Coelho (1991), em que há a fusão entre o real e o imaginário, caracterizando uma visão mágica de mundo (COELHO, 1991, p. 18).

Ainda mais remotos são os papiros, também mencionados pela professora, encontrados pela egiptóloga Mrs. D’Orbeney, na Itália, no final do século XIX. Estima-

---

<sup>11</sup> Coelho (1991) propõe um *Vocabulário Crítico* ao final da obra, onde há a definição de **apólogo**: “narrativa breve de uma situação alegórica, vivida por seres animizados (*objetos* ou *elementos da Natureza* que adquirem vida), que servem de ‘exemplo’ a ser imitado ou evitado.” (p. 83, grifos originais).

se que os manuscritos tenham em torno de 3 200 anos e, assim como os contos indianos, trazem temáticas concernentes às paixões que motivam o ser humano a praticar feitos dignos de serem contados, como o amor, o ódio, a vingança, a inveja, a ambição, o ciúme, a culpa, entre outros sentimentos universais.

*Sendebâr* ou *O livro dos enganos das mulheres* é outra obra indiana que constitui esse histórico oriental. Popularizado na Europa em um momento oportuno para a Igreja Católica, as narrativas versam acerca da natureza engenhosa da mulher, colocando em jogo, conforme Coelho (1991), a tríade paixão-ódio-sabedoria, sentimentos que fundamentam as histórias.

Por fim, a grande coletânea que imortalizou o legado literário oriental foi *As mil e uma noites*. Acredita-se que no final do século XV a obra tenha chegado aos moldes tais qual se conhece atualmente. O acesso a ela pelo Ocidente foi através do escritor francês Antoine Galland, em 1704. A grandiosidade dos textos reside na descoberta, por parte dos leitores, de um oriente exótico e exuberante, além de não trazer a preocupação moralizante das obras da época. Essa primeira versão contava apenas com 350 histórias narradas por Sherazade ao rei Schariar, as quais serviam de entretenimento a este a fim de dissuadi-lo de matar a jovem após o ato sexual. Após três anos e três filhos, Sherazade havia conquistado o amor do rei e não houve mais necessidade em continuar contando histórias para manter-se viva.

É importante destacar que, segundo Coelho (1991), as narrativas trazem como temática “*as paixões dos sentidos, a ambição de poder e riquezas, o domínio do sensorial, os prazeres materiais*” (COELHO, 1991, p. 27, grifos originais). Esses temas são que, ainda de acordo com a professora, compõem o que se entende hoje como **contos maravilhosos**<sup>12</sup> - contos focados “*nos caminhos procurados para a realização do ser, no plano concreto da vida*” (COELHO, 1991, p. 27, p. 27, grifos originais). Enquanto a história-guia, envolvendo Sherazade e o rei, é tipicamente o que se verifica nos **contos de fadas** – contos preocupados em narrar a busca pela *realização interior* do ser (COELHO, 1991, p. 27, grifos originais).

## 4.2 CONTOS CELTAS

Estima-se que os celtas consolidaram-se enquanto povo na região da Alemanha, partindo para outras partes da Europa, principalmente, para Gália, Península Ibérica,

---

<sup>12</sup> A distinção mais detalhada entre os contos maravilhosos e contos de fadas será tratada mais adiante neste estudo.

Ilhas Britânicas,... de acordo com Coelho (1991). Nos séculos II a.C. e I a.C., os celtas enfrentaram os romanos e perderam seus domínios, entretanto, sua cultura e parte de seu povo, fixados na Grã-Bretanha, resistiram e perpetuaram suas raízes, inclusive, agregando novas influências originárias dessa região.

Assim, segundo Coelho (1991), “durante séculos, os celtas foram se expandindo e se fundindo com germanos, gauleses, francos, lusitanos, béticos, bretões, etc.” (COELHO, 1991, p. 38). Impactando culturalmente de modo muito mais marcante os povos da Bretanha, do País de Gales e da Irlanda.

No que diz respeito aos aspectos linguísticos, conforme Coelho (1991), a língua celta é de origem indo-europeia. E, apesar de não utilizarem um sistema de escrita propriamente dito<sup>13</sup>, deixaram como herança mitos marcados pela espiritualidade, religiosidade e, acima de tudo, pela “exaltação do *imaginário*.” (COELHO, 1991, p. 38, grifo original). A resistência pela palavra escrita, de acordo com amantes da cultura celta, era de que a tradição oral preservava a vivacidade da língua, enquanto a escrita, provocava sua morte.

Quanto à religião celta, as tribos eram espírito-naturalistas; isso quer dizer que a Natureza e seus elementos eram cultuados e elevados à categoria de deuses e deusas. Assim, a água, o mar, a agricultura, os animais, e também a música, a poesia, a guerra, e ainda o martelo, a espada, e tantos outros elementos da natureza ou provenientes dela recebiam o título de divindade ou uma significação sagrada. Desse modo, os rituais faziam parte do cotidiano celta, visto que tudo o que acontecia ou poderia acontecer dependia da vontade dos deuses. Essa relação entre divindade e ser humano incluía também sacrifícios, em que pessoas eram oferecidas na esperança de terem suas preces atendidas no que diz respeito ao resultado de guerras, colheitas, vulcões, fecundidade do povo e dos animais, entre outros pedidos.

Os inúmeros clãs, ou tribos, apesar de distintos entre si, possuíam em comum esse aspecto religioso e tinham na figura do **druida** um sacerdote, alguém sábio e conhecedor das coisas.

A Ordem dos Druidas, ainda de acordo com Coelho (1991), era organizada em cinco classes:

a dos *vazios*, encarregados dos sacrifícios, preces e interpretações dos dogmas religiosos; a dos *saronidos*, conhecedores da ciência e dedicados à

---

<sup>13</sup> O *Ogham* é tido como o “Alfabeto Celta das Árvores”, o qual foi desenvolvido a partir de imagens e símbolos, e era utilizado, basicamente, como forma de comunicação entre os druidas – espécie de sacerdotes dentro da religião celta.

educação da juventude; a dos *bardos*, poetas, oradores e músicos encarregados de exortar os guerreiros às virtudes heroicas; a dos *oráculos*, capazes de prever o futuro pelo voo das aves ou pelo exame das vísceras de vítimas oferecidas aos deuses, e a dos *causídicos*, encarregados da administração da justiça, no fórum cível e criminal. (COELHO, 1991, p. 41-42, grifos originais).

Essa característica religiosa e espiritual típica dos celtas propiciou que as fronteiras entre *real* e *imaginário* fossem borradas na literatura, por meio dos romances e das narrativas maravilhosas, os quais, segundo Coelho (1991), viriam a ser o princípio dos contos de fadas.

Um dos precursores do gênero é o poema *Beowulf*, surgido no século VII, nas Ilhas Britânicas, e um dos primeiros a mesclar acontecimentos históricos e fantasia. Contudo, tal texto ainda não atribui ao amor um elemento capaz de realizar ou destruir feitos, algo que será observado somente a partir dos quatro poemas que compõem *Os Mabinogion*, em que a figura das fadas aparece pela primeira vez, conforme Coelho (1991).

Esses poemas foram escritos em língua gaulesa e surgiram no século IX, tendo como base a cultura fruto da relação entre celtas e bretões. Os textos deram início às “novelas de cavalaria do ciclo do rei Arthur. Transformada pela imaginação celta (nutrida de lendas, feiticeiros, fadas, seres sobrenaturais, florestas encantadas, lagos e pântanos, castelos ou montanhas misteriosas, espectros etc.), a *História* transforma-se em *lenda* ou *mito*.” (COELHO, 1991, p. 45, grifos originais).

A partir dessas histórias, mais especificamente, nos dois primeiros poemas da obra, “O sonho de Rhonabry” e “Kulewch e Olwen” efetiva-se a transição entre história e mito, como destaca Coelho (1991). É naquele em que há a aparição da primeira fada.

A magia ganhou corpo posteriormente com os **lais bretões**, os quais têm como maior representante as histórias contadas pela primeira poetisa francesa que se tem notícia: Marie de France. Marie nasceu como princesa da França e, depois do divórcio da mãe, a rainha Alienor D’Aquitânia, passou a ser princesa da Inglaterra.

As narrativas maravilhosas de Marie de France foram escritas em francês e traziam, conforme descreve Coelho (1991):

uma visão nova da *mulher*, do *amor* e de *um mundo misterioso*, onde os objetos têm vida, onde reinam as fadas e os magos; onde os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos e onde existem os “filtros de amor”. (COELHO, 1991, p. 49, grifos originais).

Os *Lais de Marie France*, como ficaram conhecidos, contribuíram para a

divulgação do “espírito céltico-bretão para o resto da Europa” (COELHO, 1991, p. 49) e promoveu um enlaçamento entre a religião cristã e o paganismo. Os textos foram bem recepcionados tendo em vista o enfoque que vinha sendo dado à valorização da mulher, por meio da poesia trovadoresca da época e da idealização do amor cortês, nesse período medieval.

Marie de France também foi responsável pelo encorajamento ao romance cortês, pois, após casar-se com Henrique I, conde de Champagne, a poetisa estimulou o interesse artístico, tornando essa região da França em um centro cultural de incentivo às Artes.

Foi nesse mesmo contexto que Chrétien de Troyes traduziu e recriou o romance bretão, utilizando o dialeto *francien* em seus textos, o que viria a ser a língua oficial da França. *Francien* era também denominado “romance”, o que justifica o uso da expressão para designar histórias de amor e contos maravilhosos.

Coelho (1991) ainda explica que Chrétien não somente traduziu os romances bretões, como também os reelaborou, elevando-os a uma riqueza literária no que diz respeito à linguagem e à estrutura narrativa, além de incluir novos episódios às histórias originais. Os romances mais conhecidos adaptados pelo autor são: Lancelote (1172), Ivã ou Cavaleiro do Leão (1173), Percival (1190) e Tristão e Isolda.

Esse último perdeu-se, entretanto, foi reconstituído por J. Bédier por meio de fragmentos. Conforme destaca Coelho (1991), a importância de Tristão e Isolda reside na representação da “mais bela fusão do espírito mágico dos celtas e bretões com a *espiritualidade cristã*, fusão que constitui a essência dos contos de fadas, quando entendidos em nível simbólico.” (COELHO, 1991, p. 56).

#### 4.3 CONTOS EUROPEUS

Com a chegada da Idade Moderna, percebeu-se o crescente interesse pelas narrativas dos romances bretões e também pelas histórias orientais, que adentraram a Europa graças às excursões promovidas pelas Cruzadas.

É curioso notar, como aponta Coelho (1991), que os textos dessa época nasciam a partir da oralidade, isto é, os contos eram transcritos de modo criativo pelo autor, imprimindo neles a marca da erudição.

Dois desses autores tiveram um papel notável na reunião dos contos maravilhosos. Como já citado, Straparola e Basile foram os responsáveis por difundir a cultura literária mágica por terras europeias e, posteriormente, para os demais

continentes.

Straparola foi um escritor italiano, nascido em 1480 e falecido em 1557, autor da obra *Noites Prazerosas*. A coletânea, conforme descreve Coelho (1991), compreende “estórias de origem oriental-medieval e de fundo folclórico peninsular, em que predomina o elemento fantástico ou o maravilhoso.” (COELHO, 1991, p. 61). Um dos textos presentes na coleção é “O Príncipe Porco e as Três Irmãs”, o qual se acredita ser uma versão do famoso “A Bela e a Fera” – cujo enredo foi inspirado no mito greco-latino *Cupido e Psique*.

Embora o contista italiano tenha tido sua importância enquanto na promoção dos contos maravilhosos, sua popularidade restringiu-se aos meios eruditos, uma vez que seu trabalho é, de certo modo, prolixo e conquistou a atenção, por esse motivo, de teóricos e filólogos.

Muito mais acessível e apreciado pelo público foram as histórias maravilhosas de Basile. O autor italiano nasceu em 1566 e faleceu em 1632, e apenas em 1634 teve sua coletânea publicada, *O conto dos contos*. Coelho (1991) relata o teor da obra e pontua as origens das narrativas:

destacam[-se] contos de fadas ou de encantamento pertencentes à tradição popular napolitana, mas que, em essência, se revelam como versões mediterrâneas de narrativas maravilhosas de fundo comum, indo-germânicos ou saxônico, e reminiscências das novelas de cavalaria (...). (COELHO, 1991, p. 62).

Ao longo dos anos, houve mudança de perspectiva em relação aos contos maravilhosos, segundo indica Coelho (1991): “todo esse *maravilhoso*, que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seu verdadeiro significado e, como simples ‘envoltório’ colorido e estranho, transformou-se nos *contos maravilhosos infantis*.” (COELHO, 1991, p. 65, grifos originais).

E um dos maiores representantes dessa nova atribuição de sentido foi o francês Charles Perrault (1628-1703), considerado até os dias de hoje como o “pai da literatura infantil”. *Contos da Mãe Gansa* (1697) é a obra que inaugura o gênero conto de fadas para crianças.

Coelho (1991) descreve o conteúdo desse primeiro material literário infantil:

Com a publicação dos oito *Contos da Mãe Gansa*, nascia a literatura infantil, que hoje conhecemos como *clássica*. Pela primeira vez são publicados *A Bela Adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As fadas*, *A Gata Borralheira*, *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*, todos eles originários dos antiquíssimos *lais* ou dos romances célticos-bretões e de narrativas originais indianas, que, com o tempo, transformações e fusões com textos de outras fontes, já haviam

perdido seus significados originais. (COELHO, 1991, p. 68, grifos originais)

Entretanto, a estreia de Perrault não ocorreu com a Mamãe Gansa, a primeira obra publicada do escritor foi *A paciência de Grisélidis*, em 1691. É interessante constatar que esse livro continha uma preocupação no que diz respeito à condição da mulher em uma sociedade chefiada por homens. E, em 1694, o autor francês publicou *Os desejos ridículos*, os quais eram versos também articulados em torno da questão feminista.

Somente em 1696, com a adaptação de *A pele de asno*, cujo texto também conduz para uma problemática feminina – o desejo de um pai pela sua filha –, que Charles Perrault demonstrou interesse em, segundo Coelho (1991), atestar a proximidade de valores e sabedoria entre a cultura greco-romana e a francesa, visto que, na época, havia uma visão de que os textos antigos eram de mais valia em relação aos da contemporaneidade; e entreter as crianças por meio da literatura, “principalmente, as meninas, orientando sua formação moral.” (COELHO, 1991, p. 68).

Percebe-se, portanto, que, muito além de simples “historinhas”, os contos subjazem questões relativas à causa feminista. De acordo com Coelho (1991), Perrault<sup>14</sup>, ao selecionar contos “centrados em mulheres injustiçadas, ameaçadas ou vítimas” (COELHO, 1991, p. 66) para sua coletânea, corrobora a ideia de que há a intenção, por parte dele, de apoiar a *causa feminista* (grifo da autora).

Nessa mesma época, Madame D’Aulnoy, uma baronesa, dedicou-se a escrever romances preciosos/fééricos voltados para o público adulto. O sucesso das fadas na corte francesa estendeu-se até fins do século XVIII, com a publicação de Gabinete de Fadas – Coleção Escolhida de Contos de Fadas e Outros Contos Maravilhosos; em seguida, perdeu espaço para a literatura que se instaurava no período Romântico.

Contudo, apesar de os contos de fadas para os adultos terem sido deixados de lado após a Revolução Francesa, a temática aludida por eles é constantemente resgatada no cinema, nos tempos atuais. Provavelmente, isso ocorre porque, segundo Coelho (1991), “[o] que nelas [nas narrativas maravilhosas] parece apenas ‘infantil’, divertido ou absurdo, na verdade carrega uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para a nossa vida.” (COELHO, 1991, p. 9).

Assim, é com relativa frequência que se pode observar a presença de filmes nas salas de cinema inspirados nos contos de fadas. O longa mais recente, por exemplo,

---

<sup>14</sup> Charles Perrault publicou os famosos contos “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Gato de Botas”, “Cinderela”, entre outros.

baseado nas narrativas maravilhosas, é o do *Aladdin*, em cartaz desde o dia 23 de maio de 2019. Portanto, pode-se afirmar que tais histórias são uma das maiores inspirações presente na indústria cinematográfica, visto que são recontadas em diferentes versões ao longo dos anos, sempre com ares de novidade. Cabe ainda ressaltar que tais empreendimentos recebem destaque no universo fílmico, sendo, muitas vezes, indicados ao maior prêmio do cinema, o Oscar; o que sugere um alto investimento em produções já conhecidas pelo público.

#### 4.4 CONTOS MARAVILHOSOS OU CONTOS DE FADAS?

O exemplo do filme do *Aladdin* toca em um aspecto relevante no que diz respeito à conceituação. Do ponto de vista, tal qual proposto por Coelho (1991), contos maravilhosos e contos de fadas possuem definições diferentes.

##### 4.4.1 *Contos Maravilhosos*

Contos maravilhosos não abrigam a figura das fadas, mas têm como cenários ambientes mágicos e trazem uma **problemática social**. A figura do herói, nesse tipo de narrativa, necessita de mudança de vida, no sentido socioeconômico, o que, normalmente, encaminha o enredo para uma busca pela realização material. “Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras da busca.” (COELHO, 1991, p. 14).

##### 4.4.2 *Contos de Fadas*

Contos de fadas não obrigam, necessariamente, a presença das fadas, porém, necessita dos elementos mágicos para ser considerado como tal. Além disso, sua preocupação, diferentemente dos contos maravilhosos, centra-se em uma **problemática existencial**, como aponta Coelho (1991).

A efabulação básica do *conto de fadas* expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa*, que encarna o *ideal* a ser alcançado. (COELHO, 1991, p. 13, grifos originais).

Joseph Campbell (1990) provoca a reflexão acerca da figura do herói e resgata essa imagem aproximando-a de todos nós. Isso porque, para o autor, ser herói implica em abandonar “determinada condição e encontra a fonte da vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura.” (CAMPBELL, 1990, p. 132). Portanto, o ato heroico

reside no enfrentamento, tanto de modo espiritual quanto psicológico, dessa condição de “imaturidade psicológica”. (CAMPBELL, 1990, p. 132).

Inclusive, o mitologista afirma que o próprio ato de nascer, caso fosse consciente, poderia ser considerado ato heroico e digno de narração. Essa visão de heroísmo diante do nascimento consiste na mudança enfrentada pelo bebê ao ter de se adaptar ao ambiente terrestre, após passar nove meses sendo criaturas aquáticas. Entretanto, a mãe, enquanto ser consciente, para o autor é uma heroína, uma vez que “Dar à luz é incontestavelmente uma proeza heroica, pois é abrir mão da própria vida em benefício da vida alheia.” (CAMPBELL, 1990, p. 132). A transformação também ocorre na medida em que a mulher deixa de ser filha e ocupa a posição de mãe e isso acarreta “abandonar a segurança conhecida, convencional, da sua vida e assumir riscos.” (CAMPBELL, 1990, p. 133).

Entendendo dessa forma, o que é ser herói ou heroína, facilita a compreensão do perene interesse pelos contos de fadas por parte dos adultos. A narrativa maravilhosa, de acordo com o psicólogo infantil Bruno Bettelheim (2007), exterioriza os processos interiores e os “tornam compreensíveis tal como representados pelas personagens da história e por seus incidentes.” (BETTELHEIM, 2007, p. 35). Ainda segundo ele,

(...) na medicina tradicional hindu, um conto de fadas que emprestasse forma a seu problema particular era oferecido para meditação a uma pessoa desorientada psiquicamente. Esperava-se que, ao meditar sobre a história, a pessoa perturbada fosse levada a visualizar tanto a natureza do impasse existencial de que padecia quanto a possibilidade de sua resolução. A partir daquilo que um conto específico sugeria acerca do desespero do homem e de suas esperanças e métodos de vencer tribulações, o paciente poderia descobrir não só um caminho para sair de sua desgraça, mas também um caminho para a autodescoberta, como fazia o herói da história. (BETTELHEIM, 2007, p. 35)

Observa-se, portanto, a importância da literatura e, mais especificamente, dos contos de fadas em servir de espelho para aqueles que os leem ou os que têm, de algum modo, contato com essas histórias.

Assim, a alteração dos encaminhamentos das narrativas tanto no material impresso quanto no cinema, por exemplo, visa buscar uma identificação no que diz respeito à imagem refletida de determinado telespectador/leitor diante de dado acontecimento.

Logo, entende-se que o conto de fadas, conforme definição proposta por Coelho (1991), selecionado para este estudo objetiva adequar-se à nova postura assumida pela mulher nesta sociedade do século XXI. Essa adequação está explícita tanto na mudança

do foco narrativo – a narração dá-se a partir da vilã da história –, quanto na composição das obras – considerando a linguagem cinematográfica, recursos audiovisuais foram empregados a fim de reforçar e reformular essa nova visão do que é ser uma mulher-heróina.

## 5 METODOLOGIA

Branca de Neve foi a princesa escolhida para compor este estudo tendo em vista seu pioneirismo dentro do universo cinematográfico envolvendo contos de fadas. A estreia da animação deu-se em 1937, seguida, tardiamente, de Cinderela, em 1950. Portanto, selecionar a primeira produção fílmica e observar a discursividade acerca da mulher e sua representação naquela dada época foi o que impulsionou a escolha desse material como objeto de estudo.

O segundo filme foi selecionado considerando o alcance da obra, uma vez que trouxe nomes de peso da indústria cinematográfica, tais como Julia Roberts (*Uma linda mulher*, 1990), assumindo o papel da madrasta malvada, Sean Bean (*O Senhor dos Anéis*, 2001), como o rei da trama, Lily Collins (*Um sonho possível*, 2009), interpretando a Branca de Neve e Armie Hammer (*A rede social*, 2010) representando o jovem príncipe. Tal elenco alcançou o terceiro lugar em lucro de bilheteria em sua semana de estreia nos cinemas<sup>15</sup> e destacou-se, ao ser indicado ao Oscar 2013, por Melhor Figurino.

Assim, a opção de analisar essas produções cinematográficas deveu-se ao fato da notoriedade e influência exercidas por elas no que diz respeito à formação da memória discursiva de seus espectadores e de reconstituição e transformação dos já-ditos acerca da condição feminina no âmbito discursivo.

Este estudo pode ser considerado, portanto, de natureza *interpretativista*, considerando a análise de produções cinematográficas as quais estão inseridas no mundo, interpeladas por relações ideológicas e compondo formações discursivas, auxiliando, desse modo, a estabelecer uma memória discursiva sobre os temas discutidos por elas.

O encaminhamento para a realização desta pesquisa deu-se por meio da incursão dos filmes, os quais foram vistos, em torno de quatro vezes, considerando as retomadas de cena para reescrever ou descrever os processos em determinados momentos das obras.

Seguida da articulação entre Análise do Discurso Francesa e os longas, nesse encontro entre teoria e prática, as perspectivas sobre a condição da mulher e o histórico

---

<sup>15</sup> SUBERS, Ray (1 de abril de 2012). Weekend Report: 'Wrath,' 'Mirror' No Match for 'Hunger Games'. **Box Office Mojo**. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/news/?id=3406&p=.htm>. Acesso em: 14 ago. 2019.

dos contos de fadas foram também visitados a fim de compor repertório cultural capaz de dialogar com as relações estabelecidas entre os filmes, a historicidade, o imaginário e o social.

## 6 ESPELHO, ESPELHO MEU

*Mirror, Mirror* (2012) abriu espaço para as produções baseadas em contos de fadas sob a perspectiva da vilã. Dois anos mais tarde, a grande produção da Disney, *Maleficent*<sup>16</sup> (2014), também investiria nesse percurso narrativo para reformular a clássica história da Bela Adormecida; e faz o mesmo em *Maleficent 2*, com previsão de estreia para outubro de 2019.

Entretanto, apesar desses longas-metragens trabalharem a partir do olhar da mesma posição ocupada pelas personagens – a vilania – nota-se uma preocupação em descrever o processo de empoderamento feminino muito mais fortemente em *Espelho, Espelho Meu*, e, o mais curioso, tal preocupação deu-se com a mocinha da história e não com a vilã, como era de se esperar. Por essa razão, este trabalho priorizou analisar os recursos audiovisuais empregados para retratar esse percurso na adaptação de Branca de Neve, sob o enfoque da protagonista clássica, comparando a produção de 1937, produzida pela Disney, e a de 2012.

### 6.1 HISTÓRIA DA HISTÓRIA

Originalmente, a primeira versão do conto *Branca de Neve* foi escrita pelos Irmãos Grimm, em 1810. Nessa narração, Branca de Neve é uma menina de sete anos, muito bonita – pele alva como a neve, cabelos negros como as penas de um corvo e faces rosadas como sangue – que atrai a inveja de sua própria mãe por conta de seu desabrochar enquanto uma jovem-moça.

“Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?”. Tal questionamento é direcionado a um espelho mágico, sendo, de certo modo, uma espécie de portal responsável em despertar a inveja e nortear o destino de Branca de Neve. Obtendo a resposta de que sua filha era a mais bela de todo reino, a rainha decide, então, matá-la. Para tanto, a mãe da menina contrata um caçador para realizar o ato e, como prova, este deve levar a ela os órgãos da criança para serem servidos no jantar.

Contudo, o caçador apieda-se da jovem princesa e resolve deixá-la fugir. A fim de lograr a rainha, ele mata um javali e leva os órgãos do animal para a refeição, conforme estava combinado.

---

<sup>16</sup> Malévola (2014).

Branca de Neve procura um abrigo, uma vez que ela foi largada na floresta, quando se depara com a casa dos anões. Sua estada é autorizada por eles desde que ela realize todos os trabalhos domésticos.

Por se tratar de um espelho mágico, o objeto denuncia a nova morada da princesa, o que provoca, novamente, a ira da vilã. Esta, então, aproveita-se da ausência dos donos da propriedade e decide ir até a casa deles, vestida de anciã, para enganar e matar a menina. A rainha oferece-lhe um corpete de seda e, ao amarrá-lo no corpo da princesa, aperta-o com tanta força que Branca de Neve desmaia. Com a chegada dos anões, a princesa é salva ao ter o corpete desamarrado do seu corpo.

Ao descobrir que sua filha ainda vivia, a mãe decide ir novamente até ela para assassiná-la de uma vez por todas. Mais uma vez, Branca de Neve consegue ser salva pelos anões, após eles terem chegado a casa e visto a menina desmaiada com um pente envenenado preso aos cabelos.

Por fim, a última tentativa da rainha é a conhecida maçã envenenada. O plano da mãe invejosa, finalmente, é bem-sucedido. Os anões, sem conseguirem salvá-la, dessa vez, constroem um esquife de vidro e a velam na floresta, podendo assim, contemplar sua beleza.

Certo tempo depois, um jovem príncipe encontra o caixão e pede aos anões que eles calculem um preço de venda para o esquife com a menina. Ao não aceitar a venda, os anões ficam sem Branca de Neve, uma vez que o príncipe decide roubá-la.

Ao retornar ao seu palácio, um dos criados, enraivecidos pela chegada da defunta, dá um soco no estômago de Branca de Neve e esta cospe o pedaço da maçã envenenada, despertando-a do sono mortal.

Branca de Neve e o príncipe, portanto, casam-se e convidam para a cerimônia a rainha malvada; a vilã, sem saber que se tratava do casamento da própria filha, vai ao casório, porém, chegando lá, sofre com a vingança da princesa: é obrigada a calçar sapatos de ferro em brasa e dançar até cair morta.

## 6.2 HISTÓRIA DA VERSÃO *DISNEY*

A versão de Branca de Neve produzida pela *Walt Disney Animation Studios* foi o primeiro conto de fadas lançado como animação, em 1937, e o primeiro filme animado feito nos Estados Unidos. Essa versão da história rendeu um lugar na lista das dez melhores bilheterias de todos os tempos, considerando sua exibição no cinema em 1938.

Considerando a visibilidade dos filmes Disney, especialmente, em se tratando das princesas, a versão da narrativa de Branca de Neve contada a partir dessa animação é uma das mais conhecidas da história da jovem vítima da inveja da rainha.

O longa-metragem produzido em 1937 conta a história de Branca de Neve, enteada da rainha – e não mais filha –, que despertou a ira da vilã por ser considerada a mais bela do reino. Por esse motivo, a jovem princesa trabalhava no palácio como serviçal, usando trapos e tendo como únicos amigos pequenos animais.

Ao notar o interesse mútuo entre Branca de Neve e um príncipe passante, a rainha decide que é hora de acabar com a vida da moça. Assim, ela chama um caçador para levar a menina até a floresta, onde ela deverá ser morta e ter seus órgãos retirados como prova do serviço. Entretanto, o caçador, assim como na história original, não consegue matá-la e sugere que ela corra para o mais longe que puder. Branca de Neve não consegue enfrentar a floresta escura e cheia de olhos traiçoeiros, visto que seu medo a paralisa, fazendo-a cair no chão, aos prantos.

Como ela tem uma tendência de fazer amizade com animais, logo todos os seres da floresta passam a integrar o quadro de amigos da princesa. Eles que irão ajudá-la a localizar a casa dos anões, onde ela estabelecerá como sua nova morada.

Ao chegar à casa, e percebendo a sujeira e a bagunça em que o local se encontrava, Branca de Neve junto com seus amigos animais realizam uma faxina; além de terem a delicadeza de preparar uma refeição para os donos da casa, para quando eles regressassem.

Quando os anões voltam para casa, eles se deparam com a jovem moça dormindo em suas camas. Apesar da resistência de alguns, a princesa agrada a maioria à primeira vista, com muita doçura pergunta o nome de cada um deles e os convida para jantar, na sequência. Antes de se sentarem à mesa, ela ordena-os que lavem as mãos para poderem comer, tal qual é feito com as crianças.

No dia seguinte, depois dos anões saírem para o trabalho, a rainha transforma-se em uma velha senhora e vai até a nova casa de Branca de Neve para oferecer-lhe a famosa maçã. A princesa convida-a para entrar e esta se aproveita para induzi-la a morder o fruto envenenado. Na mesma hora, a jovem moça cai sem vida no chão, para regozijo da bruxa malvada.

Os anões são alertados pelos animais, que correm para avisá-los do perigo que Branca de Neve corria. Porém, ao retornarem, já é tarde demais. Branca de Neve não acorda mais.

Eles decidem construir um caixão de vidro e colocam-na no meio da floresta, para facilitar a contemplação da moça. O príncipe do começo da história aproxima-se do esquife e beija a princesa, a qual acorda sem mais delongas.

O jovem coloca-a no dorso de seu cavalo branco e a leva para seu castelo, onde deverão viver felizes para sempre.

### 6.3 HISTÓRIA DE ESPELHO, ESPELHO MEU

Como mencionado, o enredo de *Mirror, Mirror* é dado a partir da perspectiva da vilã, ou seja, da rainha má. No filme, a história começa com a própria rainha contando o início da vida de Branca de Neve, o qual foi marcado pela morte prematura de sua mãe e da viuvez prolongada do pai.

O rei só buscou uma nova companheira, segundo conta a personagem de Julia Roberts, por conta das novas demandas da filha que se tornava adolescente. Até que, certo dia, o rei desapareceu nas entranhas da floresta e foi dado como morto, passando o poder de governar para a então rainha.

Muito mais ambiciosa e sedenta por beleza e juventude, a madrasta da jovem moça tem buscado um jovem rico e bonito para casar-se, visando à recuperação do reino, que está à beira da falência. Ao descobrir que o rapaz assaltado na altura da floresta de seu reino, o qual apareceu seminu ao seu palácio, é um abastado príncipe, a rainha apressa-se em promover um baile à fantasia, a fim de fisgar o nobre rapaz.

Entretanto, ela vê seu plano desmoronar quando percebe o interesse dele por Branca de Neve, cuja presença no baile não era autorizada. A partir da inquirição por parte da rainha à princesa, ela percebe que a moça representa uma ameaça à sua vida enquanto monarca, uma vez que Branca de Neve mostra ter consciência de que o governo não deveria estar nas mãos da rainha e sim dela, enquanto herdeira legítima do trono.

A rainha decide, então, matar a princesa para impedir sua destituição enquanto soberana. Para tanto, ela recorre ao seu fiel escudeiro para que este execute a missão e traga os órgãos, conforme a tradição narrativa sugere. A bondade para com ele por parte do pai da menina impede que ele pratique o ato e a aconselha a fugir.

Branca de Neve corre pela floresta e acaba batendo a cabeça em um tronco de árvore, situado logo à frente à casa dos anões. Quando ela acorda, está rodeada pelos pequenos homens, deitada, no meio da sala deles.

Simultaneamente, a rainha está anunciando a morte de Branca de Neve aos funcionários do castelo, juntamente com seu servo – o que era encarregado de dar fim à vida da princesa –, enquanto tenta seduzir o príncipe a casar-se com ela.

Na sequência, a fim de manter-se abrigada, Branca de Neve trava um acordo com os anões: trabalhar com eles como ladra, porém, o que for recuperado por parte da rainha irá retornar ao povo. Essa condição é imposta logo após ela descobrir que a ocupação dos tradicionais mineiros é montar emboscadas na floresta e roubar os viajantes; seguida da devolução, por parte da princesa, do dinheiro obtido pelo roubo da carruagem real à população do vilarejo.

Branca de Neve prepara-se, então, para tornar-se uma guerreira. Aprende a lutar com espada, a equilibrar-se em uma rocha, a ter pensamento rápido para defender-se, entre outras técnicas. E sua primeira missão acaba sendo, justamente, atacar o belo príncipe, uma vez que ele parte até a floresta para defender os interesses da rainha após ela ter sido saqueada pelos pequenos ladrões.

Em seguida, a rainha utiliza-se de magia para preparar uma poção do amor, com a finalidade de fazer o príncipe casar-se com ela. O feitiço acabou não sendo o ideal, porém, atingiu o objetivo da rainha em convencer o rapaz a subir no altar com ela.

Branca de Neve ao saber disso fica com o coração partido, mas, mesmo sofrendo, ela encontra forças para lutar contra uma magia negra lançada pela rainha à casa dos anões. Preocupada com as investidas violentas da rainha em relação à segurança de seus amigos, Branca de Neve decide partir. Contudo, os anões a convencem a ficar e a acabar com o casamento de sua madrasta.

Eles sequestram o príncipe, enquanto a realeza revolta-se contra a rainha que não demonstra ter capacidade de lidar com os saqueadores. Para libertá-lo do feitiço, Branca de Neve beija o príncipe.

A rainha furiosa por sua enteada estar envolvida tanto com o mancebo quanto com suas questões de autoestima, decide enviar uma fera para matá-la. Branca de Neve tenta, a princípio, evitar que os anões e o príncipe a ajudem a lutar contra o bicho, mas eles aparecem no local do confronto e desempenham a tarefa, basicamente, de repassar a arma para ela.

Inteligente como ela é, a princesa nota um colar no pescoço da fera e decide cortá-lo, quebrando o feitiço; uma vez desfeito o encanto, Branca de Neve descobre que a fera era seu próprio pai. O rei, então, retoma sua posição de governante e casa sua

filha com seu amado; enquanto a ex-rainha, ao perder o efeito da mágica, mostra-se uma senhora bem envelhecida e frágil.

O filme termina com o casamento e, mais especificamente, com uma dança no estilo Bollywood<sup>17</sup>, tendo Branca de Neve como peça central na coreografia.

#### 6.4 CONSTITUIÇÃO E RUPTURAS DOS DISCURSOS FEMININOS

Em cada uma das narrativas tanto a escrita quanto as filmicas emergem a temática do papel social da mulher. É interessante destacar que, considerando o conto da Branca de Neve como sendo de natureza *de fadas*, por apresentar recursos mágicos e também por tratar de uma questão existencial, com a experiência de crescimento e amadurecimento por parte da protagonista o sujeito-espectador é capaz de revistar seu local e sua posição no que diz respeito às suas filiações ideológicas, perpassadas pelas condições de produção de cada um desses discursos.

Portanto, nesta seção, serão observados os recursos empregados pelo cinema para possibilitar esse (per)curso por parte do interlocutor, ou seja, elementos que emergem da materialidade discursiva analisada e auxiliam no tocante à abordagem dos temas envolvendo as questões feministas ainda não resolvidas em pleno século XXI.

##### 5.4.1 “Lugar de mulher é onde ela quiser”

Além desse papel atribuído às mulheres, evidentemente marcado nas histórias por meio das tarefas domésticas, fica explícita a relação existente entre *dentro de casa* x *fora de casa*. Enquanto Branca de Neve passa a maior parte das narrativas no interior tanto do palácio quanto na residência dos anões, o príncipe e os anfitriões da princesa não se restringem a esses espaços. O jovem rapaz perambula pelo conto em cima de seu cavalo e é dessa forma que ele se encontra com Branca de Neve, no castelo e na floresta. Os pequenos trabalhadores, por sua vez, realizam atividades dentro de uma mina, todavia, de todo modo, fora de casa.

Em *Espelho, Espelho Meu* essa relação modifica-se: Branca de Neve, no início do filme, está olhando para a janela, isto é, o ato de olhar para fora, implicitamente, remete ao desejo de estar além das quatro paredes; somado a isso, há o suspiro dado pela personagem ao observar a paisagem, que sugere essa mesma vontade.

---

<sup>17</sup> Indústria do cinema indiano.



**Figura 1: Branca de Neve suspira ao olhar para fora**

Comparativamente, também no começo da produção, a animação da Branca de Neve, ocupada com os afazeres domésticos, vai até um poço, e lá, a princesa debruça-se e vê-se refletida na água. Essas duas imagens, tanto do filme mais recente bem como o de 1937, aludem à noção de espelhamento. *Mirror, Mirror* enfatiza o gesto ao apresentar a própria personagem realizando o ato de abrir a janela, considerando que a janela não estava já aberta ou ela já está nessa posição assim que começa a cena; logo, um dos efeitos de sentido possíveis de depreender dessa cena é de que o interior de Branca de Neve espelhava encontrar-se com o mundo.



**Figura 2: Branca de Neve canta no poço**

Tais efeitos de sentido refletem as condições de produção de cada época: na década de 1930, esperava-se que a mulher ficasse restrita às atividades do lar e permanecesse a maior parte do tempo em casa; a mulher de hoje, por outro lado, tem lutado por alcançar mais espaço dentro da sociedade, rompendo com a ideologia dominante e os discursos acerca do que uma mulher deve, ou não, fazer ou agir.

Tomando como princípio a ideia de que, em uma produção audiovisual, uma linguagem não é hierarquicamente superior à outra (a verbal sobre a não-verbal) e, ainda, não se estabelecem em uma relação de complementariedade, pode-se conferir à composição de diferentes materialidades o *status* de *significante*, constituindo um efeito de totalidade. Lagazzi (2013) refere-se à “intersecção de diferentes materialidades” e “imbricação material *significante*”, ao trazer à tona esse aspecto de sincretismo: “não se trata de analisarmos a imagem e a fala (e a música), por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades *significantes* uma no entremeio da outra.” (LAGAZZI, 2013, p. 403).

Assim, a imagem, juntamente com o som, amplia as possibilidades da construção dos efeitos de sentido, uma vez que mais de um sentido sensorial – visão e audição – é mobilizado. Desse modo, nessa situação inicial, a expressão facial das princesas e os efeitos sonoros presentes nesses trechos (o canto de esperança<sup>18</sup> entoado pela princesa Disney e o suspiro entediado da versão moderna da Branca de Neve) reposicionam os sujeitos-espectadores no que diz respeito ao estado discursivo a que estão condenadas essas jovens; ou seja, em uma dada época, é possível ver essas cenas e atribuir a uma condição de “normalidade”: as mulheres agem assim e devem portar-se desse modo. Entretanto, ao confrontar-se com a insatisfação das moças nesses trechos – principalmente, no conto moderno –, o indivíduo é interpelado pela ideologia vigente e, na qual ele se identifica enquanto autor, atualizando a enunciação sob essa nova perspectiva apresentada no conto. É o que explica Souza (2010), “O conjunto de elementos visuais possíveis de recorte - entendidos como operadores discursivos - favorece uma rede de associações de imagens, o que dá lugar à tessitura do texto não-verbal. A apreensão dessas relações, por sua vez, revela o **discurso** que se instaura pelas imagens, independente da sua relação com qualquer palavra.” (grifo meu). Dessa maneira, o sincretismo entre imagem e som, dado em um recorte de cena, deixa transparecer o viés discursivo em que se enquadra a mulher naquele determinado discurso.

---

<sup>18</sup> “Um dia,/um dia,/eu serei feliz/sonhando,/sonhando assim”.

5.4.2 *“Se me deixarem ficar, eu tomo conta de tudo, eu lavo, varro, costuro, cozinho, (...) sei fazer boas tortas e bons pudins!” x “Isto é um assalto.”*

Na versão original, dos Irmãos Grimm (1812), a menina de sete anos, a fim de ganhar o direito de morar com os anões, deve realizar todos os trabalhos domésticos. Da mesma forma ocorre com a Branca de Neve na versão Disney, a qual, após enumerar todas as suas habilidades enquanto dona de casa, conquista, definitivamente, o “sim” dos anões para ficar a partir da alegação de que ela faz “bons pudins”.



**Figura 3: Branca de Neve em seus afazeres domésticos**

Na versão moderna do conto, os anões permitem a estada de Branca de Neve sob a condição de que ela se torne um deles, isto é, uma ladra. Para tanto, ela precisa aprender a usar a espada e dominar alguns golpes, em caso de luta. Além disso, ela tem treinamentos para melhorar a concentração e o equilíbrio. Ao mesmo tempo em que desenvolve essas novas técnicas, um dos anões, Napoleão, estuda um novo tipo de visual para a princesa, que se adapte a esse novo estilo de vida.

É interessante observar que, quando ele começa a testar alguns chapéus e roupas nela, as modificações ocorrem aos poucos: primeiro ela mantém o vestido de festa branco e acrescenta alguns acessórios; conforme outras cenas vão sendo intercaladas,

mostrando a evolução de Branca de Neve no campo de batalha, as vestimentas vão se distanciando do antigo estilo dela, começam com esses acréscimos de chapéus e jaquetas, como mencionado, depois ela experimenta outros tipos de vestido, chegando, por fim, à calça comprida; quando, enfim, Napoleão encontra um traje considerado ideal para a nova fase da garota.



**Figura 4: Branca de Neve – antes**



**Figura 5: Branca de Neve - depois**

A roupa pode ser considerada também um tipo de enunciado, tendo em vista a composição dialogando com formações discursivas que limitam o que pode e deve ser usado em cada ocasião, incluindo o que se espera em relação aos gêneros feminino e masculino.

Essa relação entre moda e enunciado remete à noção de vestuário enquanto objeto de comunicação (MIRANDA e GARCIA, 2003), grávido de significados. Isso porque o sujeito, ao escolher suas roupas, seleciona o que quer enunciar sobre si: rebeldia, responsabilidade, juventude, maturidade, gosto por um estilo musical ou por um esporte, e assim por diante. Essa escolha reflete e refrata dentro de um momento

socio-histórico marcado significados vários, permitindo efeitos de sentido acerca de sua pessoa, em um dado momento, ao relacionar os discursos vinculados àquela vestimenta, associados a formações discursivas diversas. Por exemplo: alguém que se veste todo de preto pode evocar na memória de determinado sujeito-observador uma imagem dos góticos, dos roqueiros, dos emos, de alguém de luto, de juventude, de sobriedade, de uniforme, enfim, dependendo do contexto em que está inserido e de quem o observa, há a mobilização de diferentes formações discursivas diante daquele enunciado. A roupa permite esse fluxo de formações discursivas, do ponto de vista do interlocutor, uma vez que é possível deparar-se com os vestuários dos enunciadores em lugares diversos – na rua, no ônibus, em uma igreja, em um show,...

Desse modo, na adaptação moderna, a escolha de Branca de Neve ao mudar seu estilo, dentro daquele contexto em que mulheres, predominantemente, utilizavam vestidos, permite acionar significados ligados ao universo masculino, associados ao trabalho fora de casa, à independência e à liberdade. Portanto, a transição da Branca de Neve em deixar de usar vestidos, peças ligadas ao universo da mulher, e passar a usar calças, faz com ela assuma outra posição-sujeito por meio dessa nova enunciação de sua identidade. “A roupa é um dos elementos constituintes desses processos sociais, possibilitando o alívio da angústia do sujeito que quer se aproximar e se mostrar do modo como está escolhendo ser.” (QUINTELA, 2011)

Na imagem acima, estão contrapostas as cenas em que Branca de Neve ocupa um lugar social tido como pertencente à mulher dentro de uma ideologia dominante, marcada pela submissão e pela aparente inferioridade feminina: a dona de casa, com a mesa pronta, de vestido, sorriso nos lábios, graciosa e meiga.

Em contrapartida, a segunda imagem, remete à nova configuração da identidade da jovem princesa. A mão na cintura, por exemplo, está associada a desafios – “vai encarar?” – ainda mais associada à presença da espada, na outra mão, e o olhar enviesado. A roupa combina com essa postura tanto em termos de modelo quanto de cor. O preto e o azul remetem à liderança e ao amadurecimento, respectivamente, em oposição ao branco, como Branca de Neve estava vestida anteriormente, o qual se associa à pureza e à inocência.

Desse modo, compreende-se que, a partir desse momento do longa-metragem, a princesa tornou-se mulher e foi capaz de assumir uma nova identidade, sua posição-sujeito mulher. Contudo, apesar de a princesa enunciar isso por meio de seus trajes, a

voz açucarada e a bondade em seu coração mascaram a firmeza de ideias e a sua capacidade de liderança.

*“As pessoas acham você meiga, não imaginam que joga duro.”*

(Will Grimm, um dos anões)



**Figura 6: Branca de Neve em combate de espada com o príncipe**

Na imagem acima, Branca de Neve trava seu primeiro combate e ele dá-se, justamente, com o príncipe. Durante a luta de espadas, Branca de Neve vê-se confiante em dar cambalhotas, pular as rochas e correr ao utilizar uma vestimenta confortável para o combate, logo, a roupa possibilita que ela execute os movimentos necessários tanto para se proteger quanto para atacar, concentrando-se apenas nisso. Diferentemente de quando ela ainda fazia uso do vestido: em todas as vezes em que Branca de Neve foi vista correndo de vestido, ela está sempre erguendo a barra, ou, quando ela está aprendendo a lutar com os anões, o vestido a atrapalha para poder fazer os movimentos mais rapidamente e ainda ela precisa ajustá-lo a cada tombo.

#### 5.4.3 *Instinto Maternal*

É curioso observar a relação maternal estabelecida entre Branca de Neve e os anões da animação de 1937. A concepção de que a mulher é naturalmente mãe, também é advinda de uma memória discursiva, a qual alimenta o imaginário social da mulher-mãe e é perpetuado por enunciados tais como a produção da Disney.

Por imaginário, compreende-se o que postulou Pêcheux (1988),

o discurso realizado por um sujeito pressupõe um interlocutor que se encontra num determinado lugar na formação social. Tal lugar aparece representado no discurso por formações imaginárias que determinam a imagem do lugar em que o sujeito e o interlocutor se encontram, isto é, a imagem que fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. (SANTOS, 2016, p. 366).

Assim, na constituição da mulher-princesa, representa-se também essa característica de que toda mulher nasceu para ser mãe e tem jeito para tal. Esse é um discurso reforçado por cenas como a seguinte, em que Branca de Neve despede-se de todos os anões, os quais seguem para o trabalho, com um beijinho na testa.



**Figura 7: Branca de Neve despedindo-se dos anões**

Além dessa sequência em que a jovem se despede dos seus anfitriões com um beijo maternal, há outra em que ela os repreende por não terem lavado as mãos antes de comer.



**Figura 8: Postura maternal**

Contudo, essa relação não é vista no filme de 2012. Branca de Neve e os anões tratam-se de igual para igual. Diferentemente dessa cena da animação, há um momento em que a princesa está sentada à mesa junto com seus companheiros de trabalho e a conversa seria a mesma se fosse considerada em uma roda de amigos. Assim, ocorre

uma ruptura de outros discursos impregnados à figura da mulher: uma mulher pode beber como os rapazes e integrar-se a um grupo masculino.



**Figura 9: Jantar com os anões, uma reunião baseada na amizade**

Desse modo, considera-se a mobilização de novos efeitos de sentido articulados a uma nova realidade da mulher em face do viés ideológico daquela esposa, presa ao lar, mal vista se gosta de beber e de sentar-se em meio a tantos homens.

#### 5.4.4 *A Mulher como Heroína*

Historicamente, o discurso veiculado pelos contos de fadas era a do homem como herói. Uma donzela sempre o aguardava para poder resgatá-la de sua condição de miséria ou de sofrimento, ou até para quebrar feitiços com o clássico beijo do amor verdadeiro.

A quebra dessa tradição em *Mirror, Mirror* é, inclusive, verbalizada pela própria Branca de Neve:

*Naquele tempo todo presa no castelo, eu li muito. Li muitas histórias em que o príncipe salva a princesa. Está na hora de mudarmos o final.*

Branca de Neve retoma aqui os já-ditos em relação à condição feminina de esperar a salvação por meio de uma figura masculina. Essa reformulação do discurso, remonta à ideia de que os já-ditos são atualizados no momento da enunciação. Ao resgatar dos contos de fadas a figura da princesa frágil e indefesa, Branca de Neve recupera também, de maneira inconsciente, os discursos que circulam sobre o que se

espera da mulher e o que deve ser feito (ou não) por ela em uma dada situação. Assim, o próprio sujeito do discurso, a partir de seu lugar de fala enquanto princesa, clama por uma mudança discursiva, sugerindo aos sujeitos-interlocutores que também assumam esse novo discurso do que se espera da mulher em nossa sociedade.

Logo, considerando o que se tem como discurso acerca da condição feminina nos contos de fadas, estabelece-se uma atualização do discurso por meio da própria protagonista assujeitada a essa condição primeira; o mesmo efeito [o de atualização] não seria obtido da mesma forma se quem enunciasse essa reformulação fosse um dos anões ou a madrasta, por exemplo. Isso porque “[p]elas relações de força, podemos dizer que o lugar social dos interlocutores (aquele do qual falam e leem) é parte constitutiva do processo de significação, assim o(s) sentido(s) de um texto está (ão) determinado(s) pela posição que ocupam aqueles que o produzem (os que o emitem e o leem).” (ORLANDI, 1993, p.12).

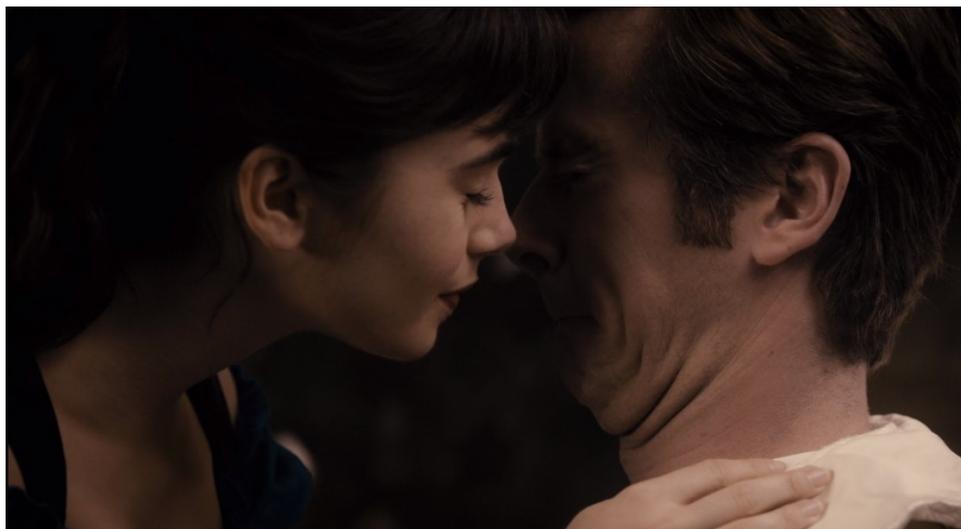
A postura de reformulação discursiva adotada pela jovem é assumida não só no momento dessa enunciação, e sim, desde o primeiro encontro com o seu príncipe. Na primeira saída dela do castelo, Branca de Neve depara-se com o príncipe praticamente sem roupas pendurado de ponta-cabeça em uma árvore, juntamente com seu servo.



**Figura 10: Branca de Neve ajuda o príncipe e seu servo a saírem da armadilha**

A princesa, que havia recebido de presente de aniversário a adaga de seu pai, faz uso da ferramenta para libertar os rapazes dessa condição embaraçosa.

O segundo salvamento praticado por Branca de Neve em relação ao príncipe é quando ele está enfeitiçado pela rainha, com uma poção do amor diferenciada, e ela decide beijá-lo para tentar livrá-lo do encantamento. E funciona.



**Figura 11: Branca de Neve salva o príncipe do encantamento**

O terceiro e último ato heróico da princesa não se restringe ao seu amado, mas também a todo o reino. Ao enfrentar a fera, Branca de Neve consegue quebrar o feitiço que transformou seu pai em uma ameaça ao reino, recuperando, assim, ambos. O fato de ela ter rompido o cordão simbolicamente pode sugerir efeitos de sentido com o rompimento da mulher-indefesa e agora da mulher-corajosa.

O mesmo discurso não se faz presente na animação da Disney, uma vez que Branca de Neve mostra-se sempre muito assustada. Em seu primeiro encontro com o príncipe, após o rapaz dizer “olá”, Branca de Neve corre para dentro do castelo. Quando foi deixada na floresta, aos seus olhos, árvores, troncos, raízes, galhos tornaram-se monstros querendo pegá-la. Nesse momento, a trilha sonora foi importante para trazer tensão à cena, uma vez que a música acelerada, combinada com os gritos da personagem estabelecem um enunciado da mulher frágil e da donzela em perigo.



**Figura 12: Branca de Neve foge ao conhecer o príncipe**



**Figura 13: Branca de Neve em fuga pela floresta**

Branca de Neve acaba sendo salva pelos animais da floresta que a ajudam a encontrar uma casa para morar: a dos anões. Posteriormente, os mesmos bichos ajudam-na a organizar e limpar a casa dos que viriam ser seus anfitriões. Quando ela se encontra sob a ameaça da bruxa má, também são os próprios seres da floresta que correm para avisar os anões acerca do perigo que a princesa corria. Por fim, o último ato de salvação foi realizado pelo príncipe, por meio do beijo.



**Figura 14: O sonho de Branca de Neve tornando-se realidade**

Essa sequência enunciativa reforça o imaginário social da mulher incapaz de lidar com seus próprios problemas. Portanto, a princesa Disney fortalece o discurso da necessidade feminina em ser resgatada para alcançar a felicidade, isto é, de ser alguém que depende do outro para realizar seus sonhos e lutar contra os obstáculos da vida.

#### 5.4.5 “Pode beijar a noiva”

O ato de beijar sem consentimento tem sido objeto de discussão nas rodas de literatura envolvendo os contos de fadas. Isso porque tanto em Branca de Neve quanto em A Bela Adormecida, por exemplo, as mocinhas estão desacordadas e são despertadas pelo “beijo do amor verdadeiro”.



**Figura 15: Beijo não consentido**

Essa discussão acerca desse comportamento compreende que as histórias podem contribuir para o reforçar o discurso do domínio do homem sobre o corpo da mulher; envolvendo questões ainda mais sérias como o estupro. Considerando que a animação é feita para as crianças, a preocupação reside no fato de o filme colaborar com a formação de uma memória discursiva nas crianças de que tal gesto é autorizado socialmente.

Tal discurso foi reformulado em *Espelho, Espelho Meu* uma vez que, até chegar no beijo, o príncipe e a princesa já haviam conversado, dançado, lutado,... portanto, eles se conheciam, o que colabora para a reformulação do discurso de um relacionamento pautado somente na beleza ou no encantamento pela voz. Além disso, para beijá-la, o rapaz pergunta a ela se é preciso pedir “por favor”, fazendo alusão à ideia de consentimento para realizar o ato.

Dessa maneira, o que se observa, no conto moderno, é uma tentativa de desestabilizar uma memória vigente, uma vez que na formação da memória discursiva envolvendo contos de fadas o beijo não-consentido é algo aceitável. Essa desregularização é o que Pêcheux (2010) aponta como efeitos de paráfrase, isto é, o confronto dos já-ditos diante do acontecimento provoca fissuras e desestabilização da memória discursiva.

Haveria assim sempre um jogo de força na memória, sob o choque do acontecimento: - um jogo de força que visa manter uma regularização preexistente com os implícitos que ela veicula, confortá-la como “boa forma”, estabilização parafrástica negociando a integração do acontecimento, até absorvê-lo e eventualmente dissolvê-lo; – mas também, ao contrário, o jogo de força de uma “desregulação” que vem perturbar a rede dos “implícitos” (PÊCHEUX, 2010, p.53).

Desse modo, pode-se considerar que a Branca de Neve de *Mirror, Mirror* desregula a visão tradicional dos contos de fadas ao introduzir a necessidade do “por favor”, antes de receber um beijo.

#### 5.4.6 “Eu acredito”

*I Believe (In Love)*  
*I believe, I believe, I believe, I believe (3x)*  
*In love*

*When you can't see the forest or the trees*  
*Follow the colors of your dreams*  
*Just turn to friends their help transcends to love*  
*Love, love, love, love*

*I believe, I believe, I believe, I believe (3x)*  
*In love*

*The winter's finally passing on*  
*The king is back, the queen is gone*  
*Come dance with me*  
*Cause now we're free to love*  
*Love, love, love, love*  
*Love, love, love*

*Eu Acredito (No Amor)*

*Eu acredito, Eu acredito, Eu acredito, Eu acredito (3x)*  
*No amor*

*Quando você não consegue ver a floresta ou as árvores*  
*Siga as cores de seus sonhos*  
*Apenas ligue para os amigos que sua ajuda transcende o amor*  
*Amor, amor, amor, amor*

*Eu acredito, Eu acredito, Eu acredito, Eu acredito (3x)*  
*No amor*

*O Inverno finalmente está passando*  
*O Rei está de volta, a rainha se foi*  
*Venha dançar comigo*  
*Porque agora nós estamos livres para amar*  
*Amar, amar, amar, amar*

A canção final cantada pela Branca de Neve de *Mirror, Mirror* relaciona-se com o poder de acreditar. Em dois momentos do filme, houve esse conselho à princesa: é preciso acreditar. No primeiro instante, quem disse isso foi uma leal empregada de Branca de Neve, do castelo, que aconselhou a jovem moça a enfrentar a rainha e recuperar o reino. Para tanto, a garota precisaria **acreditar**.

Depois, o segundo momento, foi quando os anões fizeram a ela a oferta de moradia sob a condição de ela se tornar também uma ladra. Como exigia preparo para a execução da função – espada, luta, técnicas, etc. –, um dos anões afirmou que eles iriam treiná-la para que ela fosse capaz de **acreditar**.

Essa necessidade em **acreditar**, defendida pelo filme, abre um leque de efeitos de sentidos aos sujeitos-espectadores. Um deles é a de que ela precisa **acreditar** em si mesma para mudar o seu destino, isto é, empoderar-se.

O empoderamento vincula-se com a ideia de romper com as raízes do patriarcado, o qual, como já comentado, muitas vezes, oprime, invisibiliza e não legitima o discurso feminino (PEREIRA, 2016). Assim, ao incluir a mensagem de **acreditar** no longa-metragem, sugere-se ser esse o moral da história; tal qual se tinha nos contos de fadas com função educativa. Dessa maneira, pode-se considerar que o empoderar/sair da margem/assumir sua própria voz são ensinamentos às crianças, em especial, às meninas que assistem ao vídeo.

A música reforça, portanto, a necessidade em resgatar a ideia do **acreditar** como sendo capaz de *libertar*, não só o reino, como aconteceu no filme, mas o próprio indivíduo, ou melhor, a própria mulher em sua condição imposta ideologicamente.

Em contraposição, o filme Disney traz algumas canções entoadas pela personagem principal ao longo da narrativa. Tomando apenas uma como exemplo, *O sonho que eu sonhei*, ilustra, por sua vez, a dependência da mulher em esperar um amor que a leve para um castelo para, daí sim, ser feliz; apontando para as meninas, interlocutoras desse discurso, o caminho para a felicidade sob esse viés ideológico.

*Era o meu romance  
Eu não resisti*

*O sonho que eu sonhei  
Há de acontecer  
O castelo que eu imaginei  
De verdade, ele um dia há de ser*

*O meu eterno amor  
Um dia encontrarei  
E feliz eu irei viver com esse amor  
No sonho que sempre sonhei*

A mensagem nessa canção considera a condição da mulher enquanto ser passivo, contrapondo-se à noção de um agente ativo e autor da própria história. Se fosse o caso de extrair um moral da história de 1937, pode-se afirmar, provavelmente, de que seria o de **ter esperança**.

## 7 *MIRROR, MIRROR É FEMINISTA?*

*“a incompletude é a condição de linguagem: nem sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo, havendo um trabalho contínuo, um movimento do simbólico e da história.”*  
(ORLANDI, 2003, p. 37)

A citação que abre esta seção refere-se à característica discursiva estar sempre em um processo de movência, estando sujeita às condições de produção, aos sujeitos e aos já-ditos. Tendo em isso em mente, para responder ao questionamento do título da seção, é preciso recorrer à composição e a alguns momentos da produção fílmica para delinear essa afirmação.

No que diz respeito à composição, nota-se que, apesar de a obra trazer uma preocupação em desconstruir discursos acerca da condição feminina, é possível ainda identificar rastros do discurso patriarcal. A Branca de Neve atende o padrão imaginário de princesa: ela é jovem, bonita, branca, magra e delicada.

Essa representação de princesa não corresponde à grande maioria da população feminina, e é, justamente, objeto de discussão em marchas e movimentos que lutam pela aceitação do próprio corpo e pelo orgulho da própria etnia. Nesse quesito, o filme não pode ser considerado, portanto, feminista.

Outro aspecto da composição ainda é no tocante à estrutura narrativa: os dois contos, tanto o de 1937 quanto o de 2012, encaminham o enredo para o casamento. Não há outra opção para Branca de Neve a não ser casar-se. Em nenhum momento foi cogitada outra possibilidade de vida: assumir o trono, sair para viajar, trabalhar ou tornar-se professora de luta com espada, por exemplo. Assim, nesse ponto, o longa também não pode ser considerado feminista – sob o viés da não-escolha.

A madrasta é o perfil de feminista que se tem, do ponto de vista do senso comum, discursivamente: ela está solteira, não é mãe, não é submissa, não é passiva. É uma mulher forte, que detém o poder sobre seu próprio corpo e seu povo. Entretanto, o que se nota é uma vilanização desse tipo de comportamento: ela é amarga, é malvada e é manipuladora. Logo, pode-se interpretar o empoderamento da mulher como sendo algo negativo, perigoso e digno de punição. Além disso, ela contribui para o discurso da competitividade feminina, pautada na beleza, principalmente. Associada, conseqüentemente, à preocupação em manter-se sempre jovem e bela. Sendo assim, novamente, não é possível afirmar que *Mirror, Mirror* é um exemplo de produção feminista.

No tocante a algumas cenas da narrativa audiovisual, pode-se citar a diretriz masculina em dar à Branca de Neve a possibilidade de libertar-se tanto da rainha quanto da sua falta de capacidade em acreditar em si mesma. Nesse aspecto, é possível pontuar a cena em que quem escolhe seus trajes para representar sua nova identidade é um dos anões, e mais, foi incorporado ao vestuário a calça, traje originalmente masculino. Desse modo, Branca de Neve precisou masculinizar-se para fazer parte do bando e ter direito a integrar-se ao grupo.

Outro ponto digno de ser mencionado, é na cena de luta entre Branca de Neve e o príncipe: o jovem, em um primeiro momento, afirma que não poderá lutar com ela por ela ser uma garota, porém, ao ser novamente instigado por Branca, ele resolve fazê-lo. Contudo, observa-se que, ao longo da cena do combate, o príncipe bate com a espada nos glúteos dela, como se faz para repreender uma criança; ele também vira-se de costas enquanto ela tenta acertá-lo e ele segue se defendendo, como se para lutar com ela não fosse necessário fazer esforço algum, diminuindo a ação da princesa; ele solta-lhe o cabelo com a espada – o cabelo preso remete a uma ideia de força e controle, e o ato de soltar o cabelo sugere “baixar a guarda” e mostrar-se mais fragilizada e romântica. Com essas atitudes, percebe-se, de um certo modo, uma ridicularização em relação ao comportamento da princesa. Como pode-se notar, sob esse prisma, a obra também não atende aos ideais feministas.

Um último aspecto a ser destacado é a questão da figura do pai e rei. Primeiramente, ao ser salva pelo serviçal da madrasta, o empregado deixa claro que, por consideração ao pai dela, ele não iria matá-la. De certo modo, portanto, seu pai a salvou. Em segundo lugar, o fato de uma mulher estar sentada no trono indica o caos do reino, com luxos, roupas e festas, podendo remeter à ideia de que as mulheres são consumistas e não sabem administrar nem as finanças, nem seu povo. Assim, quando o rei retorna e assume sua posição de soberano, a paz volta a reinar. Dessa maneira, também a obra vai na contramão dos pensamentos de viés feministas.

Todavia, apesar de não poder afirmar que *Mirror, Mirror* é uma produção revolucionária do ponto de vista das lutas feministas, o que se pode verificar é uma reconstituição e uma transformação dos já-ditos sobre a condição feminina de um conto tradicional dentro das tradições dos contos de fadas e ter recebido uma nova roupagem preocupando-se em problematizar as questões mencionadas, porém, ainda sem resolvê-las. E é importante destacar que tais aspectos, muito provavelmente, não serão

resolvidos em sua totalidade, visto que, conforme apontou a citação que abre a seção, os discursos estão sempre em trânsito.

## 8 E VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE?

O percurso traçado neste trabalho procurou abordar as diferentes frentes que atuam nos gestos de interpretação de um discurso materializado em recursos verbais e não-verbais.

Para tanto, buscou-se suporte na teórica da Análise do Discurso Francesa a fim de compreender os movimentos da linguagem cinematográfica e seus modos de perpetuação dos discursos, principalmente, concernentes à condição feminina em nossa sociedade; visando à compreensão da trajetória histórica acerca das lutas das mulheres para conquistar direitos e, por reconhecer na arte um objeto de reflexão e refração das relações sociais que vivemos, procurou-se observar a forma da representação da mulher nas produções cinematográficas; na sequência, foi realizado breve levantamento sobre a origem dos contos de fadas, com o objetivo de entender sua função social e seu papel em perpetuar discursos e/ou modificá-los; finalmente, adentrou-se nas produções cinematográficas em questão para aplicar os pontos teóricos mencionados, vislumbrando, justamente, de que modo os discursos são mantidos e/ou refutados.

Apesar de as produções analisadas terem sido classificadas como filmes infantis, a temática evocada por elas diz respeito também a questões do universo adulto, uma vez que a arte tem a tendência de reproduzir os discursos vigentes de uma época em suas obras.

Desse modo, espera-se ter contribuído para os estudos dentro da área da Análise do Discurso de linha Francesa e ter ampliado as discussões acerca da temática feminista, as quais irão contribuir e reformular (n)a formação da memória discursiva de crianças e adultos tanto as de hoje quanto as de gerações futuras. Além disso, considerando a profundidade do tema e os possíveis desdobramentos de estudo a partir da perspectiva da AD relacionados a ele, espera-se também que esta pesquisa desperte o interesse para novos trabalhos, contemplando aspectos negligenciados nesta monografia e/ou que necessitem de maior acabamento teórico.

## REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA. **A queda do homem**. Tradução de João Ferreira Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- AIUB, Tânia Jurema Flores da Rosa. **Condições de produção de um discurso sobre o sujeito aluno na Educação à Distância**. 2015. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALTHUSSER, L., “Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado”. **La Pensée**, nº 151, junho de 1970, especialmente o item final, “Sobre a ideologia”.
- \_\_\_\_\_. Resposta a John Lewis. In: **Elementos de autocrítica e Sustentação de Tese em Amiens**. Posições 1. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Sur la reproduction**. Paris: PUF, 1995.
- ARCOVERDE, Maria D. de Lima; ARCOVERDE, Rossana D. de Lima. A escrita como processo. **Leitura, interpretação e produção textual**. Campina Grande, Natal: UEPB/UFRN, 2007. Disponível em: [http://www.ead.uepb.edu.br/ava/arquivos/cursos/geografia/leitura\\_interpretacao\\_e\\_producao\\_de\\_textos/Le\\_PT\\_A10\\_J\\_1\\_.pdf](http://www.ead.uepb.edu.br/ava/arquivos/cursos/geografia/leitura_interpretacao_e_producao_de_textos/Le_PT_A10_J_1_.pdf). Acesso em 10 jul. 2019.
- BATISTA, Zenilde Nunes. **Estrutura linguística e informação: uma introdução à abordagem de Zellig S. Harris sobre os fenômenos da língua**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 21. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BLAINY, Geoffrey. **Uma breve história do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Fundamento, 2008.
- BRAGA, Sandro. Leitura Fílmica: Uma Análise Discursiva dos Efeitos de Sentido de Temas Abordados em Desenho Animado da Turma da Mônica. **Cadernos de Letras da UFF**, [S.l.], v. 23, n. 47, dec. 2013. ISSN 24474207. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/view/325>>. Acesso em: 10 Jul. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.22409/cadletrasuff.2013n47a325>.
- BRANDÃO, Helena Hatshue Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 26. ed. São Paulo: Palas Athena, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991. 92 p. (Série Princípios).
- COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. Trad. Christina de Campos Velho Birck et al. São Carlos: EDUFSCAR, 2009.
- COTRIM, Gilberto. **História Global: Brasil e Geral – volume único**. 6. ed. São Paulo, Saraiva, 2002.
- Charles Perrault*. In Britannica Escola. **Enciclopédia Escolar Britannica**, 2018. Web, 2018. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/levels/fundamental/article/Charles-Perrault/483456>. Acesso em: 24 de Novembro de 2018.
- DUCROT, Oswald. *Analyse de textes et linguistique d l'é*. In: DUCROT, Oswald et. al. **Les mots du discours**. Paris : Minuit, 1980.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Unesp, 1997.
- FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e o Signo Fotográfico. **Revista USP**. São Paulo, n. 97, p. 112-118, mar./abr./mai., 2013.
- FOUCAULT, Michel (1969). **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- \_\_\_\_\_. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. Tomo 1, tradução: Christine Röhrig, 1812.
- KRÜGER, Leila. **Contos de Fadas: conheça a sombria versão original de A Branca de Neve**. Mundo de Livros. 02 out. 2017. Disponível em: <http://mundodelivros.com/branca-de-neve/>. Acesso em 10 mai. 2019.
- LAGAZZI, S. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. In: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza Kátia. **Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre**. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2013.
- LORENSET, Rossaly Beatriz Chioquetta. **Língua e Direito: uma relação de nunca acabar**. Curitiba: Appris, 2017.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, Pontes-Editora da Unicamp, 1987.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. **O comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)**. 1996. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARX, K. Theorien über den Mehrwert. In: MARX, K.; ENGELS, F. **Werke** (MEGA). Berlin: Dietz, 1965, v. 26.

MIRANDA, Ana Paula Celso de. e GARCIA, Maria Carolina. **Influenciadores e hábitos de mídia no comportamento do consumo de moda** – parte 3. Disponível em: [www.recmoda.com.br/bazar/008.html](http://www.recmoda.com.br/bazar/008.html). Acesso em: 15 ago. 2019.

PÊCHEUX, Michel (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET & HAK (org). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p.61- 162.

\_\_\_\_\_. O papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Pontes, 2010.

\_\_\_\_\_. (1975). **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni P. Orlandi [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

ORLANDI, Eni. Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. A Análise do Discurso: algumas observações. In: **D.E.L.T.A.**, vol.2, nº 1, 1986, p.105-126.

\_\_\_\_\_. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Discurso e leitura**. 2. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

PEREIRA, Treicy Pâmela Castro (2016). Identidade, Gênero e Empoderamento: A (Des)Construção Do Feminino Nas Letras De Funk. **VI Colóquio e I Instituto da Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso – ALED – Brasil**. Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/199-388-1-SM.pdf>. Acesso em 15 ago. 2019.

QUINTELA, Hugo Felipe (2011). A Segunda Pele: A linguagem das roupas, seus signos e a configuração da identidade social através do vestuário. **Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFES - GT 10 – Imagens do outro**

e imagens de si. v. 1, n. 1. 25p. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/1551-2393-1-SM.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.

REED, Evelyn. **O Mito da Inferioridade da Mulher**. In: Sexo contra Sexo ou Classe contra Classe. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, [1954] 2008. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/reed-evelyn/1954/mes/mito.htm#r21>. Acesso em 01 jun. 2019.

SANTOS, Maria Eduarda M. dos. Era uma vez a análise do discurso sobre as princesas dos contos de fadas em animações da Walt Disney. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.º 52, dezembro de 2016. p. 361-380. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/67170-291845-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.

SOUZA, Tania C. Clemente de (2010). **Discurso e Imagem**: perspectivas de análise do não verbal. Disponível em: <http://files.letrasunip2010.webnode.com.br/200001206-97e8c98416/Discurso%20e%20Imagem%20-%20AD%20fichamento%202.doc>. Acesso em: 10 jul. 2019.

THOMPSON, John B. **Ideology and modern culture**: Critical theory in the era of masscommunication. Cambridge: Stanford University Press, 1990.

VERISSIMO, Luís Fernando. Conto de fadas para as mulheres do século XXI. In: **Recanto das Letras**. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/humor/1724511>. Acesso em: 10 jul. 2019.

## FILMOGRAFIA

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES. 1937. Direção: David Hand. Produção: Walt Disney. Estados Unidos da América: Estúdios Disney. DVD. 1h23min.

ESPELHO, ESPELHO MEU. 2012. Direção: Tarsem Singh. Roteiro: Jason Keller, Marc Klein. Estados Unidos da América: Imagem Filmes. DVD. 1h46min.

ESTEVES, Renata. ONDAS FEMINISTAS. História e Vertentes do Feminismo. In: **Se Liga Nessa História**. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zGHdDnKw8Cc>. Acesso em 10 jun. 2019.