

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO FILME DE WALT DISNEY

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS: A DISCURSIVE ANALYSIS OF THE WALT DISNEY MOVIE

Ilka de Oliveira Mota*

Joelma Alves Araújo**

Maria Norma Lopes Souza Silva***

Resumo:

Este artigo tem por objetivo fundamental analisar discursivamente os modos de representação imaginária sobre o trio: mulher, amor e o trabalho, a partir da versão fílmica da narrativa “Branca de Neve e os sete anões”. Trata-se do filme de Walt Disney produzido na década de 40 do século XX. Para isso, apoiamos-nos no aparato teórico-metodológico da Análise de Discurso de cunho materialista, mobilizando conceitos como formação discursiva, imaginário e texto.

Palavras-chave: Imaginário; discurso; Branca de Neve e os Sete Anões; materialidade fílmica.

Abstract:

This article aims to analyze discursively the modes of imaginary representation about the trio: woman, love and work, from the filmic version of the narrative "Snow White and the Seven Dwarfs". This is the Walt Disney film produced in the 1940s. For this, we rely on the theoretical-methodological apparatus of Discourse Analysis of a materialistic nature, mobilizing concepts such as discursive formation, imaginary and text.

Key-words: Imaginary; discourse; Snow White and the Seven Dwarfs; the materiality of film.

Introdução

Contos de fada via materialidade fílmica é o tema do presente estudo. O interesse pela temática surgiu principalmente durante as aulas ministradas por professores do Curso de Pedagogia da Universidade Federal de Rondônia, *campus de*

* Mestre em Linguística e doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/IEL). É professora associada I da Universidade Federal de São Carlos. Atualmente é pós-doutoranda em Linguística Aplicada pela UNICAMP, sob a supervisão de Maria José Coracini, do Departamento de Linguística Aplicada da UNICAMP. Contato: ilkamotaeducacao@gmail.com

** Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), campus de Ariquemes. Contato: joelma.alves.30@hotmail.com

*** Mestre em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). É professora assistente pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Atualmente é doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual do Mato Grosso (UNEMAT). Contato: normalibras@unir.br

Ariquemmes, especialmente pela professora Ilka de Oliveira Mota que ministrou a disciplina intitulada “Fundamentos e Prática do Ensino de Língua Portuguesa” a partir de um viés discursivo.

Acrescente-se, além da aludida disciplina, a de Estágio Superior Supervisionado oportunizou-nos igualmente a observação crítica do tema, permitindo uma compreensão mais acurada de seu funcionamento discursivo. A título de esclarecimento, na escola em que fizemos o estágio, embora filmes baseados em contos de fada estivessem presentes em sala de aula, sentimos falta de uma abordagem mais consequente que trabalhasse a sua espessura material. Ao contrário, tais filmes foram tomados (concebidos) em sua evidência (evidência dos sentidos), sem nenhuma abordagem metodológica e análise sobre o seu funcionamento e especificidade. Foram apenas colocados (passados) para as crianças assistirem, crianças de faixa etária de 7 a 8 anos¹.

Assim, algumas questões fundamentais vieram ao nosso encontro como uma espécie de questionamento crítico-analítico. Das questões erigidas, podemos elencar: 1) o(s) modo(s) de abordagem de filmes baseados em clássicos da literatura infantil (contos de fada) enquanto recurso didático-pedagógico; 2) o modo de sua concepção pelos educadores das séries iniciais; e, por conseguinte, 3) por suas consequências (efeitos) no processo de ensino-aprendizagem dos educandos.

Um fator importante para a escolha dessa temática é a frequente utilização das narrativas fílmicas, mais exatamente aquelas baseadas em contos de fada, isto é, nos clássicos da literatura infantil, por educadores em suas práticas didático-pedagógica em sala de aula.

Nesta pesquisa, realizamos uma análise discursiva de uma narrativa fílmica, baseada na literatura infantil mundial: *Branca de Neve e os sete anões*, filme produzido por Walt Disney, em meados da década de 40 do século XX. Nosso olhar inclinou-se em alguns temas que julgamos importantes, a saber: noções de gênero, de relacionamento amoroso e de trabalho. Noutros termos, objetivamos compreender os modos de representação imaginária sobre o gênero (homem e mulher), o amor (relacionamento amoroso) e o trabalho. A proposta consistiu na análise discursiva da aludida narrativa fílmica, a fim de compreender o funcionamento discursivo que a atravessa. Acreditamos que, uma vez que os filmes são objetos de um saber produzido

¹ Referimo-nos aqui a uma fase do estágio supervisionado em que apenas assistimos à aula da professora responsável pela turma, ou seja, não nos foi permitida, neste momento, a intervenção direta no processo de ensino-aprendizagem dos discentes.

em condições de produção específicas, eles trazem em sua constituição aspectos importantes da época (do contexto sócio-histórico e ideológico) em que foram produzidos. Sendo assim, são objetos ricos para a compreensão do funcionamento dos discursos que instauram.

De uma perspectiva cognitivista, Araújo et al (2009) asseveram que as imagens fílmicas apresentadas em animações infantis, além de despertarem o encantamento da criança pelo universo mágico, contribuem para o seu desenvolvimento cognitivo, uma vez que o processo de conhecimento do mundo ou mesmo do universo interior e fantasioso da infância inicia-se pelo mundo das imagens, segundo os autores.

Discursivamente, os filmes são compreendidos como textos que trazem em seu bojo processos discursivos importantes, que podem ou não promover aprendizagem. A esse respeito, Orlandi (1998) afirma que a aprendizagem se dá por meio de filiações históricas que permitirão a identificação do sujeito com certos sentidos e não outros. Nas palavras da autora:

Essa relação com a alteridade, a necessidade da interpretação e a possibilidade de transformação no sentido e no sujeito, seus movimentos, nos mostram que as coisas a saber são sempre tomadas em redes de memória nas quais os sujeitos se inscrevem filiando-se ao que os identifica. Não se trata, pois de aprendizagem por interação. (ORLANDI, 1998, p. 12).

Neste trabalho, partimos do pressuposto de que nas narrativas pertencentes aos clássicos da literatura infantil, materializados em filmes, emergem discursos oriundos das mais diferentes esferas sociais, irrompendo, na materialidade linguístico-imagética, diferentes posições de sujeito e sentidos. Dito de outro modo, os filmes direcionados ao público infantil, muito além de somente divertirem e distraírem, propagam valores, princípios morais, sentidos provindos das mais diferentes discursividades. Tal funcionamento se dá por meio de dois planos que tecem a materialidade fílmica conjuntamente, quais sejam: os planos verbais e não verbais. Assim, compreender a relação entre esses planos, as relações de sentidos que, justapostos, eles produzem é um de nossos objetivos neste trabalho.

De acordo com Araújo et al (2009) deve-se levar essa realidade em consideração, fazendo necessária uma análise acurada desse tipo de material, tendo em vista a sua recorrência no contexto escolar como instrumento didático-pedagógico. De nossa posição, para além de pensar os filmes infantis como meros instrumentos pedagógicos, concebemo-los como um espaço no qual a subjetividade e traços

identitários são produzidos, sempre a partir de confrontos com formações discursivas em jogo.

Essa pesquisa, inscrita na área dos estudos da Análise de Discurso, tem por finalidade contribuir com as pesquisas referentes às narrativas infantis (clássicos da literatura mundial) na forma de filmes como recurso pedagógico para o ensino-aprendizagem. Partimos do pressuposto de que tais narrativas funcionam como espaço simbólico a partir do qual a subjetividade e os traços identitários são construídos.

Partindo desse pressuposto, investigamos o funcionamento dos sentidos que atravessam a aludida narrativa fílmica, mais exatamente, buscamos compreender o seu funcionamento discursivo.

Com base na pressuposição esboçada, formulamos as seguintes perguntas de pesquisa que orientaram o presente trabalho, a saber:

1) Quais as representações imaginárias sobre o feminino atravessam o filme “Branca de Neve e os Sete Anões”?

2) Os temas transversais como família e gênero são trabalhados pelo aludido filme? Em caso afirmativo, que sentidos de família e gênero o filme traz em sua constituição?

3) Como o amor (relacionamento amoroso) é trabalhado na narrativa? Ou seja, como o amor é representado imaginariamente?

Vale dizer que a presente pesquisa se constitui por ser interpretativista, ou seja, a investigação a qual nos propusemos consiste na interpretação do filme selecionado, dando ênfase no processo discursivo, a fim de observar e compreender o particular, contingente (CORACINI, 2003).

1. O aparato teórico-metodológico

Este trabalho de pesquisa apoiar-se-á na perspectiva da Análise de Discurso de linha francesa que tem Michel Pêcheux como fundador. No Brasil, a Análise de Discurso (doravante AD) tem como maior representante a estudiosa Eni P. Orlandi (UNICAMP / UNIVÁS). Para se constituir, a AD se apoiou em três áreas do conhecimento científico que são, como afirma Orlandi (1999), uma ruptura com o século XIX, a saber: Linguística, Marxismo e Psicanálise.

No imaginário, plano de organização dos sentidos, o texto é tomado como uma unidade fechada, uma superfície plana e transparente. Nessa via, o texto é considerado um objeto empírico constituído de começo, meio, progressão e fim – tal como

comumente comparece no imaginário discursivo escolar. Do ponto de vista discursivo, o texto, longe de ser tomado dentro desse pragmatismo, é unidade complexa de significação. Complexa porque todo texto – qualquer texto – produzido em determinadas condições de produção, estabelece relações com outros discursos, outros textos, outros sentidos possíveis. Daí seu caráter heterogêneo, múltiplo, disperso. Com bem afirma Sercovich (1977, p. 33) “A dimensão imaginária de um discurso é sua capacidade para a remissão de forma direta à realidade”. Eis o seu efeito de evidência, sua ilusão referencial.

Em síntese, texto é tudo que provem de um discurso que o sustenta. Sendo assim, um texto não consiste só e unicamente de palavras nem por um número limite delas. Uma palavra pode somente ter estatuto de texto quando revestida de textualidade, isto é, quando sua interpretação derivar de um discurso que a sustenta, que a provê de realidade significativa.

Nas palavras de Orlandi (1999, p. 70), os textos:

(...) são assim unidades complexas, constituem um todo que resulta de uma articulação de natureza linguístico-histórica. Todo texto é heterogêneo: quanto à natureza dos diferentes materiais simbólicos (imagem, som, grafia, etc.); quanto à natureza das linguagens (oral, escrita, científica, literária, narrativa, descrição, etc.), quanto às posições do sujeito. Além disso, podemos considerar essas diferenças em função das formações discursivas, pois ele pode ser atravessado por várias formações discursivas que nele se organizam em função de uma dominante.

Como é sabido, a noção de discurso é o carro-chefe da Análise de Discurso, como seu próprio nome indica. O discurso é um objeto sócio histórico em que o linguístico intervém como pressuposto. Assim, longe de ser um conjunto de textos, o discurso é prática social que está sempre em relação com uma formação discursiva (FD, doravante), entre outras. Por sua vez, a noção de FD é básica na AD uma vez que permite a compreensão do funcionamento da linguagem. Ela se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócia histórica dada – determina o que pode e deve ser dito (FOUCAULT, 1969). Em síntese, a FD é uma espécie de região de sentidos, de interpretação em meio a outras.

Segundo Orlandi (1999, p. 17), o discurso é o lugar em que se pode observar a relação entre língua(gem) e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos.

Conforme colocado, o imaginário atravessa o intradiscurso (a materialidade linguística, fio do discurso), atuando na ilusão subjetiva que faz com que o sujeito creia ser a origem e fonte do dizer. Disso resulta no recalçamento, para o sujeito, de sua inscrição em uma FD (formação discursiva) dominante.

Para este trabalho, mobilizaremos a noção de discurso que, por sua vez, está intrincada com a de FD(s), noções essas importantes para a compreensão do funcionamento dos processos de significação. Igualmente, inclinaremos nosso olhar para as posições de sujeito em jogo, bem como as representações imaginárias que tecem a narrativa fílmica.

Antes de prosseguirmos, é fundamental reiterar a ideia de que compreendemos o filme como texto e, para compreendê-lo, é necessária sua remissão ao discurso. Este é compreendido no jogo entre o estabilizado e o sujeito a equívoco, espaço em que o “pedagogicamente higienizado” (PÊCHEUX, 1990) convive com o movimento indeciso das interpretações.

1.1 Condições de produção da pesquisa: da metodologia adotada à construção do corpus

Esta pesquisa caracteriza-se por ser um trabalho de investigação interpretativista. Em pesquisas dessa natureza, considera-se o fato de que “o pesquisador interpreta os dados, põe ênfase no processo e se preocupa com o particular, o contingente”, segundo Coracini (2003, p. 198). Para esta autora, “é adequado falar que este caráter de análise se confronta com a pesquisa de cunho positivista que busca enfatizar o produto e visa à generalização (universalização dos resultados) com base em dados estatísticos”.

Vale ressaltar que a inclinação do olhar das pesquisadoras para o artefato de pesquisa pode se constituir sucessivamente e basicamente através de um gesto, o que se pode dizer é que basicamente toda pesquisa pode se constituir no nível do simbólico (MOTA, 2010), ou seja, toda pesquisa vista por meio do ponto de vista do discurso, é uma tomada de caráter abordada pelo lugar “sócio histórico e ideológico” a partir do olhar a qual a pesquisadora enuncia. Através da indagação norteadora levantada pela pesquisadora com a mobilização de conceitos teóricos que garante a especificidade do trabalho científico, permitindo que ocorra a singularidade.

A respeito da metodologia adotada, recortaremos algumas cenas constituídas dos planos imagético e textual conjuntamente que trazem em seu bojo três eixos: amor,

família e trabalho. O objetivo é compreender, a partir dos recortes produzidos, o processo de significação que os atravessam, as representações imaginárias e a filiação histórica que a narrativa traz em sua constituição.

Assim, faremos um batimento entre o que é dito e o que é mostrado (plano imagético), mas também o que é silenciado, tentando compreender o(s) discurso(s) que enlaçam a textualização.

Com base nessas considerações, buscaremos, a seguir, apresentar os resultados da análise empreendida.

2. Análise discursiva do filme “Branca de Neve e Os Sete Anões” na versão de Walt Disney

Esta seção tem por objetivo analisar o funcionamento discursivo do filme “Branca de Neve e os sete anões”, do cineasta norte-americano Walt Disney, produzido na década de 30. Estamos compreendendo-o como uma espécie de monumento (FOUCAULT, 1995) uma vez que o filme, qualquer filme, é parte constitutiva do contexto histórico-social e ideológico em que foi produzido. Desta forma, como monumento, para compreendê-lo, é necessário levar em consideração as condições materiais de sua produção. Por isso, por meio dele é possível compreender e analisar a sociedade, a língua, as identidades de gênero, bem como as relações pessoais e interpessoais vigentes no aludido contexto, qual seja: a primeira metade do século XX.

A partir da aludida materialidade discursiva, buscaremos compreender o(s) modo(s) de significação da mulher no âmbito do trabalho, da família e do relacionamento amoroso. Para isso, como já dissemos no início desse trabalho, traremos os recortes que julgamos mais significativos para o objetivo em questão. Vale dizer que tais recortes são constituídos pela justaposição dos planos verbal (texto narrativo) e não verbal (imagens).

A título de esclarecimento, explicaremos o modo de trabalho adotado por nós no procedimento da análise discursiva proposta. Assim sendo, reiterando, traremos as cenas mais sintomáticas do modo como a mulher é representada simbolicamente, levando em consideração a tríade *trabalho, relacionamento amoroso e familiar*, como já explicitado. Antes, porém, é preciso trazer alguns aspectos discursivos fundamentais que tecem a narrativa fílmica em questão. Observamos pelo menos dois grandes paradigmas presentes na referida materialidade linguístico-imagética, quais sejam: o paradigma do Bem, de um lado, e o paradigma do Mal, de outro. Tais paradigmas

irrompem na materialidade via memória discursiva (interdiscurso). Portanto, esta atravessa toda narrativa. Vale dizer que tais paradigmas são característicos do pensamento ocidental para a qual oposições binárias como Bem *versus* Mal, certo *versus* errado, bonito *versus* feio, Deus *versus* Diabo, macho *versus* fêmea, entre outras, são constitutivas. Mais exatamente, tal binarismo é estruturante do pensamento ocidental e permeia grande parte, para não dizer todas, as obras que advém dele. Resta dizer que as posições binárias (pares opositivos) se excluem, isto é, não se completam nem convivem juntas.

Observemos o quadro abaixo que sintetiza bem o que acabamos de afirmar:

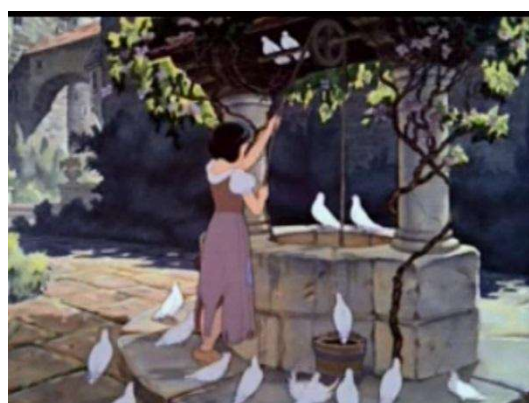
ITEM	PARADIGMA DO BEM	PARADIGMA DO MAL
1	Cores claras e alegres	Cores escuras, noturnescas
2	Animais mansos, cordiais (pássaros, esquilos, tartarugas, alces, coelhos, borboletas, camundongos, entre outros).	Animais peçonhentos, noturnescos (corvo, aranha, urubus, cobra, entre outros).
3	Sentimentos tais como: amor, alegria, compaixão, generosidade, inocência, bondade	Sentimentos tais como: raiva, inveja, ódio, vingança, egoísmo, agressividade, crueldade
4	Música alegre	Música fúnebre
5	Expressão facial serena	Expressão facial pesada, <i>hard</i>
6	Gestos delicados	Gestos agressivos

Tabela: Oposições binárias

A título de exemplificação, observemos os recortes abaixo relacionados ao item 1:



Madrasta diante do personagem Mágico Espelho Meu



Branca de Neve tirando água do poço, rodeada de pombas, animais com os quais dialoga grande parte da narrativa.

Recorte 1: As cores e seus efeitos na constituição dos personagens

As cenas em que os personagens pertencentes ao paradigma do mal aparecem estão permeadas por cores escuras e por uma temática musical acompanhada por cordas e instrumentos de metais, produzindo uma atmosfera de suspense e mistério.

Outro aspecto igualmente significativo são os diálogos tecidos entre os personagens da narrativa fílmica que, em sua maioria, são produzidos entre a Branca de Neve e os bichos da floresta. No plano do imaginário, tudo se passa como se a personagem feminina, Branca de Neve, fizesse parte constitutiva da natureza. Trata-se de um aspecto importante: ora os interlocutores de Branca de Neve são os animais da floresta, ora os anões. Simbolicamente, estes são crianças em corpo de adultos, daí o fato de não representarem perigo (ameaça) sexual.

Discursivamente, outro momento da cena bastante significativo é aquele em que Branca de Neve canta uma canção. Note-se que parte dela é representativa do modo como a mulher é significada imaginariamente em meados da década de 40, época em que o filme foi produzido. Vejamos o recorte a seguir.

♪ “[...] Um dia eu **serei** feliz, sonhando assim, aquele com quem eu sonhei, eu **quero** para mim”. ♪ (os grifos são nossos).

Recorte 2: Branca de Neve cantarolando

Com base na análise linguística dos tempos verbais utilizados – verbo no futuro simples “serei” e verbo “quero” no presente simples –, é possível depreender o modo como essa mulher – Branca de Neve que, na verdade, simboliza metaforicamente a mulher do século XIX e da primeira metade do século XX, como já explicitamos – se representa, ela mesma, e é representada imaginariamente pela alteridade, ou seja, pelo Outro patriarcal. Do ponto de vista do discurso, entendemos que isso se faz por meio da memória discursiva ou interdiscurso que irrompe no fio do discurso, isto é, na materialidade linguístico-imagética.

Vale dizer que cada pedaço da canção é repetido, na forma de eco, pela natureza. Ou seja, esta canção é cantada por Branca de Neve na beira de um poço. No contexto da cena fílmica, ela inclina seu corpo para dentro do poço e canta. Cada pedaço do texto da canção volta para a personagem e para todos aqueles que estão ao seu entorno na forma de eco. O efeito produzido é o de que a natureza, personificada, dialoga com os personagens, fundamentalmente com Branca de Neve, produzindo intimidade entre

natureza e personagem. Tudo se passa como se Branca de Neve fosse, ela também, parte constitutiva da natureza. Voltaremos a essa questão.

Como é possível observar, trata-se de uma mulher passiva, à espera de um homem que possa tirá-la da condição de infelicidade – infelicidade que parece vir de sua condição de mulher – em que se encontra a fim de transformá-la em um ser verdadeiramente feliz. Rearranjando parafrasticamente a frase-canção, temos: “Um dia eu serei feliz quando [somente quando] um homem aparecer”. Isto é, por si mesma, Branca de Neve, na condição de mulher do período histórico em questão, não é significada como responsável por sua felicidade, mas, ao contrário, ao homem é dado esse papel: fazê-la feliz. Em uma palavra: ela, por si mesma, não tem capacidade de ser feliz, restando-lhe uma posição de subalternidade e subserviência em relação ao seu homem.

Vale dizer que tal passividade não foi um fator escolhido conscientemente pelas mulheres, ao seu bel prazer. Na época em questão, bem retratada pelos desenhos infantis baseados na literatura mundial (como é o caso de Branca de Neve e os Sete Anões, Cinderela, Rapunzel, etc.), havia um ideal de identidade fixa, coerente, muito bem estabelecida tanto para homens quanto para mulheres. No caso dessas últimas, não havia outra forma de ser sujeito senão este para o qual estamos apontando: um sujeito passivo, submisso, subserviente pelo sistema de dominação masculina.

Em síntese, a condição para a felicidade feminina dependia da chegada de um homem em sua vida. Sua felicidade só era possível à medida que um homem aparecesse em sua vida e fizesse nela morada. Desse jogo de sentidos aí estabelecido é possível depreender uma possível interpretação sobre a noção de gênero homem e mulher tal como foram construídos na sociedade do século XIX e início do século XX: a figura da mulher comparece como submissa, passiva, subjugada e subserviente, ao passo que aquele é provedor, ativo e todo-poderoso, não é à toa que está em suas mãos a chave da felicidade da mulher. Resulta disso uma identidade de gênero rígida e autoritária sustentada fundamentalmente pelo discurso patriarcal.

A cena seguinte nos permite compreender o funcionamento das posições homem e mulher construídas pela e na aludida época. No início do filme, o príncipe, aproximando-se de Branca de Neve, cumprimenta-a, dizendo calma e galantemente, em um tom de voz firme: - Olá, eu a assustei?

Após emitir uma interjeição, a personagem Branca de Neve sai correndo em direção a uma casa, mais exatamente ao andar superior da casa. Na condição de mulher da primeira metade do século XX, esse gesto não poderia ser diferente: a mulher corre

do homem e este é quem deve procurá-la, exaltando-a, idealizando-a. A partir daí, observamos um jogo (discursivo) de câmera em direção tanto à Branca de Neve quanto ao cavaleiro-príncipe, o que é bastante sintomático do modo como a relação homem e mulher, no contexto das relações amorosas, era simbolizada. Trata-se de um movimento a partir do qual é possível compreender o tipo de amor que imperava na época e os protagonistas (papel de homem e mulher) que essa época produzia uma esfera discursiva do amor.



Recorte 3: O príncipe como vassalo da mulher amada

Levando em consideração os planos verbal (as formulações linguísticas orais e escritas) e não verbal (gestualidade principalmente, modulação da voz, etc.), os modos como a mulher e o homem na esfera do amor romântico são significados diferem significativamente, o que permite compreender o modo como ambos protagonistas eram concebidos.

Trata-se do amor romântico, trovadoresco, aquele em que o homem se colocava em posição de vassalo da mulher amada. Na cena acima (recorte 3), o príncipe direciona-se à Branca de Neve cantando ao modo de um vassalo da mulher amada. A mulher, seu corpo e sexualidade são idealizados dentro do contexto sócio-histórico e ideológico em que o filme fora produzido. Para que o homem conseguisse ter acesso à

mulher, ao seu corpo, havia todo um ritual fundamental no processo de enamoramento.

É sabido que somente após o ritual do matrimônio, o homem tinha acesso ao corpo da mulher, de sua sexualidade. Não é à toa a ausência de uma relação próxima entre o homem (o príncipe) e a mulher (Branca de Neve) e os raros momentos em que, nas cenas da mencionada narrativa, os personagens aparecem juntos. A cena descrita acima exemplifica bem isso: ao se deparar com o príncipe, Branca de Neve corre e se esconde no andar de cima de uma casa.

Esse sentido atravessa não somente o gesto da câmera, mais exatamente o modo como os personagens são filmados, focados, como também seus gestos corporais.

Os interlocutores de Branca de Neve são os animais e a natureza, o que, para nós, é bastante sintomático, uma vez que revela o modo como, historicamente, a mulher vem sendo associada ao natural, à natureza, a uma essência. No referido filme, tudo se passa como se Branca de Neve fosse, ela mesma, parte da natureza. Noutros termos, Branca de Neve, como o seu nome sinaliza – Branca de *Neve*, “neve” é um fenômeno próprio da natureza – comparece simbolicamente como metáfora da natureza. A esse respeito, vale a pena lembrar aqui o modo como o personagem Espelho Mágico descreve Branca de Neve: “Lábios como a **rosa**; Cabelos como **ébano**; Pele branca como a **neve**”. Note-se que os elementos comparativos utilizados estão vinculados à natureza (neve, rosa e ébano), modo esse vinculado ao modo de significar a mulher historicamente: a mulher, seu corpo, são significados, concebidos como algo determinado por uma essência, por uma natureza. Contra esse sentido, a frase célebre de Simone de Beauvoir (1980) “Ninguém nasce mulher. Torna-se mulher”, em seu célebre livro berço do feminismo “O segundo sexo”, é fundamental porque permitiu que as mulheres se deslocassem desse lugar marcado (natureza, essência, determinismo) em que foram colocadas, aprisionadas por um período muito grande de nossa história para se compreender como sujeito histórico e social. A respeito dos personagens, podemos identificar que a Branca de Neve, os Sete Anões, o Príncipe e o Caçador fazem parte daquilo que estamos chamando de paradigma do Bem. Por outro lado, a madrasta e todos os seus animais companheiros (aqueles peçonhentos e noturnescos) pertencem ao paradigma do Mal. Vale dizer que tais eixos paradigmáticos conferem identidade a cada um dos personagens e direcionam o olhar do leitor/espectador para efeitos de sentidos importantes, significativos.

Na cena a seguir, analisamos o modo de representação imaginária da mulher na relação com o tema da família e do trabalho.



Recorte 4: Branca de Neve limpa a casa dos anões

Assim que entra na casa, a primeira coisa que Branca de Neve observa, depois das cadeirinhas, é a sujeira:

- Ah, uma cadeirinha... São sete cadeirinhas...Talvez de sete criancinhas. E olhando essa mesa, devem ser desmazeladas.

Caminhando em direção à mesa, Branca de Neve diz, pegando a meia que se encontra em cima da mesa da cozinha:

- Ora, vejam, é uma meia!

Na sequência, a personagem abre a tampa da panela e tira um sapato: - É um sapato!, diz admirada. Aproximando-se da lareira: - Olhem só para esta lareira! Coberta de pó!

- Olhem, teia de aranha! Oh Meu Deus! Que montão de pratos sujos! Vejam só essa vassoura! Acho que nunca varreram o chão. A mãe deles devia... (pausa). - Talvez não tenham mãe. São órfãos, pobrezinhos! Já sei! Se nós limparmos a casa, talvez eu possa ficar aqui! Vocês lavam a louça, vocês tiram a poeira, vocês limpam a lareira e eu sou a varredeira!

Na sequência, Branca de Neve começa a cantar a seguinte canção: 🎵🎵 “Para quem vai trabalhar a única coisa que evita o tempo a demorar! Aprendam a canção, porque isso ajuda muito a tarefa terminar. É fácil de aprender, qualquer um a cantar e você vai achar que isso faz alegre o coração. E com muita alegria é mais fácil trabalhar.”
🎵🎵

Na cena 2, o que chama a atenção é a inclinação do olhar de Branca de Neve para a desarrumação da casa, isto é, entrando na casa, o seu olhar capta a sujeira: o pó que cobre os móveis e a desordem em que a casa se encontra (sapato e meia na mesa, louças sujas e empilhadas, pó por todo canto, etc.). Ela aparece na casa e a torna impecavelmente limpa. Neste caso, temos uma imagem melhorativa do trabalho, como algo bom, nobre e feliz. O mesmo gesto comparece quando da ida e retorno dos anões à mina e em sua permanência nela. Cantam o tempo todo, antes, durante e depois do trabalho, sem nenhum traço de cansaço no rosto e no corpo.

A cena seguinte traz o momento da morte de Branca de Neve. Os anões e os animais da floresta, todos amigos de Branca de Neve, chorando sem cessar, velam o corpo da personagem feminina. Mais uma vez a ideia estabelecida entre mulher e natureza comparece na narrativa fílmica: não somente os anões e os animais choram, mas toda a natureza chora a morte de Branca de Neve. No plano não verbal, a chuva cai e se misturarem um crescendo com as lágrimas dos demais personagens, resultando em uma espécie de con-fusão semiótica choro e chuva. Observemos o recorte a seguir:



Recorte 5: Os anões e os animais choram a morte de Branca de Neve

O efeito produzido é como se toda natureza chorasse a morte de Branca de Neve. Isso se dá como já afirmamos, em virtude de Branca de Neve estar intimamente relacionada à natureza.

A cena seguinte mostra um dos beijos mais famosos da literatura mundial e que está fortemente presente no imaginário social: o beijo do príncipe em Branca de Neve a desperta para a vida, isto é, um beijo que a tira da condição de morte (sono de morte) a que ela foi submetida em virtude da maçã envenenada. Observemos:



Recorte 6: O príncipe beija Branca de Neve

Essa passagem evidencia bem os lugares de passividade, subserviência e submissão nos quais a mulher historicamente foi colocada pelo sistema patriarcal: o homem, tal como é concebido em sua história, é o único ser quem detém o poder capaz de tirá-la da maldição do sono da morte.

A cena subsequente traz Branca de Neve e o príncipe indo para o castelo, lugar no qual passarão felizes – o que é um ideal de felicidade – o resto de suas vidas a fim de constituir uma família. É interessante que tais sentidos não são ditos explicitamente, mas estão presentes na memória discursiva.



Recorte 7: Branca de Neve e o príncipe vão para o castelo

Esse discurso historicamente construído sobre o amor romântico – a partir do qual a mulher é significada como um ser passivo e dependente (inclusive a sua felicidade) da figura masculina – está fortemente presente no imaginário social. Mesmo com todas as importantes e significativas mudanças entorno da concepção de família, mulher e relacionamento (conjugalidade) que temos assistido nas últimas décadas, ainda impera com toda a sua força esse discurso na atualidade e, fundamentalmente, nos filmes (desenhos infantis) que compreendem a primeira metade do século XX.

Vale dizer que esse sentido de amor encontra ressonância na figura da família. Concebida ao gosto da ideologia burguesa de fins do século XIX e início do XX, a família é retratada como ideal, de acordo com o protótipo americano de família: o pai é um trabalhador bem-sucedido e a mãe, sempre feliz, é responsável pela organização do lar e pelo cuidado com os filhos, que aguardam o retorno do genitor.

Com base na análise dos recortes apresentados, com a ausência de práticas pedagógicas perde-se uma grande possibilidade de criação de um espaço de reflexão e

análise dos gestos de interpretação que atravessam a narrativa. Reiterando, no estágio supervisionado do qual fizemos parte, a escola emudeceu-se frente as possibilidades de jogos de sentido que tecem a narrativa fílmica.

Sem intencionarmos trazer receitas de como trabalhar (abordar) o aludido filme, podemos aqui apontar um (dos diferentes) caminho possível a fim de tornar mais profícuo o trabalho com esse tipo de materialidade, no sentido de permitir movimento nas posições tanto do aluno como do professor. Assim, acreditamos que a consideração das condições de produção em que o filme foi produzido é fundamental para dar início a um trabalho mais consequente do ponto de vista discursivo. A nosso ver, trata-se de um modo de intervir no processo de significação, de sua espessura material, o que poderá levar o aluno ao um processo crítico a respeito da naturalização dos sentidos produzidos.

Considerações finais

Importa dizer que os temas família, amor e trabalho estão fortemente presentes em grande parte das narrativas fílmicas baseadas na literatura mundial ocidental. Os filmes, enquanto materialidades simbólicas que demandam sentidos, interpretação, circulam, em grande medida, no interior das salas de aula, isto é, nas escolas, principalmente no Ensino Fundamental I. Daí a razão de compreendê-los e analisá-los.

Acreditamos que os filmes infantis, baseados na literatura infantil mundial, longe de serem objetos ingênuos (“de criança”, tal como é comumente dito) com mera função de promover a distração dos pequenos, implicam, isto sim, efeitos importantes no processo de identificação dos sujeitos na sociedade. Trata-se de materialidades simbólicas, verbo-visuais, a partir das quais resvalam sentidos pertencentes a diferentes discursos, revelando posições ideológicas (hegemônicas) determinadas na história.

Referências

ARAÚJO, E. D. (Org.) **Literatura do Não-Verbal nos Filmes Infantis e a Educação Moral**. Congresso de Leitura do Brasil (UNICAMP). Campinas. SP [s.n.]. 2009.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES. Produção de David Hand. EUA: Walt Disney Pictures, 1937.

CORACINI, M. J. R. (Org.). **O Desejo da Teoria e da Contingência da Prática Discurso Sobre na Sala de Aula de Língua Materna e Língua Estrangeira**. Campinas, SP. Mercado de Letras, 2003.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

MOTA, I. O. **A Comicidade no Contexto Linguístico Escolar**: quadrinhos de humor em livros didáticos de inglês como língua estrangeira. 2010. 258 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), Instituto de Estudo da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2010.

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

ORLANDI, E. O. **Paráfrase e polissemia**: a fluidez nos limites do simbólico. Revista Rua, Campinas, 4: 9-19, 1998.

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Editora Pontes, 1990.

SERCOVICH, A. **El Discurso, El Psiquismo y El Registro Imaginário**: ensaios semióticos. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1977.

Artigo submetido em: 29/05/2018

Artigo aceito em: 13/05/2019

MOTA, Ika de Oliveira; SILVA, Maria Norma Lopes Souza; ARAUJO, Joelma Alves. Branca de Neve e os Sete Anões: uma análise discursiva do filme de Walt Disney. **Revista DisSoL – Discurso, Sociedade e Linguagem.**, Pouso Alegre (MG), ano 5, nº 9, jan-jun/2019, - ISSN 2359-2192. Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí. pp. 05-23. Disponível em: <http://revistadissol.univas.edu.br> DOI: <http://dx.doi.org/10.35501/dissol.voi9.410>