

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP

ANA BEATRIZ MAIA BARISSA

ERA UMA VEZ UMA RAINHA: uma análise
dialógica de Regina, de *Once Upon a Time*



ARARAQUARA – S.P.
2024

ANA BEATRIZ MAIA BARISSA

ERA UMA VEZ UMA RAINHA: uma análise
dialógica de Regina, de *Once Upon a Time*

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciane de Paula

Bolsa: CAPES (Processo: 88887.799642/2022-00)

ARARAQUARA – S.P.
2024

B253e

Barissa, Ana Beatriz Maia

Era uma vez uma Rainha: : uma análise dialógica de Regina, de
Once upon a time / Ana Beatriz Maia Barissa. -- Araraquara, 2024
200 p. : il., tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Luciane de Paula

1. Maternidade. 2. Branca de Neve. 3. Rainha Má. 4. Dialogia. 5.
Círculo de Bakthin. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ANA BEATRIZ MAIA BARISSA

ERA UMA VEZ UMA RAINHA: uma análise dialógica de Regina, de *Once Upon a Time*

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciane de Paula

Bolsa: CAPES (Processo: 88887.799642/2022-00)

Data de defesa: 01/07/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Luciane de Paula
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara e UNESP/Assis)

Membro Titular: Profa. Dra. Renata Archanjo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Membro Titular: Profa. Dra. Débora Luciene Porto Boenavides

Membro Titular: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza
Universidade Federal de Catalão (UFCAT)

Membro Titular: Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
UNESP – Campus de Araraquara

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da CAPES

Às mães, avós, tecelãs e lavadeiras, que nos presentearam e
presenteiam com uma boa história. A todos e todas que se dispõem a
ouvi-las e passá-las adiante.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Vilma e Luis, por todo amor e cuidado, pelo incentivo constante ao estudo, sem o qual não teria chegado até aqui.

À Ju, Mari, Lo e Wendy, amigas-irmãs, pelos encontros, cafés, jogos, que sempre ajudaram a tornar minhas tardes mais tranquilas e leves. Obrigada por serem presentes na minha vida muito antes de eu sequer começar uma jornada na Graduação e na Pós-Graduação.

Ao José Antonio, pelo cuidado e apoio incondicionais. Pela paciência em ouvir minhas ideias, pelo tempo dedicado a compartilhar seu conhecimento sobre música, por acreditar tanto em mim (e me ajudar a acreditar mais em mim mesma) e sempre a incentivar a ser a melhor versão de mim mesma. Obrigada!

Ao GED, que foi o início de todo esse processo e tanto me ensinaram, acolheram e deram sentido especial ao que compreendo sobre “fazer pesquisa”. Agradeço a todos e a todas, os que passaram e os que virão. À Nat, Gi e Mirinha, com quem compartilhei todos esses anos de pesquisa desde minha primeira Iniciação Científica e também angústias e entusiasmos sobre e durante a Pós-Graduação. Agradeço à vida por tê-las colocado em minha vida. Ao Jonathan e à Débora que completam essa “geração gediana” tão maravilhosa e com quem tenho memórias preciosas. Às “irmãs mais velhas”, nossas “meninas da Pós”: Marcela, Bárbara, Jéssica, Tatiele e Nicole, que inspiram, até hoje, como profissionais e seres humanos, que foram as primeiras a me acolher nos primeiros dias como pós-graduanda. Aos “irmãos mais velhos”, Radamés e Cezinaldo, que continuam a se fazerem presentes e nos ensinar tanto como o fazem desde nosso primeiro contato. À Ana Carol, pela parceria e pelas trocas. Às “pibiquinhas”, Sofia, Lívia, Maria Eduarda, Juliana e Rebeca, bolsistas da PIBIC/Ensino Médio, que me fizeram crescer como pessoa e pesquisadora. Agradeço por me permitirem fazer parte desse início espetacular à pesquisa e à ciência.

À minha orientadora, Luciane, cuja presença – na vida e na academia– foram imprescindíveis para a minha constituição como sujeito-pesquisadora. Agradeço a paciência, por ter “me pegado pela mão” e me ensinado, não somente sobre rigor científico, mas também com a vida.

Ao professor Luciano Ponzio que, tão gentilmente, aceitou ser meu supervisor e me recebeu

na Università del Salento. Agradeço pelo tempo, pelas reuniões e contribuições riquíssimas que ajudaram no desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores e às professoras Renata Archanjo, Débora Boenavides, Grenissa Stafuzza, pela leitura cuidadosa e por terem aceitado participar dessa trajetória e por terem dedicado seu tempo a fazer contribuições a este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa e à Seção de Pós-Graduação da UNESP/Araraquara pela formação e pelo suporte fundamental para a realização desta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O reino das histórias de fadas é amplo, profundo e alto, repleto de muitas coisas: todas as espécies de animais e aves se encontram por lá, oceanos sem margem e estrelas incontáveis; uma beleza que é um encantamento, e um perigo sempre presente; alegrias e tristezas agudas como espadas.

(J. R. R. Tolkien, 2006, p. 9)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a presença do discurso familiar Disney, presente na constituição da personagem da Rainha Má, de *Era uma vez* (2011), série televisiva distribuída pela *Disney – ABC Domestic Television*. Também conhecida pelo nome Regina Mills no seriado, pretende-se compreender a configuração dessa imagem icônica dos contos de fadas, apresentada de forma (des)construída da sua elaboração arquetípica vilânica e tradicional das narrativas populares. Agora, a personagem é mostrada de forma ambivalente. A partir dessa contagem dos contos de fadas, esta tese tem pretende observar o movimento vilã-heroína de Regina e mostrar como esse processo ocorre embasado no desejo de vingança (motivação inicial para o andamento da trama e surgido a partir da sua relação com a enteada – Branca de Neve) e no ser-mãe, aspecto comum e tradicional das produções Disney. Por se falar de uma série embasada no conto maravilhoso, é essencial que a configuração materna das/nas mitologias também se faça presente, o que exige da pesquisa um retorno à tradição oral das eras mitológicas. Dessa forma, o trabalho contemplará as concepções de mulher, maternidade e amor materno desenvolvidos no seriado. A pesquisa está fundamentada na filosofia da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin, cuja concepção nodal é o dialogismo e o método a conduzir nosso trabalho é o dialético-dialógico (Paula; Figueiredo; Paula, 2011). A relevância a justificar este estudo se volta à importância de se analisar o discurso familiar Disney, tão presente em diversas produções contemporâneas (como é o caso de *Era uma vez*) responsável por perpetuar valorações estratificadas acerca do que se compreende por maternidade e pelo ser-mulher como uma maneira eficaz de inculcação ideológica de naturalização de um mito cultural: o “desejo” de ser mãe como maior desejo da mulher (surgido desde eras mitológicas) e sua principal realização e função sociais.

Palavras – chave: Maternidade; Rainha Má; *Era uma vez*; Círculo de Bakhtin; Diálogo

ABSTRACT

This work aims to analyze the presence of the Disney family discourse, present in the constitution of the character of the Evil Queen, from *Once upon a time*, a television show distributed by Disney - ABC Domestic Television. Also known by the name Regina Mills in the series, it is intended to understand the configuration of this iconic image of fairy tales, presented in a (un) constructed form of its villainous and traditional archetypal elaboration of popular narratives. Now, the character is shown with an ambivalent image. Based on this counting of fairy tales, the present work intends to observe Regina's villain-heroine movement and show how this process occurs based on the desire for revenge (initial motivation for the plot's progress and arising from her relationship with her stepdaughter - Snow White) and being a mother, a common and traditional construction of Disney productions. By approaching a tv show based on fairy tales, it is essential that the maternal image of / in mythologies also appears, which requires research to return to the oral tradition of the mythological ages. In this way, this work will contemplate the conceptions of women, motherhood and maternal love developed in the series. The research will be based on the philosophy of language proposed by the Bakhtin Circle, whose nodal conception is dialogism. The method to develop this work is the dialogic dialectic (Paula; Figueiredo; Paula, 2011). The relevance that justifies this study goes back to the importance of analyzing the Disney family discourse, so present in several contemporary productions (as is the case with *Once upon a time*) that, in a way, perpetuates stratified valuations about what is understood by motherhood and for being-woman as an effective way of instilling ideological naturalization of a cultural myth: the "desire" to be a mother as the greatest desire of women (arising since mythological ages) and their main social fulfillment and function.

Keywords: Motherhood; Evil Queen; *Once upon a time*; Bakhtin Circle; Dialogue

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Relação de episódios e cenas analisados	15
Tabela 2: Ordem de episódios e cenas analisados	16

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rainha Má consulta o espelho	41
Figura 2: Processos de refração	44
Figura 3: Rainha Má e reflexo(s).....	45
Figura 4: As Rainhas Más, da Disney.....	49
Figura 5: Regina intimida Mary Margaret	50
Figura 6: Abertura do episódio.....	53
Figura 7: Marcações para análise de abertura do episódio.....	54
Figura 8: A construção da floresta em Branca de Neve e os sete anões	57
Figura 9: Paleta de cores para análise do seriado	59
Figura 10: Regina e a aliança	61
Figura 11: Cartaz de divulgação	63
Figura 12: Anões e a bronca de Branca de Neve	85
Figura 13: Abertura de Branca de Neve e os sete anões	97
Figura 14: Branca de Neve canta com os pássaros	102
Figura 15: Morte da Rainha Má.....	103
Figura 16: Branca de Neve, anões e o(s) trabalho(s)	108
Figura 17: Príncipe Encantado desperta Branca de Neve	115
Figura 18: Príncipe Encantado desperta Branca de Neve (1937)	117
Figura 19: Rainha Má e Prefeita Regina	120
Figura 20: Mary Margaret em sala de aula.....	128
Figura 21: Branca de Neve na casa dos anões	129
Figura 22: Transformação de Regina.....	136
Figura 23: Regina e Mary Margaret.....	141
Figura 24: Branca de Neve e Rainha Eva.....	144
Figura 25: Regina, Mary Margaret e bebê Henry	148
Figura 26: Rainha Má no trono.....	149
Figura 27: Rainha Má e seus livros.....	151
Figura 28: Rainha Má envenena maçã.....	152
Figura 29: Transformação Rainha Má	154
Figura 30: Aprisionamento da Rainha	157
Figura 31: Maquiagem - Rainha Má e Branca de Neve	159
Figura 32: Livro tutorial de maquiagem	159
Figura 33: Rainha, João e Maria.....	162
Figura 34: Cora usa magia em Regina	168
Figura 35: Regina, Branca de Neve e a promessa	171
Figura 36: Regina e a poção	173
Figura 37: Regina salva Mary Margaret e Emma	177
Figura 38: Regina e Rainha Má.....	179

SUMÁRIO

1.	<i>Há muito tempo, em uma terra distante...</i> : considerações iniciais.....	14
2.	<i>Era uma vez</i> percursos metodológicos	28
2.1.	A perspectiva dialético-dialógica: para analisar um seriado televisivo	29
2.2.	A tridimensionalidade da linguagem: a verbivocovisualidade em <i>Era uma vez</i>	51
3.	<i>Era uma vez</i> uma história	67
3.1.	“Vá, para bem longe! Esconda-se na floresta!”: caminhos narrativos entremito e conto de fadas	68
3.2.	“Onde os sonhos se tornam realidade”: a americanização de <i>Branca de Neve</i> pelos estúdios Walt Disney	91
3.3.	“Nos episódios anteriores...”: o conto de fadas no/do seriado televisivo	112
4.	<i>Era uma vez</i> a reflexão teórica	123
4.1.	“Conte uma história! Sim, uma história! Verdadeira! Uma história de amor”: o diálogo entre narrativas em enunciados animado e seriado	124
4.2.	“Fala, mágico espelho meu...”: feminino, maternidade e vilania refletidos (e refratados) em Regina	129
4.3.	“Agora pegue a maçã e faça um pedido”: o embate de vozes do/no ser-mulher-vilã Regina 138	
5.	<i>Era uma vez</i> uma mulher, Rainha e mãe: o percurso de Regina.....	146
5.1.	<i>Era uma vez</i> uma mulher-vilã: a “demonização” da mulher	147
5.2.	<i>Era uma vez</i> “o mito do amor materno” como trans-formador	164
6.	<i>E viveram...</i> : considerações finais.....	182
	REFERÊNCIAS	186
	FILMOGRAFIA.....	192
	ANEXOS.....	193

1. *Há muito tempo, em uma terra distante...: considerações iniciais*¹

Contos de fadas nasceram dos mitos e os mitos são a base de uma civilização. As experiências de uma comunidade, inseridas em um determinado espaço e tempo criam um campo simbólico e mitológico cuja interpretação está intimamente ligada à sua cultura, história e sociedade. Suas recriações e releituras, surgidas com as mudanças vindas com o passar dos tempos, são os pilares para a permanência dos mitos nas civilizações. Há séculos, uma dessas novas formas de leitura tomaram a forma em conto de fadas, cujo impacto social continua imenso, principalmente quando falamos da coletânea matriz dos contos maravilhosos: *Contos da Infância e do Lar*², dos Irmãos Grimm. Destacamos a importância desses autores devido à sua relevância para a criação de um novo campo de pesquisa.

Sobre os Irmãos Grimm, Volobuef dirá que “[...] Sua valorização da cultura popular e seu empenho em prol da coleta de material folclórico significou um estímulo decisivo para que pesquisadores de inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas, etc. [...]” (2013, p. 16). Para os autores, conservar o folclore é conservar história e tradição – cada contagem com a sua singularidade: preserva-se a narrativa como elo na cadeia discursiva, com traços provenientes das narrativas mitológicas e, também, com seus traços únicos, marcadores do contexto sócio-histórico-cultural em que estão inseridos e únicos da tradição da contação de história até a contemporaneidade, em suas mais diversas formas.

No que diz respeito ao ato da contação de histórias (em especial os contos de fadas) na atualidade, é comum associarmos as narrativas às indústrias Disney, cuja trajetória centenária na produção em curta-metragem e longa-metragem é um sucesso adquirido desde sua primeira produção: *Alice comedies* (uma série de curtas animados) até sua consolidação com *Branca de Neve e os sete anões*³. É a partir desta história – um dos maiores clássicos na versão literária dos Grimm – que a ABC Studios, produtora de conteúdo televisivo estadunidense, subsidiária do grupo de mídia Disney–ABC Television Group, embasou a narrativa da série *Era uma vez*⁴ durante sete temporadas⁵.

¹ Abrimos nossas notas de rodapé com uma observação em relação ao título da tese. Em “Era uma vez uma Rainha: uma análise dialógica de Regina, de *Once upon a time*” esclarecemos que o uso em língua inglesa do título do seriado ocorre somente neste momento de nomeação do trabalho e com o objetivo de evitar o uso duplo e repetitivo, além de diferenciar o “Era uma vez” da abertura de um conto de fadas (como o fizemos) do “Era uma vez”, título do seriado analisado.

² *Kinder- und Hausmärchen*, no original.

³ *Snow White and the seven dwarfs*, no original. Primeira longa-metragem feita por Walt E. Disney.

⁴ *Once upon a time*, no original.

⁵ Apesar de ser construída em sete temporadas, a última deixa de ter *Branca de Neve* como fio condutor de narrativa e passa a se concentrar em *Cinderela*. Por isso, nossos episódios selecionados para dialogar com aqueles que compõem o *corpus* serão restritos a somente até a sexta temporada, uma vez que a última começa uma nova proposta para a continuação da série.

Dessa forma, e a partir do seriado citado, buscamos refletir sobre a personagem Rainha Má (também denominada como Regina Mills na produção) construída nessa leitura contemporânea seriada. Nosso interesse nessa personagem recai na proposta da série em humanizar a Rainha a partir da maternidade. Assim, procuramos compreender os valores sobremulher, maternidade e amor materno tratados na série que, apesar de serem elementos base da composição dos contos de fadas de séculos atrás, aparecem ainda como temas principais de uma produção seriada contemporânea, numa narrativa que contempla vários personagens do conto maravilhoso e clássicos da literatura mundial.

Pela extensão dessa produção, cujo todo é configurado por sete temporadas de vinte e dois ou vinte e três episódios em cada uma, selecionamos quatro episódios como objeto de estudo ao longo do seriado, a fim de analisarmos o desenvolvimento da personagem Rainha Má. A partir dela, poderemos compreender as concepções de mulher, maternidade e amor materno, proposta inclusa no desenvolvimento da pesquisa. Para facilitar a visualização, organizamos a seleção de episódios e cenas em duas tabelas:

Tabela 1: Relação de episódios e cenas analisados

Temporada	Episódio	Cena	Classificação
Primeira	Um	Príncipe Encantado desperta Branca de Neve	<i>Diálogo</i>
Primeira	Um	Mary Margaret em sala de aula	<i>Diálogo</i>
Primeira	Nove	Rainha, João e Maria	<i>Diálogo</i>
Primeira	Dezoito	Abertura do episódio	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Regina e a aliança	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Cora usa magia em Regina	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Regina, Branca de Neve e a promessa	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Regina intimida Mary Margaret	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Transformação de Regina	<i>Corpus</i>
Segunda	Nove	Regina salva Mary Margaret e Emma	<i>Corpus</i>
Segunda	Quinze	Branca de Neve e Rainha Eva	<i>Diálogo</i>
Segunda	Quinze	Regina e Mary Margaret	<i>Diálogo</i>
Terceira	Nove	Regina, Mary Margaret e bebê Henry	<i>Corpus</i>
Terceira	Nove	Regina e a poção	<i>Corpus</i>
Sexta	Quatorze	Regina e Rainha Má	<i>Corpus</i>

Fonte: Autoria própria

Tabela 2: Ordem de episódios e cenas analisados

Temporada	Episódio	Cena	Classificação
Primeira	Dezoito	Regina intimida Mary Margaret	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Abertura do episódio	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Regina e a aliança	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Abertura do episódio	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Regina e a aliança	<i>Corpus</i>
Primeira	Um	Príncipe Encantado desperta Branca de Neve	<i>Diálogo</i>
Primeira	Um	Mary Margaret em sala de aula	<i>Diálogo</i>
Primeira	Dezoito	Transformação de Regina	<i>Corpus</i>
Segunda	Quinze	Regina e Mary Margaret	<i>Diálogo</i>
Segunda	Quinze	Branca de Neve e Rainha Eva	<i>Diálogo</i>
Terceira	Quinze	Regina, Mary Margaret e bebê Henry	<i>Corpus</i>
Primeira	Nove	Rainha, João e Maria	<i>Diálogo</i>
Primeira	Dezoito	Cora usa magia em Regina	<i>Corpus</i>
Primeira	Dezoito	Regina, Branca de Neve e a promessa	<i>Corpus</i>
Terceira	Nove	Regina e a poção	<i>Corpus</i>
Sexta	Quatorze	Regina e Rainha Má	<i>Corpus</i>

Fonte: Autoria própria

Sobre nossas tabelas, algumas considerações são necessárias. Elas foram organizadas em quatro colunas, cujas informações são divididas em temporada e episódio, além de cenas específicas com nomeações de nossa autoria. A quarta coluna classifica as cenas entre “*corpus*” ou “*diálogo*”. Definimos como “*corpus*” as cenas inseridas nos episódios selecionados para compor nosso escopo de análise. Já aqueles classificados como “*diálogo*”, apesar de não terem sido selecionados para fazer parte do nosso *corpus* de análise, são essenciais para o processo analítico e de exposição de desenvolvimento de Regina/Rainha Má. A partir destas cenas, relações dialógicas são formadas entre os demais episódios, o que nos possibilita o aprofundamento.

Como nosso objetivo é refletir sobre o desenvolvimento da Rainha Má na série, traremos para diálogo outros episódios das seis primeiras temporadas de *Era uma vez* já que a personagem tem grande destaque na trama, com presença marcante do início ao fim da produção. Os quatro episódios selecionados para composição do *corpus* foram selecionados

por desenvolverem a relação de Regina com mulheres fundamentais para a sua transformação em Rainha Má – isto é, a versão arquetípica já conhecida por nós pelos contos de fadas – e desenvolvimento na maternidade, a saber: Cora (sua mãe), Mary Margaret (outra nomeação dada a Branca de Neve, sua enteada) e Emma (mãe biológica de seu filho adotivo).

No caso dos demais episódios, estes foram escolhidos por serem por razões específicas: no caso do primeiro episódio da primeira temporada, a abertura do seriado, nos faz compreender a organização da narrativa. O episódio nove da primeira temporada nos oferece a mescla dos contos de *Branca de Neve* e *João e Maria*, no qual Regina, mais uma vez, separa uma família para interesse próprio, além de trazer cenas sobre uma tentativa frustrada de praticar a maternidade, rejeitada pelas crianças. Essa configuração da mãe desprezada na personagem nos é de extrema importância para compreender o processo de mudança de Regina. No episódio quinze da segunda temporada, o último a ser selecionado para dialogar com o nosso *corpus*, oferece-nos dois momentos importantes: o primeiro é a cena de Branca de Neve com a mãe e a segunda é a de Mary Margaret e Regina, em dois momentos que nos mostram uma discussão sobre a complexidade da ideia de bem e mal e de que forma a Disney constrói esses ideais em Regina e em Branca de Neve.

No mais, a pesquisa será desenvolvida com a série na sua versão dublada para o português brasileiro, por ser de nosso interesse refletir como a leitura da série foi feita pela perspectiva brasileira – tanto dos contos de fadas quanto do próprio seriado. A pesquisa está voltada para a compreensão do ser-mulher inculcado na série e como sua materialização se constrói na personagem da Rainha Má e de que forma se propõe uma ressignificação na imagem de feminino do seriado a partir do resgate das personagens arquetípicas nascidas nas narrativas populares e as reflete e refrata nessa figura feminina, o que nos proporciona aberturas para pensar a configuração da mulher da/na contemporaneidade.

Apesar da construção contemporânea da série, sua base, remetente aos contos de fadas ao mito, faz-nos retornar aos estudos mitológicos, uma vez que a mitologia materializa a busca de sentido do ser humano por meio da imaginação, tal como aponta Armstrong (2005). Em sua ordem cronológica, cuja linha retoma desde os mitos surgidos no período Paleolítico, a autora nos mostra a importância da mitologia para a compreensão dos papéis de homem e mulher na sociedade ao longo dos tempos. Tal como os contos, os mitos surgem como um guia psicológico e espiritual, por meio do qual os povos enfrentavam questões comuns da existência humana: extinção, medo morte.

A partir de um plano invisível – aos olhos – de existência paralela do mundo físico dos humanos, existiam os deuses, a partir dos quais esses povos embasavam seu

comportamento e modo de pensar. Sobretudo, a conexão entre os planos tinha como finalidade estabelecer um laço único em que pudessem experimentar dessa divindade. Com o intuito, também, de lidarem com questões críticas em relação à vida, os mitos ganham novas formas ao longo dos séculos a fim de corresponderem de acordo com as necessidades de determinado povo em determinada época.

Ainda segundo a autora, conforme a mudança das circunstâncias, as formas de se contar as histórias também se alteram, para que haja a exposição de uma verdade intemporal – termo utilizado pela autora. Ao passo em que homens e mulheres avançam em sua história, seus mitos são revisados para fazer com que suas novas condições fossem atendidas. A natureza humana, apesar de mudanças, mantém uma essência, a qual se torna visível na semelhança entre mitos vindos de diferentes civilizações: a mitologia vem para dar suporte aos medos e desejos da humanidade.

Observar como a mitologia reflete o pensamento de uma determinada época e sociedade é seguir a proposta do Círculo de observar a linguagem como um fenômeno social. Para Volochínov (2013) os elementos constituintes da linguagem revelam estados de compreensão em relação com o mundo: isto é, a formação da ideologia como composição do homem, processo realizado somente a partir da (con)vivência em grupo. Portanto, os mitos, como produto da vida social, revelarão os sistemas ideológicos pelos quais viviam uma determinada sociedade em um espaço-tempo específico. A importância de se estudar os mitos, influenciadores no surgimento dos contos maravilhosos, é mostrar o diálogo existente em ambos: mitos e contos, que refletem e refratam o mundo e o homem.

Assim, ao nos debruçarmos sobre as ideias de mulher, maternidade e amor materno, observaremos essas concepções enquanto signo ideológico, responsáveis por materializar os diversos fios ideológicos que perpassam nas áreas de comunicação social e reveladores das constituições de sistemas ideológicos organizados. Ao inserir o signo em suas formas concretas da comunicação, este signo – ideológico – será determinado pelo horizonte social (constituído de marcas políticas, econômicas, filosóficas, religiosas, etc.), com cronotopo e grupo social específicos.

Com essas considerações, ao propor estudarmos sobre a série *Era uma vez*, também retornamos aos contos de fadas, em diálogo com os mitos, a fim de compreender o papel dos contos de fadas em sociedade e como seus elementos contribuem para a construção de sentidos das concepções de mulher, maternidade e amor verdadeiro presentes na série. O Círculo toma o diálogo para debater as forças atuantes e a dinâmica do processo, causado pela interação entre vozes. Ao nos voltarmos aos contos de fadas, notamos uma particularidade nas

suas narrativas, com sequências e funções semelhantes, indicadas por Propp (2001)⁶, que compreendia as narrativas como materialização oral das práticas comunitárias de povos primitivos, tais como os ritos de iniciação sexual e as representações de vida e morte.

A partir dos estudos estruturalistas de Propp, comum aos formalistas russos, faremos nossas reflexões sobre as interpretações em forma de ciclos, tão característicos aos contos de fadas, de forma bakhtiniana. Como colocado por Volochínov (2017), todo fenômeno com funcionamento de signo ideológico tem encarnação material, seja como som, massa física, cor, movimento, etc. Dessa forma, refletir sobre os aspectos estruturais do conto e ver seu diálogo com a série, é processo fundamental para compreender como se dá a valoração das concepções à nossa pesquisa. Dedicar-nos a pesquisar sobre a imagem de mulher, maternidade e amor materno também nos exigirá uma abordagem sobre a mulher na sociedade, pensada na sua condição de sujeito de linguagem.

Para tanto, debruçar-nos-emos sobre os estudos de Beauvoir sobre a mulher, que desenvolve uma concepção da imagem feminina além do biológico. Para a autora, a mulher “reflete uma situação que depende da estrutura econômica da sociedade, estrutura que traduz o grau de evolução técnica a que chegou a humanidade.” (2009, p. 70). Sobre a questão econômica, é importante nos atermos a esse aspecto da sociedade, tão fundamental para a história da mulher. Ainda conforme Beauvoir, o aparecimento da propriedade privada é o marco para o que ela denomina de “a grande derrota histórica do sexo feminino”, com o trabalho produtivo do homem em destaque, enquanto o trabalho doméstico, confiado às mulheres, torna-se insignificante. Daí, vemos o marco da família patriarcal estabelecida, tendo como uma de suas principais características a opressão da mulher.

Para a autora, outro aspecto que marca a esfera econômica na sociedade para a mulher é o casamento uma vez que, é na relação com este contrato social que a mulher se define, seja como celibatária, seja como frustrada (em referência à falta de um relacionamento) ou indiferente. Tudo se resume à essa instituição: mulheres casadas, que já foram ou se preparam para sê-lo. E o casamento, ressalta Beauvoir, é a mulher entregue ao homem por outro homem, como é possível observar em contos de fadas clássicos: Branca de Neve, após passar pelas provações de sua Madrasta, a Rainha Má, é libertada do seu sono por um príncipe – homem, o futuro marido⁷. E, depois de casada, o segundo papel da mulher é cobrado na forma de maternidade.

⁶ Disponível em: https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf. Acesso em: 15 de maio de 2024.

⁷ Reconhecemos, aqui, a presença forte da ideia de príncipe e amor (em uma relação afetivo-amorosa) como temas bastante fortes na série. No entanto, para uma maior profundidade no que diz respeito às imagens de mulher e maternidade, não trataremos desses dois aspectos no presente trabalho.

É a partir dessas imagens dessas imagens de mulher, somado ao seu caráter de norteameritismo moral, que os contos de fadas terão suas narrativas de base mitológica formadas, no que Jung denominou, como arquétipos. Entre eles, os de mãe e filho. Nos contos, é comum que haja um recuo da mãe biológica (manifestada como a representação da mãe-boa), isenta de sentimentos hostis e dotada de puro amor pelo filho, para ser substituída por uma imagem de mãe-má. Assim ocorre em contos como *Branca de Neve* e *Cinderela*, nas quais é possível ver um distanciamento da mãe biológica para serem substituídas pela Madrasta.

Ao se colocar uma configuração de boa-mãe, o conto revela uma valoração dominante de que determinada sociedade compreende como uma mulher que é boa mãe o que, por sua vez, acaba por valorar também uma mulher cujos atos maternos não sejam considerados bons. Essa mãe, ao final da história, será punida: em sua função moralista, a imagem de mulher-mãe, perfeita em seu papel de maternidade, deve ser mantida e, qualquer imagem afastada dessa valoração, sofrerá consequências.

É com essa base que as produções Disney fizeram seus primeiros longas-metragens a partir de contos de fadas, com estreia de *Branca de Neve e os sete anões* em 1937. A partir dessa animação até *Pocahontas*⁸ (1995), o estúdio volta seu foco para o relacionamento amoroso de suas personagens femininas. Isto é, o percurso de passar pelas várias provações terminavam com o casamento, como grande prêmio e realização da princesa- mulher. No entanto, a partir de *Mulan*⁹ (1998), a Disney coloca a família de origem como prioridade de suas protagonistas e centro da narrativa. A partir desse período, uma nova valoração se constrói nesses enunciados, a fim de se atender a um público mercadológico daquele período: o casamento torna-se um aspecto secundário, desde que haja dedicação em prol da família, principalmente aos pais e às mães. Esse é o gancho utilizado pela Disney – ABC Domestic Television, na elaboração de *Era uma vez*, cujo desenvolvimento gira em torno da família, principalmente na relação entre mãe(s) e filho.

O seriado é composto por sete temporadas, dedicadas a contar sobre o desenvolvimento da vingança da Rainha Má em relação à Branca de Neve e ao Príncipe Encantado, que consiste em levar todos os personagens de contos de fadas para a cidade fictícia de Storybrooke. Ao jogar uma maldição para levar todos para essa nova realidade, esses personagens se tornam sujeitos outros, uma vez que suas memórias são manipuladas para se esquecerem de sua origem: a Rainha Má se torna Regina Mills, prefeita da cidade; Branca de Neve é professora do Ensino Fundamental (Elementary School, nos Estados

⁸ Homônima, no original.

⁹ Homônima, no original.

Unidos) e se chama Mary Margaret Blanchard, enquanto o Príncipe Encantado, David Nolan em Storybrooke, é um homem sem memória alguma e paciente em estado de coma no hospital. Nessa elaboração e nova conexão das histórias, o seriado se utiliza de recursos temporais constantes, como o *flashback*, tanto para mostrar o passado dos personagens em suas terras de origem, quanto o passado na própria cidade fictícia.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, faremos um recorte nas personagens a serem analisadas apesar de termos em Regina nosso principal foco de análise, pensar acerca do sujeito a partir dos estudos bakhtinianos implica pensar a relação de alteridade, processo que ocorre em um movimento social, interativo e sempre calcado no embate de valorações. Regina, como sujeito, não é centrada em si, mas constituída no diálogo com o outro. Esse sujeito se constrói a partir do deslocamento que é a sua relação com o outro e, portanto, sempre pensamos em um eu-outro.

Dessa forma, por ter a mulher, a maternidade e o amor materno como concepções a serem desenvolvidas a partir da nossa leitura da série por meio da Rainha Má, pensaremos nas relações dela com o(s) outro(s), estes sendo: sua mãe, Cora; Branca de Neve, de quem é Madrasta; Henry, seu filho adotivo e Emma, mãe biológica de Henry. Essas relações são importantes para compreendermos o desenvolvimento de Regina enquanto sujeito, por trazerem à luz da discussão o debate sobre a constituição/relação vilã-heroína de/em Regina, revelado a partir de sua relação com o outro. Ao nos propormos analisar a Rainha Má e observar como o discurso Disney influencia na construção da série, sugerimos a hipótese de que valorações presentes em mitos e contos seculares, mostram-se fortes nas produções contemporâneas da indústria. Para nós, sugere-se a ideia de desconstrução da personagem vilã, mas as imagens de mulher continuam similares às produções Disney.

Além das relações de Regina que nos permitirá observar seu desenvolvimento como sujeito, a série, de transmissão por uma emissora com relação direta à Diney – a *Disney – ABC Domestic Television* –, exige do presente trabalho uma dedicação com as produções dos estúdios Disney que influenciaram a produção de *Era uma vez*. A empresa de distribuição pertence a uma divisão da *Walt Disney Company*, responsável pelo controle dos direitos de distribuição nos Estados Unidos que sejam de produções da *ABC Studios*, *Walt Disney Television*, *Disney Television Animation*, *BVS Entertainment* e *ABC Entertainment*. Dessa forma, com esse diálogo entre a emissora e à *Disney* delimitaremos algumas obras e as colocaremos em embate com os episódios selecionados. Dentre eles, o conto *Branca de Neve* dos irmãos Grimm e *Branca de Neve e os sete anões*, da Disney.

Selecionadas as obras colocada em embate para pesquisa, a série a ser analisada se

configura como um dos gêneros materialmente compostos como enunciados verbivocovisuais, já que se constituem em um conjunto de materiais verbal (oral e escrito, quando pensamos em *Era uma vez*, há inscrições que compõem o cenário), vocal (entoação) e visual (luz, cenário, cominação de cores, posicionamento de câmera, etc).

Contudo, além de analisar o vídeo em sua materialidade, a pesquisa também abordará a verbivocovisualidade da linguagem (PAULA, 2017; PAULA e SERNI, 2017; PAULA e LUCIANO, 2020a, 2020b, 2020c, 2021, 2022), compreendida em sua tridimensionalidade. Assim como Paula, entendemos que, de acordo com o Círculo, podemos pensar toda e qualquer manifestação de linguagem como verbivocovisual, independentemente de sua materialidade, pois é constituída de uma imagem acústica que se materializa como vocalidade, uma imagem mental semiotiza uma imagem de algum objeto do mundo real/social e uma significação decodificada de maneira verbal. Essa proposta está em fase inicial, desenvolvida por Paula, com a qual comungamos e da qual partimos. Como sustentação a essa ideia, utilizaremos os pressupostos bakhtinianos de linguagem.

Produções midiáticas como os são os seriados, caracterizam-se por sua genericidade típica, arquitetado de modo a criar um gancho para a sequência no episódio seguinte. No caso de *Era uma vez*, o destaque dentre as séries com temática maravilhosa está na relação direta estabelecida com as produções Disney. Discursos são inseridos em uma construção genérica enunciativa que possui, em sua construção arquitetônica, características cronotópicas. O vídeo é pleno, assim como todo discurso, de valores sociais, uma vez que sua produção se constitui por vozes de sujeitos situados em um determinado grupo sócio-histórico-cultural. Signos, como é proposto pelo Círculo de Bakhtin, refletem e refratam ideologias de uma comunidade que se materializa na e pela linguagem, arena do embate ideológico entre sujeitos repletos de valores, na qual o próprio meio ideológico se manifesta. Nos enunciados, a ideologia se mostra na entoação, musicalidade, movimento, gestos e expressões. Elementos analisados como um todo enunciativo.

A série, em sua constituição material formada pelo verbal, vocal e visual, leva-nos a considerar as ideologias carregadas em sua arquitetura, já que o enunciado veicula a dialética existente entre a infra e a superestrutura na constituição de sua materialidade de linguagem. A vida, manifestada no e por meio do enunciado, é compreendida no revestimento de valores histórico socioculturais – sempre renovados – e tratada como reflexo e refração da existência nas significações sógnicas ideológicas (Medviédev, 2012, p.51). A série será analisada como um enunciado sincrético. A linguagem, tomada em sua tridimensionalidade, é constituída por ideologias. Isso pode ser percebido pelo modo com o

qual os contos de fadas foram configurados no enredo da história e em como seus personagens foram elaborados de forma a cumprirem seus papéis enquanto heróis e vilões, mas não da forma arquetípica comum às narrativas, mas de forma ambivalente, tal como é natural do ser humano. Pensar nesse processo é refletir acerca como este constrói a personagem da Rainha Má na história e (re)vela um posicionamento de imagem de mulher, maternidade, feminino, etc.

A presente pesquisa tem sua proposta de pesquisa fundamentada na Análise Dialógica do Discurso do Círculo de Bakhtin. A proposição possui um viés tanto teórico (voltado, especificamente, ao que Paula designa como constituição verbivocovisual da linguagem, materializada num enunciado sincrético, em que essa tridimensionalidade se manifesta de maneira específica. Os conceitos que nortearão a pesquisa são: diálogo, enunciado, linguagem, sujeito e ideologia). A análise proposta não se restringirá à materialidade linguística, uma vez que pretende entender como o enunciado se relaciona com a arte e vida. Assim, parte do linguístico para, nos termos utilizados pelo Círculo, o translinguístico (cultura e sociedade).

Bakhtin propõe uma filosofia da linguagem baseada na interação (diálogo). O diálogo ocorre entre enunciados, entre sujeitos e entre sujeitos e enunciados. Como declarado por Fiorin (2006), o enunciado – fruto e matéria prima da interlocução – é marcado pelo diálogo e é construído pelas e por meio de vozes sociais que se mostram como respostas de outros (passados e futuros), em compreensão responsiva.

Entendemos o enunciado a partir da proposta bakhtiniana de linguagem, como concreto e dialógico, social e constituinte de valores dos sujeitos enunciadorees situados em um cronotopo, conceito base do pensamento bakhtiniano e da presente pesquisa, uma vez que a série componente do nosso *corpus* é compreendida como um enunciado que reconstrói os contos de fadas, de forma a dar aos personagens caráter ambivalente. Assim, observamos esse objeto de pesquisa como uma resposta às obras de origem (contos e animações citados anteriormente), e que ajuda a compor a série de forma interdiscursiva e intertextual.

No caso da nossa pesquisa, ao pensarmos esse processo de contagem dos contos, consideramos que a série – enquanto enunciado – se manifesta em uma sociedade por meio de gêneros discursivos (formas relativamente estáveis, segundo Bakhtin, nascidas conforme a necessidade de uma dada esfera de atividade) e (tal qual toda esfera, a mídia televisiva, de um determinado canal, o *Disney – ABC Domestic Television*) considera a produção e circulação. Para a construção de sentido, esse canal televisivo – vinculado à Disney –, determina não somente o conteúdo a ser passado, mas também influencia na sua produção.

A série possui caráter popular devido à sua criação e, pensar nesse gênero significa pensar em uma produção midiática. Entretanto, a partir das ideias de Bakhtin (2011), podemos pensar que um gênero popular não-oficial pode ter características de esferas e gêneros mais elaborados. Da mesma forma que aquilo pertencente à esfera cotidiana pode se relacionar com a esfera estética, assim como pode vir a ser tradição. A partir da ideia proposta por Bakhtin (2011) de que o processo de formação dos gêneros secundários incorpora gêneros primários formados nas condições de comunicação discursiva imediata, é possível considerar o englobamento dos gêneros primários, reelaborados pelos secundários, mais complexos.

Assim, a fim de pensarmos sobre a construção da personagem da Rainha Má, levamos em consideração o canal televisivo responsável por distribuir a série: por estar vinculada aos estúdios Disney, será comum à série trazer questões, tais como o amor romântico (o qual só pode ser concretizado se for entre um homem e uma mulher) e o amor entre família. A regra se aplica seja aos personagens considerados mais “heroicos” ou mais “vilânicos”, o que nos permite fazer o diálogo entre o seriado e as produções animadas da Disney.

Ao pensarmos a linguagem como viva, em movimento, compreenderemos a personagem da Rainha Má como sujeito de linguagem, inserida numa produção que reflete e refrata uma visão mais humanizada de uma figura sempre considerada como Má. Para pensar esse processo (que parte da criação de um personagem arquetípico a ambivalente), recuperaremos a ideia de arquétipo, nascida da proposta de “inconsciente coletivo”, por Jung a partir de seus estudos freudianos, realizado para a compreensão da importância do mito para os contos de fadas.

Segundo Mendes (1999), a partir da ideia dos ritos e das representações, tem-se as interpretações da natureza no que concernem os ciclos de vida e morte, concretizados por meio do signo ideológico. Conforme Volóchinov (2017), o signo não se configura como um reflexo ou sombra da realidade, mas como fragmento material dessa realidade. O mito – que também resultou em contos com seus respectivos valores – dá permissão de compreender uma realidade social e sua economia, seu sistema político, seus costumes e suas crenças. A explicação para a vida (individual, social, passada, presente e futura) era o alicerce do mito, tanto que sua importância se iguala ao da religião, devido aos membros das comunidades primitivas que faziam do mito um aprendizado. Desde tempos remotos, o mito dá a oportunidade de compreender as diferentes situações de vida, o relacionamento entre as pessoas, entre o indivíduo e a sociedade e entre a sociedade e a natureza. O modo de o homem

primitivo lidar com a vida não se distancia da forma utilizada pelo homem moderno. Para explicar esse fenômeno, Carl Gustav Jung se utiliza da sua teoria do inconsciente coletivo.

A partir do estudo do enunciado *Era uma vez*, acreditamos nos voltar às manifestações culturais de linguagem no que diz respeito aos contos de fadas contados na contemporaneidade. Afinal, analisar a linguagem, entendida como viva, hoje, significa voltarmos-nos a produções como seriados, uma vez que séries refletem e refratam um processo cultural de socialização dos sujeitos num determinado momento histórico (a contemporaneidade, no caso).

Nosso trabalho pretende contribuir com os estudos bakhtinianos no que concerne a enunciados sincréticos e midiáticos, materializados de maneira a explorar a verbivocovisualidade da linguagem. A série foi escolhida devido à sua expressividade e relação às produções Disney e o modo com o qual trabalha com uma grande quantidade de contos, de modo a relacioná-los e ressignificá-los de formas diversas durante a trama. Por meio de *Era uma vez*, pretendemos refletir acerca da construção ambivalente da personagem da Rainha Mãe a valoração que recai sobre esse sujeito, a partir da relação do canal com os estúdios Disney e as versões literárias dos contos de fadas.

Reforçamos a importâncias de fazer essas relações devido à nossa discussão sobre a maternidade construída em e por Regina na sua relação com o(s) outro(s). Como proposto pelo Círculo, é na e pela alteridade, isto é, a constituição infindável a partir da relação do “eu” com o “outro”, que se constroem as formação de sujeitos e vozes sociais em *Era uma vez*. Debater sobre essa maternidade é refletir sobre o embate de valores sobre “bem” e “mal” trabalhados como base da ambivalência humana nas personagens e, por conseguinte, nas mães do seriado. Observar a valoração sobre a imagem de “boa mãe” é refletir sobre a caracterização da “mãe má” e pensar como as mulheres-mães se constituem como tal nesse movimento valorativo interrelacional: em outras palavras, sempre na relação entre sujeitos.

E, devido a essa relação, com os discursos do outro (Cora, Branca de Neve, Emma, Henry, etc.) constituintes dos enunciados de Regina, é que sua existência para o sujeito está, primeiramente, como palavras alheias, compreendida de forma responsiva. A partir dessa compreensão ativa e responsiva são transformadas em palavras próprias, que passam a compor determinado projeto de dizer, que nos revela uma posição valorativa e encontra-se em um determinado enunciado. Dessa forma, as próprias formas linguísticas (analisadas a partir das falas das personagens), gestos, expressões faciais são todos componentes do arsenal da língua(gem) utilizados pelos sujeitos (de linguagem) para constituírem seus enunciados. Estes, são apreendidas no interior de contextos ideológicos concretos

específicos, isto é, como elementos dotados de tons valorativos. A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que a identidade do sujeito se constitui na e pela sua relação com o outro, no embate de valores.

Com a finalidade de desenvolver este trabalho, estruturamos a tese em quatro partes, a ser dividido da seguinte forma: 1. *Era uma vez* percursos metodológicos, subdividido em 1.1. A perspectiva dialético-dialógica: para analisar um seriado televisivo, em que contemplamos uma discussão acerca da importância do método dialético-dialógico (Paula, 2017) para o desenvolvimento da nossa pesquisa, de forma a conduzir nossas análises a apresentar o embate de valores presentes no seriado e nos enunciados fílmicos, animados e literários a serem trabalhados. Na segunda parte, 1.2. a tridimensionalidade da linguagem: a verbivocovisualidade em *Era uma vez*, de forma a mostrar como concebemos a linguagem de forma tridimensional, a partir dos estudos feitos por Paula (2017a, 2017b, 2017c, 2019a, 2019b) e a relevância dessa concepção para a nossa análise do seriado.

Em seguida, no segundo capítulo, intitulado 2. *Era uma vez* uma história, dedicamo-nos a contextualização do seriado *Era uma vez*, com o intuito de esboçá-lo como objeto estético, caracterizado pelas particularidades que caracterizam uma série de TV e uma produção dos estúdios Disney. Como nosso objetivo está centrado na discussão da imagem de mãe, maternidade e amor materno promulgado pela indústria estadunidense, esse capítulo também é dedicado a discussões sobre feminismo e sua resposta em relação à obrigatoriedade da maternidade sobre a mulher. Assim, a organização deste capítulo se dá da seguinte forma: 2.1. “Vá, para bem longe! Esconda-se na floresta!”: caminhos narrativos entre mito e conto de fadas, cujo objetivo é fazer um percurso histórico sobre ambos os gêneros, suas influências na composição do seriado e sua relação com o momento histórico de seus surgimentos. No tópico seguinte, 2.2. “Nos episódios anteriores...” o conto de fadas no/do seriado televisivo, cujas discussões serão focadas nos aspectos composicionais de ambos – conto e seriado a partir da leitura do Círculo acerca das concepções de diálogo e enunciado.

Devido ao seu vínculo com as narrativas orais, os subcapítulos serão relacionados ao mito e sua influência no conto maravilhoso e, por conseguinte, no seriado *Era uma vez*. Para finalizar, nosso capítulo traz uma discussão voltada para a construção de Storybrooke como uma cidade criada por (e para) Regina, ou seja, seus moradores e suas profissões, o próprio cargo de Regina, o contexto social, histórico e político do município é atravessado pelo horizonte ideológico da personagem. Dessa forma, o seriado nos apresenta um cenário contemporâneo que nos revela as relações (com o(s) mundo(s)) e os valores da personagem. Ao mesmo tempo, outra Regina nos é apresentada, uma vez que os novos sujeitos criados por

ela exigem uma interação outra, diferente da do espaço-tempo maravilhoso do conto.

No capítulo seguinte, 3. *Era uma vez* uma reflexão teórica, aprofundamo-nos em alguns conceitos do Círculo que nos ajudam a estruturar nossa discussão e fundamentar nossa análise da personagem Regina em *Era uma vez*, a saber: 3.1. “Conte uma história! Sim, uma história! Verdadeira! Uma história de amor”: o diálogo entre narrativas em enunciados animado e seriado; 3.2. “Fala, mágico espelho meu...”: ser-mulher, amor materno, maternidade e vilania refletidos (e refratados) em Regina e, o último tópico, 3.3. “Agora pegue a maçã e faça um pedido”: o embate de vozes do/no ser-mulher-vilã Regina.

Por fim, a parte final do trabalho, capítulo 4. *Era uma vez* uma mulher, Rainha e mãe: o percurso de Regina, é dedicada à análise dos episódios selecionados, com foco nas figuras maternas que a constituem Regina e são constituídas por ela. O capítulo se dedica à reflexão sobre a(s) imagem(ns) de mulher e mãe produzidos pela Disney em um seriado contemporâneo, em diálogo com as respectivas versões literária e animada de *Branca de Neve* e sob o método dialético-dialógico, trabalhado no primeiro capítulo da tese. Para fins de organização, nosso capítulo se configura da seguinte forma: 4.1. *Era uma vez* uma mulher-vilã: a “demonização da mulher” e 4.2. *Era uma vez* “o mito do amor materno” como transformador. Finalizada a explicação da organização de nossa tese, iniciemos o primeiro capítulo.

2. *Era uma vez* percursos metodológicos

A arte é imanentemente social: o meio social extra-artístico, ao influenciá-la de fora, encontra nela uma imediata resposta interior. Nesse caso, não é o alheio que age sobre o alheio, mas uma formação social sobre a outra (Volóchinov, 2019, p.113).

Tratar o seriado *Era uma vez* como objeto estético é pensá-lo na sua condição de enunciado concreto e isso nos faz inseri-lo em um determinado contexto de produção, situado historicamente e construído em uma dada esfera da comunicação discursiva. Esses aspectos serão marcados pelo horizonte ideológico por tempo e espaço específicos e a serem considerados ao pensarmos o contexto que envolve o sujeito Regina, a ser analisado no presentetrabalho.

Para início dessa discussão, iniciaremos nossa reflexão com foco no método pelo qual a pesquisa será desenvolvida. Pautando-nos na filosofia bakhtiniana de linguagem, temos como base de pensamento o dialogismo bakhtiniano e a dialética, uma vez que os estudos do Círculo propõem refletir os discursos não de forma acabada e superada por discursos outros, mas como respostas materializadas em enunciados as quais, por sua vez, gerarão respostas outras. Esse movimento, tão caro a esta tese, recorre, também, a alguns conceitos do Círculo, como ideologia e o processo de reflexo-refração.

No que concerne ao interesse desta pesquisa, os enunciados, produto da materializaçãodo posicionamento dos sujeitos em interação, surgem em formas diversas na esfera artística daprodução, como é o caso do seriado televisivo. Assim, como forma de desenvolver a análise e reflexão (não somente deste capítulo, mas dos próximos a seguir) da série televisiva e sua relação com a animação e os contos de fadas, faremos uma discussão acerca dos principais conceitos norteadores da pesquisa.

Mostraremos como uma produção cultural contemporânea reflete e refrata uma tradição dos contos de fadas (construída tanto pelas indústrias Disney, quanto pelos irmãos Grimm) e refrata um horizonte ideológico, caracterizado pelo seu contexto de produção. Dessa forma, este primeiro capítulo é dedicado a tratar do método dialético-dialógico e sua importância na relação do nosso *corpus* de pesquisa e as demais obras em diálogo. Em um primeiro momento, priorizaremos o debate desse jogo dialético (e dialógico) proposto pela série, com suas relações diversas feitas entre os variados contos de fadas e como se dá a recuperação de sua narrativa norteada, *Branca de Neve*, nesse contexto contemporâneo.

A seguir, nossas considerações serão focadas em dois momentos neste capítulo. O

primeiro se dedicará a explorar os pressupostos teóricos tratados pelos membros do Círculo bakhtiniano (com especial ênfase nos trabalhos de Bakhtin, Volochínov e Medviédev) de forma a relacionar a personagem Regina a partir do horizonte ideológico na qual foi produzida. Para tanto, é imprescindível abordar a noção de diálogo como basilar para as reflexões do grupo russo acerca da linguagem e cara a nossa pesquisa.

Em um segundo momento, trataremos da importância da verbivocovisualidade como proposta de análise, tal como trata Paula e Luciano, cujos trabalhos embasam o desenvolvimento da presente pesquisa no que diz respeito a uma metodologia de análise, de abordagem filosófico-dialógica discursiva. Para os pesquisadores, as três dimensões – verbal, vocal/sonora, visual – se manifestam em toda e qualquer produção de linguagem, seja qual for sua constituição material: romanesca, poética, midiática, etc.

Analisar o seriado *Era uma vez* sob essa ótica é seguir com a nossa proposição de refletir sobre esse enunciado a partir das três dimensões supracitadas (aqui, no caso da série televisiva, há a materialização dessas dimensões) e sua relação com o seu contexto de produção, como um produto estadunidense, influenciado pela indústria hollywoodiana o que, por sua vez, influenciou e continua a influenciar os estúdios Disney.

2.1. A perspectiva dialético-dialógica: para analisar um seriado televisivo

Tendo o diálogo como noção basilar para se refletir a relação entre o sujeito e o mundo, os pressupostos teórico-metodológicos do grupo russo nos revelam como esse conceito nos permite observar qualquer manifestação da comunicação discursiva de forma orientada para uma percepção ativa. (Volóchinov, 2017). Por comportar a dimensão discursiva, é somente por meio da linguagem que podemos pensar as relações dialógicas, as quais determinarão estruturas ideológicas, sociais, culturais, políticas, econômicas. Estas são construídas na tensão existente entre as forças centrípetas e centrífugas da língua, o que mostra a relevância da compreensão social e a impossibilidade da sua dissociação para a concepção e reflexão do que é linguagem.

Em seu ensaio sobre o assunto, “O que é linguagem?”, Volóchinov (2019) tece uma reflexão com foco sobre a essência da linguagem e do espaço ocupado por ela na vida social e, destaca o autor, sem essa compreensão

[...] jamais saberemos abordar corretamente aquilo que chamamos de

estilística do discurso literário, isto é, a *técnica* de construção do objeto literário, o que deve ser denominada, sem exceção, por todos os escritores desejosos de se tornar *mestres* em sua arte, e não amadores e diletantes superficiais. (p. 238, grifos do autor).

E, a fim de enfatizar a importância do aspecto social para se pensar a linguagem como fenômeno social, Volóchinov discorre como o homem, na sua posição de ser social, não poderia começar a desenvolver língua/linguagem de forma sobrenatural ou por meio da “invenção” consciente e intencional, mas se embasa em alguns autores para dar os primeiros passos no que diz respeito ao processo do surgimento e desenvolvimento da língua/linguagem. O primeiro pressuposto a ser citado pelo autor parte de Engels, cujo estudo expõe a impossibilidade de se refletir sobre linguagem sendo que os antepassados do homem eram os mais sociáveis dos animais:

O domínio sobre a natureza, que começou junto com o desenvolvimento das mãos e do trabalho, ampliava a cada novo passo o horizonte do homem. Nos objetos da natureza, o homem constantemente descobria propriedades novas, até então desconhecidas. Por outro lado, o desenvolvimento do trabalho necessariamente contribuía para uma união mais estreita entre os membros da sociedade, uma vez que graças a ela tornaram-se mais frequentes os casos de apoio mútuo, de atividade conjunta, e passou a ser mais clara a utilidade dessa atividade conjunta para cada membro individual. (Engels *apud* Volóchinov, 2019, p.240).

Em outros termos, as pessoas – nesse momento de formação (social e biológica) –, na necessidade de se manifestarem, desenvolveram as estruturas físicas necessárias para essa articulação. No campo linguístico, Volóchinov menciona o acadêmico Nikolai Marr, que traz confirmação sobre a linguagem ter se construído ao longo de milênios como forma de necessidade de organização econômica, o que nos permite observar a relevância da organização social do trabalho no desenvolvimento da linguagem.

No entanto, Volóchinov aponta que há milênios de distância entre a linguagem primitiva e as línguas contemporâneas, devido à luta do homem com a natureza, caracterizada pela rusticidade dos materiais e das mãos do homem, lapidados por esse embate diário. A língua percorre o mesmo processo. Segundo a perspectiva de Marr, antes de passar para a linguagem sonora, as comunidades da Idade da Pedra, caçadora e colhedora de ervas comestíveis, criaram a linguagem dos gestos e das expressões faciais – linguagem manual, acompanhada de sons.

Em sequência, Volóchinov expõe que o surgimento da linguagem sonora – de uma fala articulada – é relacionado às condições especiais da vida laboral do homem primitivo, às quais remontam à arte, formada em uma combinação de três elementos: dança, canto e

música. Para o autor russo, tanto a linguagem sonora quanto essa arte triádica possuem uma base comum: ações mágicas

que, do ponto de vista da consciência obscura e não desenvolvida do homem daquele tempo, foram uma condição necessária para o êxito da sua atividade produtiva e por isso sempre acompanharam todos os processos do trabalho coletivo. Foi nessa ação mágica complexa, composta tanto por movimentos mágicos da mão e de todo o corpo, quanto por gritos mágicos, os quais desenvolveram aos poucos os órgãos da fala, que teve início a linguagem sonora articulada. (Volóchinov, 2019, p. 243).

O rito mágico para o homem da Idade da Pedra, explica Volóchinov, caracterizava-se como um ato econômico, uma vez que era por meio dele (do rito) que ocorria o fornecimento do alimento – o bem mais importante – da natureza para o homem. Dessa forma, a partir dessa prática artística relacionada ao processo do trabalho e às necessidades econômicas, uma organização produtiva da sociedade nascia, juntamente com a fala humana sonora. Assim, as primeiras palavras tomam forma e começam a se combinar, de forma a criar frases. Nesse processo, o desenvolvimento linguístico é acompanhado do desenvolvimento dos grupos humanos, com organizações e dinâmicas sociais específicas e estas, por sua vez, influenciam e são influenciadas por essas mudanças da língua, tanto no campo da estrutura, da gramática, quanto no campo da significação.

Como exemplo desse processo, o autor expõe uma situação hipotética, construída em um conflito entre tribos e a submissão de uma pela outra, com tomada de território pela tribo vencedora:

[...] nesse grupo de pessoas que se formou mediante o cruzamento, a tribo vencedora seria a classe dominante, aquela que se beneficiou com o trabalho gratuito (escravo ou semilivre) dos seus inimigos subjugados. Contudo, as duas tribos tinham suas próprias designações sagradas, os nomes dos totens (animais ou plantas deificados etc) ou das divindades da tribo. É claro que posteriormente a designação da tribo vencedora receberá a significação de “bondosa”, “boa”, enquanto que a da vencida significará “malvada”, “ruim”. (Volóchinov, 2019, p. 247).

Com esse exemplo, Volóchinov nos mostra como a formação da classe de palavras, a gramática, está intrinsicamente ligada às relações sociais, o que nos faz considerar a linguagem como um produto da vida social. Foi por meio da organização em sociedade, o trabalho em comunidade, na sua relação com o outro, que o homem foi capaz de estabelecer uma relação coesa inter-grupos em prol da sobrevivência coletiva: isto é, somente por meio da comunicação discursiva houve a possibilidade do homem ser e existir em sociedade.

Com a linguagem gestual e as expressões faciais, a humanidade começa a se comunicar porque significação foi atribuída a esses movimentos e resultou em respostas por parte do outro. O gesto, repleto de sentidos, passa a se tornar um signo estável, aceito por essa comunidade e pertencente ao horizonte desse grupo social. Daí, a importância do aspecto dialógico da língua/linguagem, responsável por fundamentar a cadeia discursiva, tal como colocado por Bakhtin:

Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participando diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida.: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. (2011, p. 348, grifos do autor).

Ao apontar a participação no diálogo com ações como: interrogar, ouvir, responder e concordar, Bakhtin enfatiza a vida como um diálogo inconcluso, uma constante relação responsiva com o mundo, com manifestações de posicionamentos diversos. Isto é, a importância da relação com o outro. Em *Para uma filosofia do ato responsável* (Bakhtin, 2010), tem como um dos focos de discussão o não-álibi da existência, que demanda do(s) sujeito(s) –singular(es) e único(s) na existência – a responsabilidade de (e com) resposta, que se configura como o vir-a-ser desse sujeito no mundo. Todo esse processo só pode ocorrer por meio da e na linguagem, que possibilita, tal como coloca Volochínov (2019) a formação da consciência humana, constituída e constituinte dos sistemas sociais, sejam eles: ideológicos, econômicos, científicos, artísticos, etc.

O diálogo é caro ao pensamento do Círculo russo devido à sua característica de não apagamento das diferenças, mas uma reflexão a partir das mesmas, no que diz respeito à sua manifestação material no mundo, e um infundável movimento de respostas (sejam elas divergências, concordâncias, reafirmações, etc). Dessa forma, o grupo de estudiosos nos permite, a partir de sua proposta metodológica de análise, tal reflexão. E, a partir dos pressupostos dos autores do Círculo, embasamos nossa pesquisa no que Paula, Figueiredo e Paula (2011) denominam método dialético-dialógico.

Para as autoras, tratar da leitura marxista nas obras do Círculo significa pensar o diálogo entre seus membros bem como na especificidade da escrita de cada um. Para tanto, é necessário considerar que esse viés marxista será encarado a partir e por meio da linguagem. Contudo, Paula ressalta assim como Volochínov aponta em seu primeiro capítulo de *Marxismo e filosofia da linguagem* a falta de uma teoria sobre a linguagem nos estudos

marxistas que “[...] decorre daí a sua dificuldade de abordar a questão da ideologia, uma vez que, segundo o autor russo, falar em ideologia – ou em valor/índice de valor social – significa falar, sobretudo, em sentido [...]” (Paula, Figueiredo, Paula, p. 82-83).

Dessa necessidade, Volóchinov sugere uma alternativa para o emprego metodológico com destaque voltado ao estudo do material verbal. Isto é, como todo e qualquer enunciado – independentemente de sua materialidade – está permeado de luta simbólica, o autor sugere asemiose como ideológica. Conforme as autoras, é possível encontrar, em Medviédev, uma perspectiva semelhante à de Volochínov, uma vez que também centra suas discussões no método e destaca a impossibilidade de se ignorar a autonomia das instâncias ideológicas específicas e a relação dessas esferas – relativamente autônomas – com a base social mais geral.

Compreender o pensamento do Círculo é observar o diálogo e, partir dele, traçar um paralelo entre a dialética marxista e a dialógica bakhtiniana, a fim de propor um método dialético-dialógico:

[...] partimos do pressuposto de que o diálogo é o seu [do Círculo] método, muito próximo da dialética hegeliana e marxista, ainda que modificada, pois manifestada pela linguagem e sem qualquer proposta de superação. O liame entre o Círculo e Marx é a relação dialética/dialógica e a questão da ideologia que, para Marx, calca-se nas relações (econômicas, políticas, culturais, sociais) objetivamente vividas entre os sujeitos constituídos e constituintes de determinada realidade social e, para o Círculo, encontra-se entranhada na linguagem (o signo ideológico) (Paula, Figueiredo, Paula, 2011, p. 85).

As autoras ressaltam o diálogo como a concepção de essência do Círculo e é a partir dele que é permitido traçar um paralelo entre a dialética marxista e a dialógica bakhtiniana. Em seu texto, Paula, Figueiredo e Paula partem do pressuposto de que o diálogo é um método do grupo russo mais próximo da dialética hegeliana marxista por compreenderem que a manifestação de linguagem não se trata de uma proposta de superação. É por meio da linguagem da linguagem que surge o signo ideológico.

A partir da tensão existente entre sujeitos, há o diálogo. É por meio dessa tensão que se revelam os sujeitos em interação: o eu, ao mesmo tempo em que constitui, é constituído pelo outro. A constituição do sujeito é inacabada, em movimento constante. Não há anulação ou sobreposição ao outro com determinado ponto de vista, uma vez que “O cerne do método dialógico está calcado no embate, na construção incessante, no inacabamento que constitui o sujeito e o enunciado porque próprio da linguagem, que manifesta simbolicamente [...] o mundo e o homem [...]” (Paula, Figueiredo, Paula, 2011, p. 85).

A ênfase em se manter o termo “dialética” no nosso método de pesquisa vem da importância do movimento, do jogo de embate de vozes, que revelam a tensão interdiscursiva. O Círculo, ao desenvolver sua concepção de linguagem, responde à dialética hegeliana: não para recusá-la, mas partem dela para desenvolver sua noção de diálogo. Conforme colocado por Konder (2008), discorrer sobre a concepção de dialética é observar sua repressão construída historicamente, sendo retomada somente no século XVIII, momento em que a filosofia volta a ser tópico de debate.

Kant, segundo Konder, percebe que a consciência humana não se limita ao registro de impressões vindas do mundo exterior de forma passiva, como um recipiente vazio a ser preenchido por valores sociais, culturais e políticos. Ela (a consciência) responde de forma ativa e tal opinião converge com os pensamentos de Hegel sobre o homem: o sujeito é essencialmente ativo, uma vez que não somente é alterado pelo meio em que vive, mas também o altera. Transforma a realidade de forma ativa, mas é a realidade objetiva a responsável ditar condições e ritmos dessa transformação do sujeito.

Hegel se utiliza do plano objetivo, isto é, das atividades políticas e econômicas para desenvolver seu trabalho sobre o sujeito homem. Como colocado por Konder, Hegel observou trabalho como mola de impulsão para o desenvolvimento humano, uma vez que se constitui como o

Núcleo a partir do qual podem ser compreendidas as formas complicadas da atividade criadora do jeito humano. No *trabalho* se encontra tanto a resistência do objeto (que nunca pode ser ignorada) como o poder do sujeito, a capacidade que o sujeito tem de encaminhar, com habilidade e persistência, uma superação dessa resistência. (Konder, 2008, p.23-4, grifos do autor).

Em outras palavras, o aspecto central para se compreender a dialética hegeliana está no trabalho, colocado pelo filósofo como ação transformadora do homem. Contudo, o trabalho a que se refere é o do espírito, da consciência, e é devido este trabalho que o homem se distancia de sua natureza instintiva, ainda que faça parte dela (natureza). Para Hegel, é no e por meio do trabalho que o homem se produz e é nesse sentido que a dialética hegeliana se constrói: conforme Konder (2008), a superação dialética do filósofo alemão é, simultaneamente, a negação de uma dada realidade (a natureza instintiva), “[...] a conservação de algo de essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior” (p.24-5). Daí, se constrói a divergência entre a dialética hegeliana e a dialética marxista, uma vez que a concepção do que é trabalho distancia ambos os pensadores.

O trabalho na perspectiva hegeliana é espiritual, da autoconsciência do sujeito e, a partir dela, constrói-se uma dialética pouco focada no material. Para Marx, é o oposto. A dialética se constrói no movimento material e, a partir dela, as transformações da realidade acontecem, junto à relação do homem com o homem. A partir daí, nasce a ideia do materialismo dialético, que nos revela como o processo da vida (real, em condições concretas) concebe o desenvolvimento dos reflexos ideológicos. Assim, os princípios regentes de uma sociedade – como a moral e a justiça – estão associadas à atividade material humana, ao trabalho, cujas condições materiais são responsáveis pela complexa criação ideológica de uma comunidade, inserida em um espaço e tempo:

Essas superestruturas ideológicas se compõem a partir da correlação de forças sociais, de classes, em contradição e conflito entre si, vividas no âmbito das relações de produção, da infra-estrutura, refletindo-se em formas de representação, em valores sociais e culturais que traduzem a realidade, segundo Marx, do ponto de vista de classe, ou melhor, da classe dominante, no caso da ideologia. Tornam-se superestruturas, nesse sentido, as responsáveis pela geração e manutenção do conjunto de perspectivas valorativas presentes na realidade cotidiana. (Paula, Figueiredo e Paula, 2011, p. 84)

Dessa forma, embasados nessas premissas marxistas, o Círculo tem seu foco voltado ao materialismo dialético com uma leitura outra: a proposta de um marxismo refletido a partir por meio da linguagem. Há um rompimento com o denominado marxismo vulgar para dar lugar a um marxismo com visão outra: a de que a ideologia está presente materialmente no signo verbal:

O cerne do método dialógico está calcado no embate, na construção incessante, no inacabamento que constitui o sujeito e o enunciado porque próprio da linguagem, que manifesta simbolicamente (para Bakhtin, essencialmente por meio do signo verbal, mas, podemos abranger isso ao signo não verbal e ao sincrético) o mundo e o homem (não de maneira direta). (Paula, Figueiredo, Paula, 2011, p. 84).

A partir da influência marxista presente nos escritos do Círculo, os autores russos propõem uma perspectiva outra, em que a linguagem se torna o foco: a ideologia se manifesta no e pelo material sócio. Segundo as autoras Paula, Figueiredo e Paula, o grupo de estudiosos tem o diálogo como método, com grande proximidade da dialética hegeliana e marxista, mas sem uma proposta de superação: “O liame entre o Círculo e Marx é a relação dialético-dialógica e a questão da ideologia que, para Marx, calca-se nas relações (econômicas, políticas, culturais, sociais) objetivamente vividas entre os sujeitos constituídos e constituintes de determinada realidade social [...]” (2011, p. 84) enquanto, para o Círculo a

ideologia está presente entranhada na linguagem.

A movimentação dialético-dialógica pressupõe reflexão a partir dos estudos do nosso *corpus*, o qual está repleto de vozes sociais – e, conseqüentemente, de posicionamentos sociais:

Diálogo e dialética. No diálogo as vozes (a parte das vozes) se soltam, soltam-se as entonações (pessoais-emocionais), das palavras e réplicas vivas extirpam-se os conceitos e juízos abstratos, mete-se tudo em uma consciência abstrata – e assim obtém-se a dialética (Bakhtin, 2006, p. 386)

Um enunciado não se finaliza em si mesmo: sua condição de manifestação de linguagem abre uma complexa rede de possibilidades, com a compreensão de sua arquitetura dada na relação com a vida social, em diálogo com enunciados outros, seja de gêneros iguais ou distintos. A partir dessas considerações, nossa tese se fundamenta no método dialético-dialógico, de forma a tomar *Era uma vez* como nosso *corpus* de pesquisa, tendo como tema a construção heroína-vilã da personagem Rainha Má, em consonância com essa relação na vida.

Nesse movimento, explorado em *Metodologia das ciências humanas*, Bakhtin mostra como a dialética é importante para compreendermos as réplicas (as que vieram e as que ainda estão por vir), principalmente ao tratarmos de obras com grandes distâncias temporais, como é o caso dos contos de fadas e suas leituras contemporâneas:

Quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições da época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos. O fechamento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subsequentes; essa vida se apresenta como um paradoxo. As obras dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensa e plena do que em sua atualidade (2017, p. 14).

O conto de fadas – assim como as narrativas mitológicas – se mantêm vivos nos séculos futuros na forma de animações, seriados (como é o caso de *Era uma vez*), *live actions* porque reúnem em si os séculos passados, como uma continuidade. Por isso, ao submeter um enunciado a uma análise metodológica, Bakhtin reitera a necessidade de se estabelecer “o vínculo mais estreito com a história da cultura” (2017, p. 11) e é por esse movimento que construímos sentido na leitura dos enunciados analisados. Conforme o autor russo, é no contato dialógico que o(s) texto(s) têm vida: é por meio desse contato que observamos “[...] o contato entre indivíduos e não entre coisas [...]”. (2017, p. 64).

Com fundamentação na filosofia da linguagem proposta pelo Círculo, nosso objetivo é compreender como se dá a humanização da personagem Regina (Rainha Má),

desconstruída da sua forma arquetípica e vilã do conto tradicional. A desconstrução é um processo que ocorre por meio da imagem de mãe e da ideia de maternidade e amor materno do seriado, o que revela um posicionamento das indústrias Disney no que diz respeito à ideia de mulher propagado pela indústria estadunidense e tal posicionamento só pode ser observado por meio do movimento de(re)construção feita pela Disney a partir de sua leitura do conto que, por sua vez, também precisará ser analisado na sua esfera de produção.

Como colocado por Bakhtin em suas *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017), a ciência da literatura e a história da cultura devem possuir um vínculo estreito, uma vez que é impossível de ser compreendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época. Segundo o autor, mais nocivo ainda, é o estudo do fenômeno literário apenas na sua época de criação. Por essa razão, justificamos o presente trabalho e a importância de se retomar o estudo do conto de fadas com uma leitura contemporânea: interpretar e explicar o conto apenas a partir das condições de produção – da sua atualidade –, é deixar de se aprofundar os sentidos. O conto de fadas, como qualquer outra obra, mantém-se vivo por dissolver fronteiras de sua época e, por isso, entram no grande tempo. No entanto, ainda segundo o autor russo, uma obra não sobrevive nos “[...] séculos futuros se de certo modo não reúne em si também os séculos passados.” (Bakhtin, 2017, p. 14).

Sobre a cultura de uma época, Bakhtin nos revela a importância de não a considerarmos como fechada, pronta e plenamente acabada – enfim, morta. Por maior que seja o distanciamento temporal, a unidade de uma cultura é uma unidade aberta. A título de ilustração, o autor nos traz como exemplo a própria Antiguidade, responsável por integrar o processo único de formação da cultura da humanidade. A Antiguidade daquele momento desconhecida como a conhecemos hoje. O mesmo se aplica aos gregos antigos, que nunca se denominaram dessa forma. Essa distância temporal nos permite observar a própria Antiguidade era plena de valores semânticos desconhecidos por esses gregos antigos. A partir dessa reflexão, podemos compreender o sentido do mito, tão caro a nós neste trabalho.

No campo da cultura, interpretar a cultura do outro com os olhos dela é processo indispensável de sua interpretação, mas não pode se reduzir a isso – se assim o fizéssemos, esgotaríamos o momento. Como colocado pelo autor russo (2017, p.18), “A *interpretação criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece [...]”, isto é, somente ao se distanciar de forma temporal, espacial e cultural é que o intérprete poderá interpretar de forma criadora seu objeto de análise. Observemos esse processo com o mito.

De origem grega, *mythos* possui uma relação intrínseca com a narrativa, o contar

um acontecimento. Ele foi gerado com e pelo homem, numa cronologia incerta, perpetuado de geração a geração. É parte integrante do homem da Antiguidade, que vive em harmonia devido à sua compreensão da natureza e do mundo por meio dessas narrativas. O homem antigo (não compreendido por ele naquele momento histórico, mas visto por nós dessa forma) tinha na narrativa desse período um elemento inerente a sua existência, praticado e vivenciado por ele. No entanto, com o distanciamento no campo da cultura, o *mythos* começa a ter outras compreensões: E. Cassirer (1874-1945), por exemplo, concebe o *mythos* em seu valor ontológico e o aproxima mais como uma expressão da emoção do que um pensamento racional, uma ingenuidade primitiva. Ele surge espiritualmente sobre o mundo das coisas materiais como expressão coletiva, poética e primordial. W. F. Otto (1874-1958), em suas contribuições sobre mitologia, compreende, por exemplo, os deuses gregos como imagens simbólicas de uma intuição vital – impossível de ser compreendida de outra forma. C. G. Jung (1875-1961), em sequência aos estudos psicológicos-psicanalíticos de S. Freud (1856-1939), utiliza o material mitológico como fundamentação de sua teoria sobre arquétipos, princípios regulamentadores *apriori* da existência.

Cada um desses estudiosos – cada qual no seu lugar interpretativo-avaliativo – se distancia do seu momento de existência – da sua cultura – para trazer uma compreensão sobre o que é o mito e sua influência nas sociedades. Essas compreensões não estão em sua plenitude (nem mesmo o foram ou serão com outros pensadores futuros), uma vez que outras culturas o verão (o mito) e o analisarão aos olhos de uma cultura outra. A partir desse movimento dialógico, sentidos revelam suas profundezas e seu fechamento e unilateralidade são superados.

Nesse diálogo, essas culturas entram em embate, “[...] cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta* [...]” e se enriquecem de forma mútua (Bakhtin, 2017, p. 19), em um processo possível de ser observado somente por meio da linguagem que, como materialização da interação entre sujeitos, só pode ser considerada dialógica. Cada uma dessa interação – cada enunciado – é um acontecimento único na vida e no processo discursivo. Portanto, somos levados a ler nosso *corpus* de análise como concretização da comunicação, configurado em uma determinada estética. Por enquanto, não nos aprofundaremos sobre seus aspectos formais, uma vez que o mito não compõe o nosso *corpus* de análise. O próximo capítulo da tese trará uma discussão mais verticalizada sobre a importância do mito para a compreensão do conto de fadas, por conseguinte, para o seriado *Era uma vez*. Por ora, voltemos a ele.

No caso da pesquisa, o seriado nos impulsiona a observar o material verbal,

vocal/sonoro e visual na sua totalidade e a resgatar outros enunciados (conto dos Grimm e a animação) a fim de compreender e ajudar a construir sentido, possibilidade de análise concedida devido à leitura filosófica feita pelo Círculo. Fundamentadas na leitura marxista, Paula, Figueiredo e Paula (2011) consideram o método bakhtiniano como método dialético-dialógico, a qual adotamos como fio condutor da pesquisa.

Isto posto, compreendemos a impossibilidade de se observar o enunciado isolado, sem considerar o embate de vozes que o constitui. Refletir sobre a personagem de Regina e sua configuração como sujeito é considerar um “eu” que existe somente na relação com um “outro”. Observemos esse processo ao colocarmos dois enunciados base para a análise da Rainha Má de *Era uma vez: Branca de Neve e os sete anões* (1937) e *Branca de Neve* (1812-1815). No desenvolvimento deste trabalho, observamos a Rainha Má (ambas as versões) como um sujeito de linguagem constituído na sua relação com o(s) outro(s). Essa constituição nos revela como a Disney, na sua condição de indústria cultural, posiciona-se em relação às obras literária e animada e, também, ao meio social a que está inserida.

No trecho a ser destacado a seguir, será possível ver como os contos resultaram em um guia para a moral e os bons costumes, semelhante ao efeito do mito em seu respectivo espaço-tempo. Nos excertos a seguir, buscamos fazer uma breve reflexão sobre as imagens de feminino e maternidade, valorações perpetuadas ao longo dos séculos, com outra arquitetura. A partir dessas considerações, podemos compreender a intencionalidade¹⁰ da obra com o trecho a seguir:

Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher. Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia:
 “Espelho, espelho meu,
 Existe outra mulher mais bela do que eu?” (Grimm, W., Grimm, J. 2010, p. 129).

No trecho, há a introdução à madrasta da Branca de Neve, cuja representação materna é o oposto àquele re(a)presentado pela mãe biológica da princesa-mulher. Na passagem destacada, é possível observar como os valores católico-cristãos são presentes na obra. A vilania começa a ser construída, primeiramente, pela vaidade da mulher, um dos pecados capitais. Ressaltamos que a beleza em si não é condenada – tanto que a passagem “Era uma dama belíssima...” é colocada de forma a realçar qualidade, feito na forma de

¹⁰ Compreendemos intencionalidade, não como a ideia de intenção do autor (ou até mesmo aquilo que o autor “quis dizer”, irrelevante para os estudos do Círculo russo), mas o direcionamento da ideia de proposta em uma determinada obra.

superlativo. O que a prejudica e a condena como sujeito são seu orgulho, um dos sete pecados capitais, e a arrogância – introduzidos pela conjunção adversativa “mas”, responsável por anular a qualidade de “belíssima” da Rainha. As devidas qualidades de uma mulher (mãe) são apresentadas pela imagem da mãe biológica de Branca de Neve:

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. [...] “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. A rainha morreu depois do nascimento da criança (Grimm, W., Grimm, J. 2010, p. 129).

O conto é aberto com essa descrição da mulher-mãe, sem identidade – para os valores cristão, ser-mãe é a identidade maior de qualquer mulher – e restrita ao ambiente doméstico. A morte precoce reforça sua imagem sagrada, de forma a trazer um desfecho do cumprimento do papel de boa-mãe nos contos de fadas. Refletir sobre a construção da vilania é pensá-la na sua relação com o sujeito que materializa a idealização de imagem ideal feminina. Assim, pensar esse sujeito mulher-vilã é colocá-la num movimento social de interação com o outro e analisá-la a partir da alteridade. O sujeito Rainha Má¹¹ não é centrado em si, mas constituído na sua relação com Branca de Neve – que, por sua vez, substitui sua mãe (biológica) na imagem de mulher ideal.

No cerne das reflexões do Círculo (principalmente aquelas feitas por Bakhtin) no que diz respeito à linguagem, é possível encontrar considerações sobre alteridade, conceito relacionado à constituição do sujeito a partir da sua interação com o outro. Essa constituição é manifestada por meio das relações dialógicas que compõem enunciados e discursos, que nos revelam valores e posicionamentos, uma vez que a “[...] palavra é uma ponte que liga o eu ao outro”. (Volóchinov, 2017, p. 205).

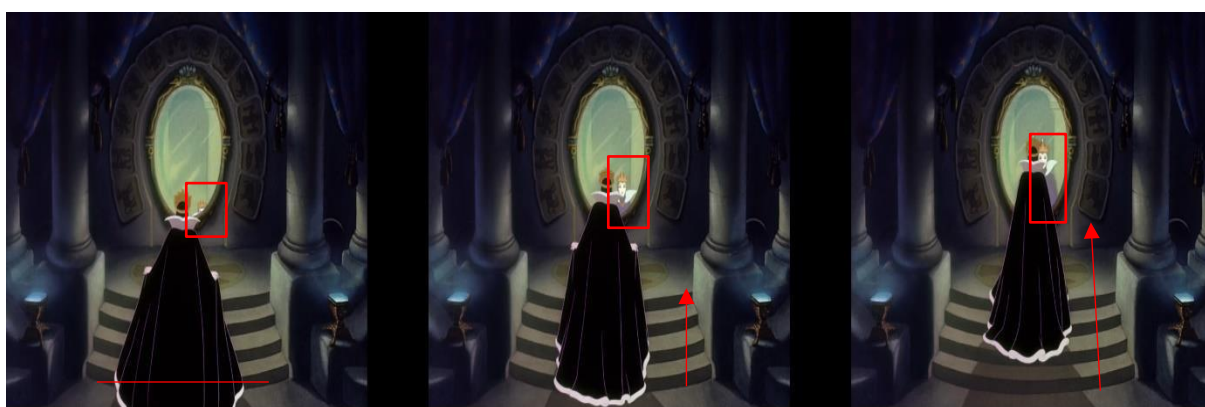
Tal como o enunciado, constituído no embate de vozes e concretizado na/pela linguagem, o “eu” existe somente na relação a um tu, possível de observar com os dois trechos destacados de *Branca de Neve*, cuja elaboração é feita de modo a materializar a função moralizante do conto ao colocar esses dois sujeitos-mulheres em embate. Sobre a relação da madrasta com a beleza, Corso e Corso (2007) discorrem como é possível observá-la a partir de sua relação com o espelho: ele é o responsável por ditar quem é “a mais bela de

¹¹ Mesmo na sua versão literária arquetípica, não a observamos centrada em si. A qualificação de ‘má’ só é possível devido à sua relação com Branca de Neve, que nos permite observar a construção valorativa do ser uma mulher-boa e mulher-má.

todas” e, ao indicar Branca de Neve, a inveja assume seu ponto mais alto da narrativa e, mais uma vez, temos a retomada de mais um pecado capital cometido pela Rainha Má, o que reforça a sua condenação e direciona Branca de Neve à sua ascensão na história.

A partir dessas breves considerações sobre a construção da vilania na Rainha Má, podemos compreender como o seriado midiático refletirá essa concepção arquetípica e refratará com valorações do momento histórico estadunidense da década de 1930. A concepção de maternidade tida pelas indústrias Disney é sua condução para a construção da imagem de suas vilãs e heroínas. Observemos esse processo com a análise de algumas cenas:

Figura 1: Rainha Má consulta o espelho



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões* (1937)¹²

Na cena em destaque, temos o aparecimento da imagem da Rainha Má em movimento de baixo para cima, compreendida aqui como ascensão (indicada pelas setas vermelhas) e relacionada à sua posição monárquica. As escadas complementam o movimento de elevação, jus à sua colocação na história. O espelho, que possui uma face própria ao ser invocado pela Rainha, aparece na cena, em um primeiro momento, como dupla refração. A primeira visão que temos do seu (da Rainha) rosto é por meio do espelho, como podemos ver no segundo e terceiro quadros, ainda não totalmente nítidos. Isto é, a visão que temos dela é a partir do outro.

Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant discorrem sobre as inúmeras simbologias relacionadas ao espelho em diferentes culturas: desde a crença chinesa, passando pelo pensamento nipônico e pelos reflexos de deuses indianos e, por fim, com considerações com a literatura sufista. Em meio às reflexões, gostaríamos de destacar a seguinte:

¹² Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do Adobe Premiere em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem: quadro 1: 00:02:28; quadro 2: 00:02:29 e quadro 3: 00:02:30.

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (2020, p. 456, grifos dos autores).

Quando observamos a Figura 1 e nos deparamos com a primeira imagem da Rainha apresentada a nós por meio de um espelho, vemos como a Disney volta nosso olhar para encará-la como um reflexo, isto é, para o seu “outro”, visto por ela (e por nós). A relação da Rainha com o espelho é de existência, uma vez que a possibilidade de “ser a mais bela” é uma condição legitimada pela palavra do espelho, cuja voz está na imagem de uma máscara (por sua vez, outra imagem de seu “outro”). A temática do espelho e da beleza tem, em *Eco e Narciso*, seus primeiros testemunhos literários – gregos e latinos – datados do século I a.C., nas *Diegeseis* ou *Narrações* de Cónon, em um papiro fragmentário. Assim, os textos gregos mais antigos são contemporâneos a Ovídio que, segundo Pena (2017), incluiu a história de Narciso em sua obra *Metamorfoses* e é autor da versão mais extensa do mito a se ter conhecimento. Neste momento da discussão, nosso foco está em refletir como o conto dos Grimm e a animação da Disney mostram a relação existente entre conto maravilhoso e o mito antigo¹³.

A partir das considerações do *Dicionário de Símbolos* e do mito de *Eco e Narciso*, propomos olhar a Figura 1 na relação com os enunciados supracitados. O critério de escolha para trabalharmos com esse mito se dá devido à sua temática personagem e seu(s) reflexo(s), relacionado à condenação e morte, como o final trágico da(s) personagem(ns). No caso de Narciso, a apreciação exagerada à beleza ocorre por meio de sua imagem espelhada na água, sem saber que aquele reflexo é de si mesmo. No mito, o desprezo por quem se declara para Narciso, somado ao desconhecimento da própria imagem resulta em sua morte (a penitência). Em *Branca de Neve*, uma condenação similar, com o mesmo fim de Narciso, ocorre com a Rainha Má, ao saber que ainda não era considerada a “mais bela de todas”: “Ela teve de calçar sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão.” (Grimm, J.; Grimm, W., 2010, p. 144).

Ambas as narrativas apresentam similaridades, principalmente no que diz respeito à sua relação com o sujeito e seu reflexo, que os leva a uma obsessão pelas próprias imagens. Conforme o *Dicionário*, o espelhamento dos sujeitos em uma superfície não sugere a

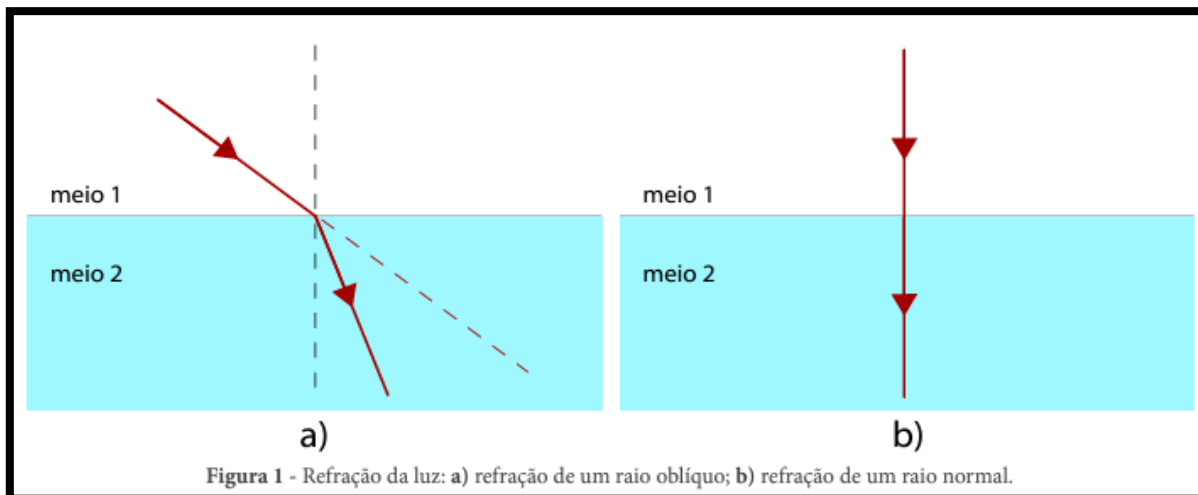
¹³ Segundo Pena, *Eco e Narciso*, apesar de estar registrado nos escritos ovidianos, configura-se como um “par atípico no panorama mitogenético clássico” (2017, p.15). Isso porque o mito não possui um acabamento estético comum a nenhuma tradição estético-literária considerada relevante, nem nunca terá feito parte da paideia grega como tantos outros mitos o fizeram. Há uma reflexão sobre as origens etimológicas de “Narciso”, mas mesmo os sufixos do seu nome não o colocam no grande compilado dos grandes mitos greco-latinos.

contemplação de uma imagem fidedigna do físico do sujeito: ao afirmar que “[a alma] participa dessa imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação”, podemos entrar em consonância com o que Volóchinov discorre sobre o signo (ideológico). Este não é somente uma parte da realidade, “[...] mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico” (2017, p.93).

Em uma análise feita em aula de modo remoto para a disciplina *Seminários avançados de pesquisa em análise dialógica do discurso* oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Câmpus de Araraquara e disponibilizado no canal GED – Grupo de Estudos Discursivos¹⁴, na plataforma YouTube, a professora Luciane de Paula expõe esse movimento de espelhamento, que é recebido carregado de valorações – isto é, transformado a partir do momento que atravessa o espelho – pelo sujeito Narciso, a partir da obra de Caravaggio, homônima ao personagem. Na aula, Paula (2021) explica como processo se inicia com a retomada dos processos de reflexão e refração, de Newton e de que forma essas noções físicas nos levam à dupla refração no quadro de “Narciso”. Vejamos algumas considerações sobre as leis físicas sobre a luz.

Conforme Moura e Silva, Newton defende a ideia de a reflexão ser “[...] causada por uma força agindo à distância entre os corpúsculos de luz e a superfície refletora (2007, p.7)” e ainda explicam que “[...] um corpo produziria uma força que atuaria sobre os raios de luz, refletindo-o ou transmitindo-o[...]. Newton atribuiu essa força exclusivamente ao *corpo*, sendo que o raio de luz estaria somente sujeito a sua atuação sobre ele.” (p.8, grifos dos autores). Portanto, temos três elementos fundamentais para o processo de reflexão: a luz, o corpo a ser refletido e a superfície refletora. De acordo com os autores, tanto o reflexo quanto a refração são processos relacionados às vibrações provocadas pela luz (nos experimentos de Newton, essas vibrações eram observadas em éter). No caso da refração, sua principal característica está na variação da velocidade da luz, que ocorre devido à mudança do meio de propagação. Segundo Paiva, se “[...] a incidência da luz for oblíqua, a refração é acompanhada de mudança de direção (figura 1a), o que não ocorre se a incidência for perpendicular (figura 1b).” (2014, p.1). Observemos a figura a seguir para ver essas duas formas de refração.

¹⁴ <https://www.youtube.com/@ged-grupodeestudosdiscursi9959/featured>.

Figura 2: Processos de refração

Fonte: Figura retirada do artigo intitulado *Refrações da luz*¹⁵

A partir desse processo e sua aplicação no campo discursivo, Paula expõe sua leitura do quadro de Caravaggio para compreendermos o processo de reflexo (assim denominado no campo discursivo) e refração a partir de uma análise fundamentada nos pressupostos do Círculo Russo. Em sua leitura, Paula nos mostra como a imagem vista por Narciso no lago não é a sua exata réplica. Isso ocorre porque, para o Círculo, a imagem (o signo) refletida não é possível ser uma cópia perfeita na superfície refletora: para a autora, o “reflexo” de Narciso não é somente uma imagem sua, mas uma realidade outra, como signo e o sujeito a contemplá-lo (o próprio Narciso, Caravaggio como autor-criador ou nós como público apreciador) o fará a partir de um determinado horizonte ideológico.

Além dos fenômenos de reflexão e refração, temos a dupla refração, estudada e discutida pelo cientista dinamarquês Erasmus Bartholin. Segundo Moura (2014), o cientista posicionou dois objetos sob uma superfície inferior de cristal e, ao observá-los através da superfície superior, isto é, sob outro ângulo, Bartholin observou como os objetos tinham suas imagens refratadas de modo duplicado e ambas as refrações possuíam características distintas umas das outras: suas cores e movimentos se manifestavam de formas diversas e esse processo é fundamental para compreendermos a nossa leitura de dupla refração – tanto para o quadro Narciso quanto para o espelho e a Rainha Má.

Tal como colocado pela professora Luciane de Paula em sua aula, a presença de Narciso e sua imagem refletida no lago. Ela explica que a presença desse conjunto de

¹⁵ Disponível em: https://www.fc.up.pt/pessoas/jfgomes/pdf/vol_2_num_1_39_art_refracaoLuz.pdf Acesso em: 15 de maio de 2024.

elementos em um quadro nos faz presenciar um fenômeno de dupla refração, tal como estudado por Bartholin¹⁶. Isso ocorre porque, ao observarmos o quadro, temos dois momentos de refração: o espectador que, ao olhar para o obstáculo – a tela – tem seu olhar desviado para o Narciso- personagem e, em seguida, tem o foco voltado para o Narciso-reflexo (primeira refração, ordinária). O segundo desvio, a nível extraordinário, seria a visão que o próprio Narciso tem de seu outro “eu”, em forma de reflexo na água do lago. Dessa forma, temos a ideia da dupla refração aplicada, não somente na física, mas também no campo discursivo.

No caso da Rainha Má, podemos observar o mesmo processo visto pela professora Luciane de Paula no quadro de Caravaggio. Vejamos na figura a seguir, em relação à Figura 1, outra perspectiva do espelho:

Figura 3: Rainha Má e reflexo(s)



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*¹⁷

¹⁶ Atualmente, essas refrações são denominadas ordinária e extraordinária.

¹⁷ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela

Quando observamos essa sequência de cenas na figura acima na sua relação com a Figura 1, temos um processo semelhante à dupla refração de Narciso. Neste momento, com a Rainha Má e o espelho, podemos observar a dupla refração e sua importância a fim de refletirmos sobre a constituição do sujeito-vilã na animação e como ela nos faz construir sentido para compreender Regina como vilã-heroína. Na imagem acima, foram colocadas três sequências para observarmos como o espelho se faz presente – isto é, se faz existir – no enunciado animado. Na primeira fileira de fotogramas, a animação nos apresenta o reflexo completo da personagem, com sua imagem centralizada na cena, enquanto a imagem física da Rainha em si não nos é mostrada. Em seguida, entre a primeira e a segunda fileira de fotogramas, há a convocação da voz e da (outra) imagem do espelho, surgido em meio a um movimento elemental de fogo e vento, símbolos referentes ao masculino, por excelência. Para a convocação, assim ela diz: “Escravo do espelho mágico/” referente ao primeiro quadro, com os braços abertos para espalhar sua magia e evocar o escravo em forma de máscara; “deixa o infinito espaço/” Aqui, temos a recolha dos braços e concentração da magia, de forma a deixara Rainha alinhada em forma retangular. Para terminar a evocação, ela diz: “e vem pelas trevas, eu te convoco. Fale! Deixa-me ver tua face.”¹⁸. Ao encerrar o encanto, o espelho apaga seu reflexo (sua imagem e voz) e a substitui. Assim, somos apresentados a um outro reflexo no espelho, materializado na forma de uma máscara de voz masculina.

No caso da Figura 1, temos o primeiro caso de dupla refração. No primeiro, a nível ordinário, nós, como espectadores da animação, temos nosso olhar extraposto de espectador voltado para a Rainha Má-personagem e a Rainha-reflexo, cuja imagem não é a mesma vista por nós – e nem o poderia vê-lo. No segundo caso, a nível extraordinário e o mais frequente durante a animação, temos o olhar da Rainha para seu próprio reflexo (e para a máscara que, por sua vez, também observa a Rainha), o qual também só é possível de ser observado pela posição extraposta do público espectador. Existe uma relação intrínseca entre sujeito e figura contemplada na superfície refratora. A Disney, como autora-criadora da animação, posiciona- nos, inicialmente, a uma distância, de tal forma a nos colocar de frente sobre a sua visão dessa Rainha: o tom maldoso está nas cores do espelho e na trilha sonora, que introduz a vilã para o centro da cena e reforça essa vilania também presente nas roupas e ambiente sombrios. A superfície – verde e amarelado – do espelho não reflete uma imagem bem definida da personagem, mas opaca e de pouca definição.

seguinte minutagem – Primeira fileira: quadro 1: 00:02:35; quadro 2: 00:02:36 e quadro 3: 00:02:37. Segunda fileira: quadro 1: 00:02:44; quadro 2: 00:02:45 e quadro 3: 00:02:46. Terceira fileira: quadro 1: 00:02:50; quadro 2: 00:02:51 e quadro 3: 00:02:52.

¹⁸ Fala referente à seguinte minutagem: 00: 02:32 a 00:02:47.

Todos esses elementos combinados da forma que o foram, faz-nos construir um sentido em relação à Rainha. Em seu *Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado*, Volóchinov (2019) reforça a importância de se considerar a orientação social, responsável por determinar a entonação do enunciado. Dessa forma, ao observarmos o breve corte de cenas presentes nos fotogramas das Figuras 2 e 3 e, ao nos depararmos com a seleção de cores para a composição dessas cenas, vemos a vilania construída neste sujeito. O tom amarelo e verde presente no espelho. Vejamos um pouco sobre alguns significados dessas cores:

Pertence também à vivência e ao simbolismo do amarelo o fato de que nenhuma outra cor é tão instável quanto ela – uma pitada de vermelho transforma o amarelo em laranja, uma pitada de azul e ela se torna verde, um tantinho de preto e obtemos uma cor suja e opaca. Mais do que todas as outras cores, ela depende das cores combinadas a ela. (Heller, 2013, p.152).

Verde é a cor de tudo que é venenoso. [...] Quando se pensa em “venenoso” pensa-se logo no “verde veneno”, a conexão que coloquialmente se faz entre o que é verde e o que é venenoso, e que só existe na Alemanha. Com isso fica demonstrado que até mesmo um único clichê idiomático pode determinar um efeito cromático. “Verde veneno” (*Giftgrün*) é um tradicional conceito alemão. (Heller, 2013 p. 204, grifos da autora).

Como colocado por Heller, no que diz respeito às significações negativas atribuídas ao amarelo e ao verde, ressaltamos essas duas para ajudar-nos a construir sentido na superfície do espelho em que se é refletida a imagem da Rainha. Como podemos ver no fotograma da Figura 1, tanto a coroa quanto o espelho carregam o amarelo: o primeiro, dourado, é monárquico, indicador de realeza e soberania, enquanto o segundo é opaco, misturado ao verde, responsável por evocar um tom venenoso junto a essa opacidade amarela e é nesse meio que a Rainha Má tem sua imagem refletida. Um reflexo (refração) de maldade venenosa, que a constitui como sujeito e é reafirmada pelo reflexo, pela musicalidade da cena e pelas cores utilizadas – por ela e pelo espelho. Além deste, a máscara, ao ser evocada, combina todos esses tons e aparece em um fundo totalmente preto. Assim, materializa um outro da Rainha, o que a torna uma “Escrava do espelho mágico”, isto é, de uma voz social – masculina – responsável por entoar e determinar quem e o que é o ser-(a mais) bela, cuja busca torna-se a sua principal condenação.

Ainda na Figura 1, a combinação de cores presente discutida por nós na imagem da Rainha Má tornou-se marca registrada na vilania Disney. Nesse jogo multicolor, temos ainda o roxo e o preto (concentrados nas roupas – pelo reflexo do espelho, é possível perceber que o vestido em tom roxo) e o verde presente no espelho. A partir dessa combinação, temos

uma valoração sobre o ser-vilã (o que implica em valorações sobre o ser-mulher e ser-mãe) dentro do contexto Disney, uma vez que essas cores, nesse enunciado, possuem significados específicos, na sua relação com o todo enunciativo.

Paula e Luciano (2020) partem de textos de Volochínov, Medviédev e Bakhtin para esclarecer sobre a construção do enunciado, criado sob um projeto de dizer do autor-criador,

“[...] passa por um ato de consciência (no esteio das ideias de Humboldt, que influenciaram o Círculo, podemos dizer que se trata de uma atividade consciente [*energeia*]) para ser expressa materialmente sob condições da interação, as quais podem ou não favorecer a composição material nas dimensões verbivocovisuais” (Paula; Luciano, 2020, p. 115).

Na condição de signo ideológico, o preto possui a ideia de morbidez e ausência de vivacidade (uma vez que o vivo é sinônimo de luz, combatido pelos vilões). No entanto, só é possível criar esse sentido de mórbido – trazido por Heller em seu *Psicologia das cores* – devido à articulação com a personagem, construída não somente como uma rainha, mas como uma representação de mulher-mãe má. Assim, o preto da capa da Rainha realça, em seu teor emotivo-volitivo, a negatividade desse sujeito, construído junto aos gestos pesados, às expressões sempre carregadas e ao tom de voz mais grave, que diverge ao de Branca de Neve, cujo tom (valorativo) de voz é mais suave e leve.

Ainda em suas considerações sobre o preto, Heller o considera uma cor relacionada ao poder, à violência e morte, três características aplicadas à Rainha Má, uma vez que a posição hierárquica máxima que ocupa traz poder no sentido político e aquele conquistado pelo conhecimento (a vilã se mostra uma dominadora de magia – das trevas). Sua ganância por querer ser a mais bela de todas traz em si uma postura violenta em relação à Branca de Neve, uma vez que envia um caçador para matá-la.

O preto também está associado à elegância, demonstrado no manto, um dos maiores símbolos da realeza, junto à coroa e ao cetro. Outra característica desse tom é o de transformar todos os significados positivos das demais cores cromáticas em seu oposto negativo. O roxo, por exemplo, é tipo por Heller como a cor do poder e da magia. No entanto, o poder e a magia da Rainha Má são vis por estarem associados ao preto – à morte. A cor roxa também é considerada a cor da vaidade e demais desvirtuamentos (assim considerados pela Igreja) ligados à beleza, marca registrada da vilã. No caso da cor verde (dos olhos da Rainha e do espelho – seu outro) está associado à inveja (possível até de lembrarmos da expressão “ficar verde de inveja”) e ao veneno, primeiro tom a ser adquirido pela maçã ao mergulhá-la em poção e dá-la à Branca de Neve.

Assim, ao fazermos nossas observações sobre a composição cromática da personagem, é possível observar a construção arquetípica existente desde os tempos mitológicos refletida e refratada na Rainha Má. Por meio das cores (signos ideológicos), são perpassados valores difundidos no plano social há séculos e retomados de tal forma que, ao seter contato com esse conjunto de elementos em uma personagem, associamo-los à imagem de vilã(o). E esse processo se repete quando nos voltamos para a imagem da Rainha Má de *Era uma vez*:

Figura 4: As Rainhas Más, da Disney

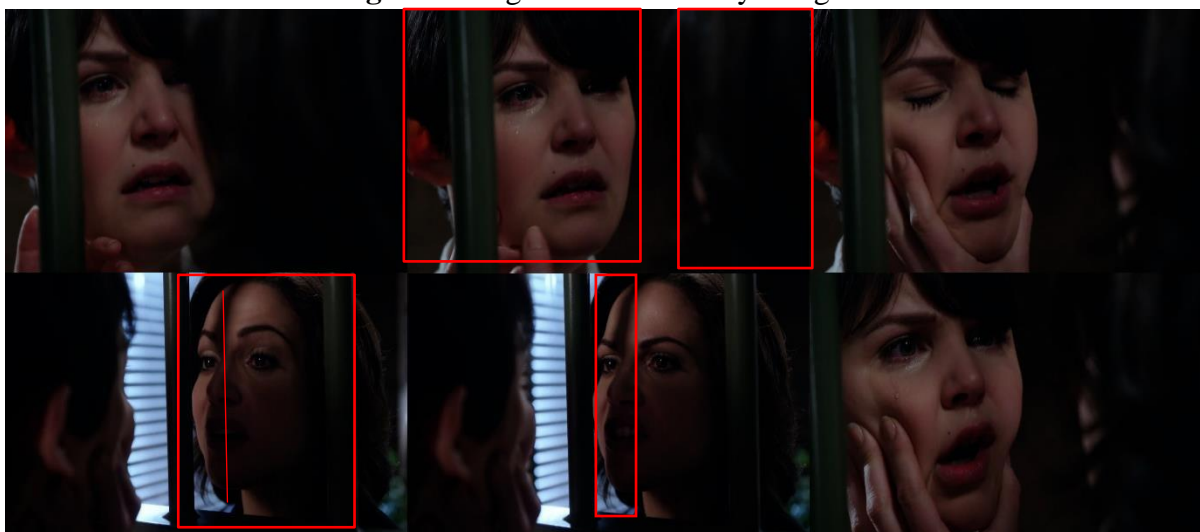


Fonte: Insider¹⁹

Como é possível observar, a versão seriada da Rainha Má retoma elementos visuais de sua leitura animada de 1937. As cores escuras (preto e roxo como os tons mais predominantes) bem como o estilo do vestido também é bem semelhante. A posição ereta, de ombros alinhados ressalta o poder trazido tanto pela posição de rainha quanto pela magia avançada que ambas possuem. Ao colocarmos esses dois sujeitos em embate, é possível perceber como a Rainha Má de *Era uma vez* reflete e refrata, não somente sua versão animada, mas também a literária, de modo a recuperar – em partes – o aspecto arquetípico tão caro aos contos de fadas. A seguir, trazemos um fotograma como exemplo dessa relação:

¹⁹ <https://i.insider.com/5ba2c0589c888d551a8b4569?width=1000&format=jpeg&auto=webp>. Acesso em 15 de maio de 2024.

Figura 5: Regina intimida Mary Margaret



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 18)²⁰

Temos no fotograma uma cena com ambientação moderna, em Storybrooke, com Mary Margaret (assim denominada Branca de Neve nesse novo espaço-tempo) presa em uma delegacia devido a um plano desenvolvido por Regina. Nesse recorte, percebe-se uma movimentação da câmera em alternância entre ambas as personagens, o que provoca uma intercalação de valores: a heroína materializada em Mary Margaret subjugada – novamente, deforma outra – pela Rainha (aqui, como prefeita). As cores escuras da maquiagem e da sombra no rosto predominam na vilã, de forma a realçar a maldade e o poder exercidos em Mary, cujo contraste de maquiagem, mais clara e discreta, de rosto mais iluminado pela luz, revelam valorações ideais acerca da mulher – indefesa, frágil, com feições mais suaves. No entanto, o quarto fotograma nos revela – ainda que não seja tão claro nessa primeira temporada – a ambivalência humana complexa que constitui Regina enquanto sujeito.

A sombra da grade da cela está refletida no rosto da personagem e cria uma divisão em seu rosto: o lado direito (pela perspectiva do telespectador), predominante sombrio e o outro, o esquerdo, com luz. Contudo, o ângulo da câmera nos permite ver apenas uma parte mínima do rosto da prefeita, como se esse lado de luz (sinônimo de “bom”) fosse fraco, ainda que existente. Sombras existem na sua relação com a luz. Essa construção “sombria” de Regina é formada na sua relação com a “brancura”, “luz” de Branca de Neve. Sobre essa relação, desenvolveremos mais sobre o tópico no capítulo dedicado a discussão de signo

²⁰ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem: quadro 1: 00:30:53; quadro 2: 00:30:54; quadro 3: 00:30:55; quadro 4: 00:30:56; quadro 5: 00:30:57 e quadro 6: 00:30:58.

ideológico, com suporte dos pressupostos de Jung.

Para Bakhtin (2011), o “eu” é insuficiente em si mesmo. A Rainha Má fechada em si mesma perderia a essência, pois como sujeito de linguagem, ela se constitui por meio da e na relação – com Branca de Neve, o espelho, etc. É a partir desse outro, que a voz social a qual representa toma consciência no ser-evento e em seu posicionamento. Assim, com essa breve análise, buscamos mostrar como o método dialético-dialógico conduzirá a pesquisa, de forma a colocar os enunciados (literário, animado e seriado) em embate para, dessa forma, revelar asvalorações de mulher, mãe e amor maternidade pelos estúdios Disney. Por meio da verbivocovisualidade, aprofundaremos nossas reflexões nos elementos de composição do seriado, não somente como materialidade (ângulo de cena, trilha sonora, cenário, luz e sombra), mas como dimensão de linguagem. Vejamos de forma mais aprofundada como pretendemos aplicar a verbivocovisualidade em nossa leitura do sujeito Rainha Má.

2.2. A tridimensionalidade da linguagem: a verbivocovisualidade em *Era uma vez*

Para a nossa discussão acerca da verbivocovisualidade, pontuamos que há duas formas de pensá-la: a primeira é dedicada a conceber a linguagem como tridimensional, a partir dos estudos embasados na poesia concreta, que observa a expressão de máxima potência da verbivocovisualidade como tridimensional: dimensões verbal, vocal/sonora e visual. A segunda concepção trata da questão da concretude enunciativa. A fim de olhar para o mundo que nos cerca por meio dos signos componentes dos enunciados, ambas as formas de conceber a verbivocovisualidade nos são caras, pois nos permitem pensar a potencialidade da linguagem e sua materialidade, uma vez que trabalhamos com um seriado televisivo, o qual contempla a materialização verbal, musical/sonora/vocal e visual.

Essa é a visão adotada para as análises dos episódios que compõem o nosso *corpus* e demais enunciados em embate. Um filme não pode ser analisado com uma de suas dimensões apartados sem que o sentido seja comprometido. Elas são observadas com um todo (do enunciado), indissociáveis e é a partir desse todo que expressamos nossas leituras sobre o seriado televisivo. Para tanto, nossa atenção é voltada para todas as manifestações dessas dimensões presentes em *Era uma vez*: posições de câmera (que funcionam como um narrador, por direcionarem nosso olhar para determinados ângulos e percepções), construção do cenário, imagens das personagens (como seus figurinos, maquiagens, penteados), trilha sonora, diálogos e monólogos das personagens (e o tom utilizado por elas), etc.

Apesar de seus estudos terem sido focados no romance, o Círculo possui, em seus

próprios escritos, uma concepção de linguagem que contempla essas dimensões, uma vez que Paula (2017a, 2017b, 2017c, 2019a, 2019b) a observa (essa concepção) como um meio de se colocar no movimento dialético-dialógico as novas manifestações de linguagem (as formas contemporâneas, como o seriado, o filme, a animação).

A partir de um levantamento de referências ao musical, vocal e visual presentes na obra do grupo russo, a autora confirma ser possível afirmar que, apesar de não se debruçarem em enunciados sincréticos, as obras do Círculo propiciam arcabouço teórico para o estudo de enunciados de materialidades diversas, “[...] uma vez que compreende a linguagem em suas dimensões verbivocovisuais, em qualquer concretude (mesmo o signo verbal apresenta essa tridimensionalidade, como tem denominado Paula)” (Paula, 2017b, p. 295-296). Mesmo para reflexão do material verbal, o Círculo se utiliza de terminologias referentes ao campo do vocal/sonoro, de forma a “[...] ser comum nos depararmos com termos como material sîgnico, signo, produto de criação ideológica junto com tom, tonalidade, ritmo, entonação, polifonia, entre outros, entendidos como constitutivos da linguagem.” (Paula; Luciano, 2020, p. 110).

Com uma breve análise, propomo-nos a mostrar como a noção de verbivocovisualidade, em consonância ao método dialético-dialógico discutidos anteriormente. A Figura 5 é referente a um recorte com a abertura do episódio 18 da primeira temporada do seriado. Cada episódio se inicia com um cenário nessa paleta de cores: um início bem escuro, com uma leve luz azulada bem ao centro – como é possível ver no primeiro quadro –, onde permanece por um segundo, de forma mais intensa, no quadro seguinte, acompanhado do título, também centralizado. No entanto, conforme a temática e o foco do episódio, alguns elementos são alterados. Neste caso, como haverá detalhes do passado de Regina Mills e sua família, a abertura traz em si a personagem montada em um cavalo, atividade praticada quando era mais nova.

Figura 6: Abertura do episódio

Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 18)²¹

Feitas essas breves considerações, traremos o mesmo recorte, agora com algumas marcações que se tornarão frequentes ao analisarmos fotogramas, os quais são tirados a cada segundo, para termos uma melhor visualização dos detalhes dos movimentos. Elas nos ajudam a sistematizar os quadros e facilitam nossa observação em relação ao ângulo de câmera, movimentação dos elementos da cena, planos, iluminação, etc. e, como colocado anteriormente, todos esses componentes nos são caros para uma análise verbivocovisual de um enunciado sincrético.

Para o processo de extração de fotogramas²² ou *prints*²³ de tela, adotamos o critério estabelecido pela área do audiovisual, o qual trabalha com intervalos entre 1, 2 ou 3 segundos entre os fotogramas. Como o nosso objetivo é o de aproveitar da melhor forma possível cada detalhe de movimento das cenas, optamos por trabalhar com o intervalo padrão de 1 segundo. Vejamos o mesmo fotograma, com algumas marcações feitas a fim de destacar alguns elementos para um esboço de análise. As marcações colocadas em vermelho nos quadros são para destacar alguns pontos importantes, que dizem respeito à Regina – uma vez que o episódio a posiciona com destaque –, já colocado logo na abertura do episódio:

²¹ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem: quadro 1: 00:32:00; quadro 2: 00:33:00; quadro 3: 00:34:00; quadro 4: 00:35:00; quadro 5: 00:36:00; quadro 6: 00:37:00; quadro 7: 00:38:00 e quadro 8: 00:39:00.

²² Fotogramas ou “quadros” são imagens individuais de uma produção audiovisual, como animações, filmes, seriados, vídeos de *Youtube*, etc., que são tiradas por um câmera em cadência constante.

²³ Capturas de telas como reflexo da tela do aparelho.

Figura 7: Marcações para análise de abertura do episódio



Fonte: Fotogramas retirados de *Era uma vez* com marcações de autoria própria

Como é possível observar, foram feitos destaques geométricos a partir das letras do título do seriado que, mesmo na versão foi dublada para o português brasileiro, foi mantido no original. Antes do surgimento do título, o primeiro quadro nos leva a uma floresta de pouca visibilidade e com destaque para a construção de verticalidade a partir das árvores que começava a se tornar mais visíveis no segundo quadro. A partir daí, já entramos no mundo maravilhoso dos contos de fadas, que tem como uma de suas ambientações mais clássicas a floresta encantada:

Em seus estudos sobre os contos de fadas, Propp esmiuça variadas estruturas dos contos populares e traz uma organização ordenada sobre os elementos que compõem essas narrativas. Em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (2002), o autor russo aborda sobre a floresta como um espaço recluso para o acontecimento de importantes rituais e, quando em um conto, sua descrição sombria e misteriosa – como colocado por Propp – traz uma importante significação para a narrativa: a do espaço de mudanças, que não podem ser vistas (tanto a floresta quanto as mudanças) nem observadas por quaisquer pessoas.

Propp ainda ressalta a floresta como um espaço onde ocorrem os ritos de iniciação, onde os heróis se fazem presentes quando um problema surge e essa floresta também é a responsável pela proteção de um reino, castelo ou, no caso do seriado, da cidade criada por Regina, Storybrooke. Essa floresta densa e escura também é o espaço da abertura da série. Nas Figuras 4 e 5, é possível ver como o ambiente misterioso foi criado com uma paleta de cores que variam entre o preto, azul (que se torna violeta), cinza, branco, o que nos dá um aspecto de floresta escura, fria e de pouca visibilidade.

Ao observarmos a paleta de cores selecionada para a construção da abertura de *Era*

uma vez, é possível observar tons possíveis de serem encontrados na obra *Psicologia das cores*, de Eva Heller. A obra foi escolhida para auxiliar em nossas análises no que diz respeito às cores e tons, uma vez que a autora situa as cores e, ao propor significado(a) a elas, o faz por meio das relações: com outras cores, em determinados contextos e espaços-tempos. Devido a essa contextualização feita por Heller ao fazer a análise das cores é que a selecionamos para dar embasamento às nossas leituras do seriado.

A partir da obra, foi possível encontrar determinadas combinações feitas pela autora que muito se assemelham às cores colocadas pela abertura de *Era uma vez*: a floresta, observada por nós, a partir de seu campo simbólico, como um espaço de mudanças, passagens (tanto ritualísticos como passagens de e entre mundos, como ocorre no seriado). Essas mudanças não ocorrem em uma floresta qualquer, mas uma que nos traz o aspecto misterioso, pouco visível, sombrio e frio. Tais sensações podem ser observadas devido às relações estabelecidas entre os elementos dispostos na cena. E essa construção já nos mostra a relação dialógica entre o seriado e as narrativas anteriores a ele (e as que estão por vir):

O herói do conto – seja ele um príncipe, uma órfã expulsa ou ainda um soldado fugitivo – infalivelmente vai dar em uma floresta, onde começam suas aventuras. A floresta nunca é descrita com detalhes. Ela é densa, escura, misteriosa, um pouco convencional, não totalmente verossímil. (Propp, 2002, p. 55).

No conto *Branca de Neve*, a primeira menção a uma floresta é no momento em que a princesa foge para o interior da mata para não ser morta pelo caçador:

A pobre menina foi deixada sozinha na vasta floresta. Estava tão assustada que ficou a olhar para cada folha de cada árvore, sem saber o que fazer. Depois começou a correr, passando sobre pedras pontudas e entre espinheiros. De vez em quando, feras passavam por ela, mas não lhe faziam mal. (Grimm, J; Grimm, W. 2010, p.73).

Segundo Volóchinov (2017), no interior da esfera ideológica há profundas diferenças porque nesse interior há a imagem artística, a norma jurídica, a ciência, o símbolo religioso e cada campo da criação ideológica “[...] possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo. Cada campo possui sua função específica na unidade da vida social.” (p. 94). Assim, a fim de determinar o papel da floresta nesse enunciado em específico, nós a observamos como signo ideológico que, inserido na criação e no acabamento estético do conto de fadas, possui uma significação específica. E, no espaço de mudanças e rituais presentes na floresta da abertura do seriado, nós a observamos com uma

valorização específica, devido aos elementos que a constituem: as árvores escuras, o plano que faz nos dá a impressão de vastidão, a pouca visibilidade. Essa valorização se constrói na relação dialógica da floresta da Figura 7 com outros enunciados, como a passagem destacada acima. Nela, o narrador foca o nosso olhar para uma floresta de espinheiros e pedras pontudas, com feras que passavam por Branca de Neve.

Essa floresta analisada por Propp aparece não somente no seriado e no conto de fadas, mas em produções anteriores:

A mesma coisa é evidente em materiais antigos, onde já foi observada há muito tempo. “Em sua maioria, as entradas do mundo subterrâneo eram cercadas por uma floresta impenetrável. Essa floresta era um elemento permanente na forma como se imaginava a entrada do Hades” Ovídio menciona-o em *As metamorfoses* (IV, 431, VII, 402). O livro VI da *Eneida* descreve a descida de Enéias aos Infernos: “Havia uma caverna profunda que se abria monstruosa no rochedo, como um vasto abismo, protegida por um lago negro e pelas trevas dos bosques” (VI, 237-238). Tanto Ovídio como Virgílio dão a essas concepções uma representação literária, mas esta deixa entrever o que foram tais concepções. (2002, p. 56-57).

A partir dessa citação, Propp nos revela como há uma tradição no campo de criação dos contos de fadas – provenientes das narrativas mitológicas – que já traz uma construção valorativa da floresta, a fim de concebê-la como um espaço de passagem. Como dito pelo autor, as epopeias de Ovídio e Virgílio já trazem em si esse espaço como um elemento sombrio e de proteção. E essa floresta que se mostra perigosa, é recuperada – com uma configuração outra – pela Disney. Não nos estenderemos mais por essa discussão da relação intrínseca da floresta como imagem de passagem neste momento, pois é de nosso interesse continuá-la em outro momento, em nosso subcapítulo “2.2. Onde os sonhos se tornam realidade: a americanização de *Branca de Neve* pelos estúdios Walt Disney”. Por ora, daremos sequência ao nosso trabalho sobre os contos de fadas e sua(s) leitura(s) na contemporaneidade. Assim, partiremos dos mitos até chegar em *Era uma vez*.

Figura 8: A construção da floresta em *Branca de Neve e os sete anões*



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*²⁴

Como colocado por Luciano (2021), observamos a manifestação dos enunciados analisados

“[...] verbivocovisualmente, isto é, do ponto de vista da relação dimensão-materialidade, as dimensões verbivocovisuais da linguagem se manifestam potencialmente na constituição do sentido valorativo do ato por meio da disposição material do verbal e do gráfico visual, que remetem e requerem o vocal-sonoro. (p.193).

Quando nos voltamos para a Figura 6, é possível ver uma relação entre a floresta da Disney e àquela citada por Propp. Foram colocadas três sequências de fotogramas a fim de vermos como a floresta dos contos é recontada pela indústria estadunidense. Nesse momento da narrativa, o caçador pede à Branca de Neve para fugir e se esconder na floresta

²⁴ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem – primeira fileira: quadro 1: 00:09:40; quadro 2: 00:09:41; quadro 3: 00:09:42; e quadro 4: 00:09:43. Minutagem da segunda fileira: quadro 1: 00:10:15; quadro 2: 00:10:16; quadro 3: 00:10:17 e quadro 4: 00:10:18. Minutagem da terceira fileira: quadro 1: 00:10:25; quadro 2: 00:10:26; quadro 3: 00:10:27 e quadro 4: 00:10:28.

(ambiente de proteção), pois a Rainha a quer morta. Nas sequências, é possível ver a retomada da floresta sombria apontada pelo autor russo em sua obra.

Para a construção dessa ambientação tenebrosa, as cenas começam com o vestido de Branca de Neve preso a galhos (sequência 1, quadro 1). No quadro seguinte, o ângulo é focado para a personagem, a fim de nos orientar, enquanto espectadores, que a(s) cena(s) seguinte(s) são observadas pelo olhar dela. Em seguida, os galhos se transformam em mãos com dedos alongados e finos, com aspecto arbóreo, para nos confundir (tal como Branca de Neve se encontra). Na segunda sequência, mostramos como o foco se torna a grandiosidade da floresta em relação à pequenez da personagem. O segundo quadro foi dividido em quatro partes para mostrar como os elementos são distribuídos na totalidade da cena (lado esquerdo e direito, superior e inferior). Mais da metade do quadro é composto por uma árvore gigante, cujos galhos remetem a braços esqueléticos que ameaçam capturar Branca e cuja figura ocupa pouco menos que a metade da parte inferior à esquerda e destaca justamente sua inferioridade frente à ameaça proporcionada pela natureza.

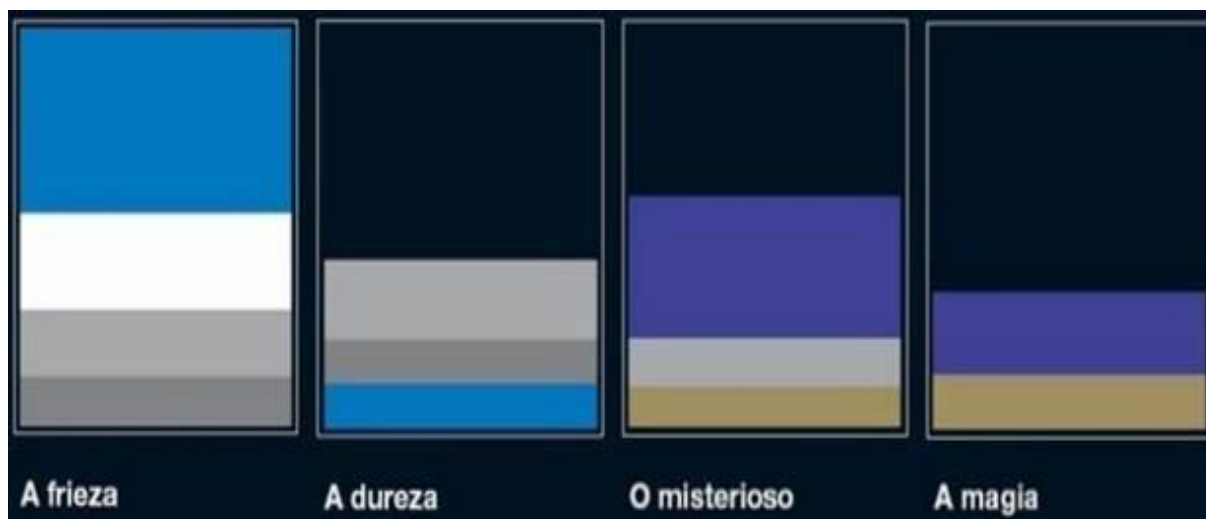
Na terceira sequência, as árvores adquirem feições mais monstruosas, com olhos em tons de amarelo e verde, que realçam essa maldade. Os galhos se transformam e se parecem mais com mãos do que as árvores nas sequências anteriores. Nesse momento, as cenas se movem em formato circular, o que nos mostra Branca rodeada por esses elementos sombrios, que permeiam entre a imagem de homem e árvore. As imagens dessa sequência também se alternam entre as árvores e a personagem, colocada em um ângulo para em que sua visão está focada no lado de cima, enquanto as árvores a observam de cima para baixo.

No decorrer da cena de fuga de Branca de Neve para essa floresta assustadora, há a marcação da trilha sonora que enfatiza o, com seu tom sombrio, o perigo da mata. Durante a minutagem 9'15" a 10'37", a cena foca no percurso feito por Branca a fim de fugir da morte. A música nos traz tensão, construída pelos instrumentos de corda, e velocidade, acompanhada pelo corrida feita pela personagem. O ritmo acompanhava os movimentos feitos pelos "galhos-mãos", pelos sons de terror "feito" pelas árvores e reforça a apresentação de uma floresta de espaço perigoso.

Como dito anteriormente, compreendemos a constituição valorativa do enunciado por meio da forma pela qual o material verbal, visual e sonoro são dispostos em determinado enunciado. Assim, colocamos a música tocada na minutagem da cena de fuga como a construção da fuga em si: desesperada, assustada, veloz. É possível termos essa leitura da trilha sonora devido à sua construção junto à cena, que mostra uma corrida rápida de Branca de Neve, seu medo em relação à floresta, com árvores, rochas, troncos de expressões

assustadoras. A partir daí, é que construímos nossa leitura para a floresta da abertura do seriado televisivo e cuja aparência também possui esse tom sombrio, mas com outra construção:

Figura 9: Paleta de cores para análise do seriado



Fonte: Paletas extraídas de *Psicologia das Cores*, de Eva Heller, e montada por autoria própria

Na Figura 9, colocamos alguns quadros de paletas de cores formadas por Heller em sua obra. Por meio da relação de algumas cores, a autora nos mostra como determinadas combinações podem construir certos sentidos a depender da forma que o enunciado foi construído. A partir da constituição da abertura, suas cores nos permitem selecionar alguma das paletas de Heller, a fim de mostrar como o material visual, na sua relação com o todo enunciativo, revela certos posicionamento valorativos. Como é possível observar na Figura 7, a combinação de cores é similar àquelas da Figura 9, o que nos mostra uma imagem específica de floresta: misteriosa devido à pouca visibilidade, que é provocada pela magia que envolve. Os tons frios não estão somente nas cores, mas na floresta em si: atravessar a floresta é passar por um rito, uma iniciação – dura, por vezes dolorosa (como veremos com Regina).

O terceiro quadro da sequência é o que traz a imagem mais nítida – tanto do título quanto da paisagem da floresta. Feitas nossas breves considerações sobre a floresta, passemos ao título. Como colocado no início da nossa análise, a abertura nos introduz ao mundo maravilhoso do conto de fadas. No entanto, esse mundo nos é introduzido, não apenas pela floresta(encantada), mas também por meio do título, a começar pela sua primeira letra, “O”. Devido ao seu formato circular e relacionada ao espaço da floresta onde se encontra, a

letra nos traz como uma primeira possível leitura a de um portal, responsável por fazer esse movimento de levar o espectador a esse mundo mágico:

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas [...]. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 811).

Dessa forma, a partir do material visual, unido ao seu movimento (conforme é possível ver na sequência de quadros da Figura 7) no espaço da floresta, construímos em si uma imagem outra, a de um portal, que remete às viagens espaço-temporais ocorridas no decorrer do seriado. Além da ideia de portal, essa imagem circular também nos abre outras leituras, relacionadas ao portal: no segundo quadro, conforme as letras se movem para se centralizarem na cena, é possível observar que a letra “O” amplia levemente a imagem das árvores vista através (em um movimento de atravessamento, passagem) dela. No entanto, no terceiro quadro da sequência, quando as letras estão centralizadas, essa imagem de “lupa” se altera e distorce a imagem da floresta, de forma a deixá-la opaca, quase nebulosa e, novamente, com pouca visibilidade.

Apesar da pouca transparência, essa lupa nos convida a atravessar um mundo outro, mágico (e não-mágico) a fim de investigarmos e trazer esclarecimentos (clarear, trazer à luz) dos mistérios do seriado, relacionados à Regina, cujo envolvimento nesses mistérios nos são revelados pela terceira imagem criada pela letra “O”: a aliança. Nos terceiro, quarto e quinto quadros da Figura 7, há uma pequena luz na lateral esquerda superior da letra “O”, que a faz se assemelhar a uma aliança. No decorrer da narrativa de *Era uma vez*, diversos contratos – alianças – entre os sujeitos são feitos a fim de conquistarem um objetivo. Para dar mais embasamento à nossa leitura, vejamos a primeira cena deste episódio, aberto com Regina:

Figura 10: Regina e a aliança

Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 18)²⁵

O episódio 18 da primeira temporada começa com Regina em posse de uma aliança, que se encontra em um primeiro plano, enquanto o rosto da prefeita fica em segundo, o que nos revela o foco que o telespectador deve ter nesse momento. No primeiro quadro, a aliança é segurada na altura da boca – pintada de vermelho –, símbolo carnal por excelência, o que nos revela uma relação amorosa no passado da personagem. Esse passado está nos olhos fechados, na aliança colocada na boca, como forma de lembrar de um momento de outrora. No entanto, a lembrança traz dor e revolta, uma vez que o cenho está franzido, o que deixa a sua expressão mais sombria – tal como a floresta. Daniel, o homem por quem era apaixonada, deu-lhe a aliança como promessa de compromisso. Essa aliança, carnal, aparece em outro elemento da abertura: o cavalo em que Regina está montada, presente no segundo, terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo quadros. Considerado selvagem, viril e sexual, o animal se mostra presente no passado de Regina, o que nos permite compreendê-la vê-la de forma outra: uma mulher que se permitiu ser desobediente e quebrar as regras impostas pela mãe – quem tentava, de todo modo, domesticá-la, tal como um cavalo.

Percebemos, nos quadros mencionados anteriormente, o movimento de Regina em seu cavalo, que se desloca rumo ao outro extremo da cena, justamente onde está a aliança (na letra “O”). No entanto, ao chegar nela, um breu consome toda a cena (e portais, alianças, atravessamentos temporais) e, no decorrer do episódio, o telespectador é colocado em contato com a morte de Daniel, assassinado pela mãe de Regina. Assim, essa aliança –

²⁵ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem: quadro 1: 00:00:41; quadro 2: 00:00:42; quadro 3: 00:00:43; quadro 4: 00:00:44; quadro 5: 00:00:45 e quadro 6: 00:00:46.

matrimonial – é rompida e por meio dela, Regina faz outras alianças (contratos) como motivação de vingança. E esta se também é revelada na interrelação das demais letras do título. Vejamos.

Chamamos a atenção para o terceiro quadro da Figura 7. A partir das nossas marcações em vermelho, destacamos a letra “N” de forma a transformá-la em dois triângulos: cada um virado para lados opostos, encaixados pela linha “\”. Nesse encaixe, temos um movimento de cima para baixo e de baixo para cima, que se dispersam, tal como as forças centrípetas e centrífugas. Essa letra que forma dois triângulos é fundamental para pensarmos a organização da narrativa do seriado. Era uma vez trabalha com múltiplos espaços-tempos em sua história. No entanto, há dois espaços-tempos principais: Storybrooke, a cidade criada por Regina, localizada em Maine, no Estados Unidos, justamente em um espaço de divisa com o Canadá. E há a Floresta Encantada, cujo tempo é suspenso, indefinido.

Por termos a letra “O” antecedendo a letra “N”, é possível pensar como esse portal circular pode nos fazer viajar entre mundos: à Storybrooke e à Floresta Encantada – e outros espaços encantados. Ambos os espaços simbolizados pelos triângulos, separados por uma barreira na forma da linha “\”, diferente do que acontece com as letras seguintes. O “C”, na sua forma circular, esbarra em duas barreiras: de um lado, os triângulos em “N” e, do outro, o tempo (*time*, no inglês) atravessado em “E”. O tempo (*upon a time*) é o único a atravessar as barreiras e é por meio desse jogo temporal entre passado, presente e futuro que o seriado é construído e os sujeitos, revelados. Nós, na condição de telespectadores, participamos dos atravessamentos à medida em que assistimos ao seriado e temos contato com outros episódios, dispostos e organizados em temporadas, cada uma com seus arcos de narrativa.

O processo de atravessamento de tempo(s) e espaço(s) nos episódios acontecem por meio da vida das personagens, em sentido de cada ato de dizer – no caso desse episódio, o foco está na Rainha Má. Ela, na sua condição de sujeito, se faz ser no mundo por meio de atos de linguagem, alterados a depender do espaço-tempo em que se encontra. Vemos as Rainhas (na forma de regente do reino ou de prefeita da cidade) e sua confluência – e a de outros personagens também – por meio do movimento entre mundos, materializados não somente através de portais, mas de *flashbacks*, que transportam sujeitos e telespectadores ao passado e à vida desses personagens.

Apesar de a abertura se manter a mesma na versão dublada para o português brasileiro, o cartaz de divulgação e propaganda do seriado está no nosso idioma³⁰. Quando nos voltamos ao título em língua portuguesa, podemos ver esse movimento de atravessamento e confluência. Observemos a figura a seguir.

Figura 11: Cartaz de divulgação

Fonte: Disney Plus²⁶

Ao observarmos a disposição das letras, é possível notar que a letra “A”, a terceira, é oposto de atravessamento, correspondente nas letras “C” e “E” da Figura 7. Outro aspecto importante de ser colocado são as cores utilizadas em ambos os cartazes. Enquanto a Figura 7 traz cores frias e acentua o prateado no título, a versão brasileira traz o dourado. Da mesma forma que tivemos como leitura da letra O, de *Once*, como uma aliança devido ao pequeno brilho destacado no terceiro, quarto e quinto quadros, trazemos a proposta da leitura de uma lua – cheia e prateada –, devido à sua relação com o cartaz brasileiro que traz a cor dourada, com um brilho circular na ponta da letra “E”, que nos remete ao sol.

A Lua é um símbolo de fases e ciclo por excelência. Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant iniciam o simbolismo da Lua com a seguinte afirmação: “É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua” (2020, p. 630). Os autores também discorrem que a dependência, periodicidade e renovação unidas a duas de suas características fundamentais – a de ser um reflexo do Sol e atravessar diversas fases em mudanças de forma – fazem da Lua um símbolo de transformação e crescimento. Essa leitura nos é muito cara para a compreensão de Regina como sujeito: inserida no seriado, cuja

²⁶ Disponível em: <https://prod-ripcut-delivery.disney-plus.net/v1/variant/disney/B50701E19B927259D7D0B545F587871973CC39CED7E69E20F8618208224A620E/scale?width=1200&aspectRatio=1.78&format=jpeg>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

estrutura possui várias temporadas e vários arcos de narrativa, a personagem atravessa diversas fases, que a transformam e a constituem enquanto rainha, mulher, filha e mãe.

A partir da primeira cena do episódio (Figura 8), vemos como a abertura entrelaça todos esses elementos. A aliança que está na mão de Regina é dourada (diferente do prateado da Figura 5), e que nos remete ao dourado do cartaz (Figura 9). Isso porque, como signo ideológico, não podemos observar o objeto como aliança somente: é um ciclo, um portal, umalupa, que nos evidencia os atravessamentos, os ciclos (e fases) passados por Regina. O objeto nos remete às alianças – contratos – feitos durante sua vida – principalmente as sombrias, como aquelas estabelecidas com Rumplestiltskin²⁷.

Assim como no conto, Rumplestiltskin – ou senhor Gold, na nova terra em que os personagens são levados – também trabalha com acordos. Essas alianças ora são quebradas, ora se fortalecem, o que ocorre a partir dos interesses de cada um. Foi com ele que Regina fez um acordo para desenvolver a maldição que levasse todos os personagens dos contos de fadas para a cidade de Storybrooke. E isso também se faz presente na imagem da aliança na letra “O” da abertura. O brilho na ponta é branco-prateado como gelo: por meio dessa aliança – com Rumplestiltskin, que criou a maldição – Regina congela o tempo, o espaço e o próprio coração.

No entanto, o cartaz revela outras possíveis alianças – agora douradas, cuja valoração é positiva, que remete ao “bem” na visão Disney: por meio de outros acordos (agora dourados), Regina consegue alcançar um sonho (também considerado “dourado”, pelo horizonte ideológico da indústria Disney): a maternidade. A partir do momento em que se torna mãe, todas as alianças feitas por Regina durante o seriado são para o seu ser-mãe e isso se reflete no processo da maternidade de Regina. Henry, seu filho, é adotado. A mãe biológica é Emma, filha de Branca de Neve com o Príncipe Encantado. Devido à maldição lançada pela Rainha Má, Emma é separada dos pais ainda bebê e vive fora do espaço mágico, no tempo contemporâneo. Isto é, Regina precisa se aliar à Emma para que possa ser mãe de Henry, uma vez que o filho arejeita e tem preferência pela mãe biológica em um primeiro momento. Dessa forma, a fim de se tornar uma boa mãe, ela deve tomar como principal modelo a

²⁷ Rumplestiltskin é um dos personagens do seriado, inspirado na figura homônima do conto *O anão saltador*, compilado pelos irmãos Grimm e publicado em 1812. Durante a narrativa do conto, um moleiro diz ao rei que sua filha tem a capacidade de transformar palha em ouro. Durante três noites seguidas, a filha do moleiro consegue fazer essa transformação com a ajuda de Rumplestiltskin, por meio de acordos. Na primeira noite, ele tem o anel da moça como pagamento. No segundo, seu colar. No terceiro, a condição do anão é a de que, se a moça viesse a ter um filho, ela o daria a Rumplestiltskin. A filha do moleiro se casa com o rei e tem um filho. A fim de não precisar renunciar à criança, a nova Rainha faz um acordo: caso descobrisse o nome do anão, o filho ficaria com ela. Depois do terceiro dia de tentativa, ela consegue o nome e fica com o bebê. Fonte: *O anão saltador*, dos irmãos Grimm. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Contos_de_Grimm/O_an%C3%A3o_saltador. Acesso em: 15 de maio de 2024.

filha de Branca de Neve, construída como um exemplo materno no decorrer da narrativa da série. Essa relação intrínseca entre Regina e os contratos, adicionado ao modelo familiar que Branca de Neve constrói no seriado, traz uma resposta para o próprio nascimento de Regina (como mulher, filha, madrasta e mãe), como um acontecimento derivado de um contrato feito pela mãe, Cora²⁸.

A partir dos tons (de cores e, por conseguinte, valorativos), ângulos, disposição dos elementos nas cenas, é-nos permitido compreender como as relações dialógicas estão manifestadas em uma cadeia discursiva, materializada nas mais diversas formas. A partir das considerações de Paula, temos no seriado televisivo uma potencialidade valorativa, por meio da qual são reveladas diversas valorações sobre a sociedade. No nosso caso, o fazemos pela perspectiva do Círculo, que nos “[...] permite analisar os enunciados verbivocovisuais por meio do estudo de sua arquitetura, tomada em sua produção estético social. Afinal, para Medviédev, a partir dos fundamentos marxistas, podemos pensar a relação intrínseca da arte (seja ela qual for) [...] (2017, p. 295-296).

A ideia da verbivocovisualidade da linguagem, nesse caso, mostra-se pertinente para pensarmos o sujeito na sua relação com o(s) mundo(s) que o cerca(m), na vida e na arte: o seriado traz um acabamento estético, de forma a reelaborar e semiotizar essas relações no/do mundo. Por essa razão, dizemos que todas as materialidades sógnicas – sejam quais forem suas manifestações – vêm de um contexto social, histórico e cultural único. Assim, ao inserirmos o enunciado nesse meio social de produção, é possível observar e compreendê-lo como em um elo na cadeia discursiva: entendemos as dimensões de linguagens propostas em cada ressignificação contemporânea por meio do diálogo.

Devido a essa importância da contextualização do enunciado, nosso próximo capítulo é dedicado às discussões históricas, culturais e sociais, que nos permitiram analisar a (re)construção da Rainha Má e sua redenção por meio da maternidade. Para compreensão desse processo, nossa próxima discussão se dedicará a trazer reflexões sobre o conto de fadas, sua relação intrínseca com o mito antigo até chegarmos à discussão do arquétipo materno e como este se manifesta em enunciados contemporâneos, como é o caso de *Era uma vez*, sem deixar de situá-lo em seu devido espaço-tempo de produção, como um enunciado estadunidense – especificamente das indústrias Disney – carregado de valorações próprias de um tempo passado e ainda manifestados na atualidade. No entanto, antes de chegarmos

²⁸ No episódio dezesseis da segunda temporada, denominado “A filha do moleiro”, *Era uma vez* traz a releitura do conto *Rumpelstiltskin*, dos Irmãos Grimm. No seriado, Cora – a filha do moleiro – faz um contrato com Rumpelstiltskin para conseguir se casar com o príncipe. Em troca, entregaria sua criança primogênita a ele. No entanto, Cora escapa do contrato e mantém a criança, a filha Regina.

os contos de fadas, exporemos algumas considerações sobre o mito e sua importância desde o tempos primordiais. Vejamos como era o processo de contação de histórias e seu sentido para os povos primitivos.

3. *Era uma vez uma história*

“A narrativa é uma espécie de amuleto verbal, um recurso de ação mágica sobre o mundo ao redor.” (Propp, 2002, p.442)

A fim de compreendermos a relação entre Regina e a maternidade e sua importância para o processo de redenção da personagem, o presente capítulo é dividido de modo a contemplar discussões acerca da construção dos contos de fadas. Neste momento, é-nos importante pensar de que maneira seu impacto social ainda possui considerável influência na contemporaneidade, visto as diversas produções (midiáticas, literárias, teatrais, musicais, etc.) com as quais são possíveis termos contato, como é o caso de *Era uma vez*. Como base para nossa discussão do conto de fadas, nossa pesquisa é norteadada pelos trabalhos de Propp, cuja dedicação ao conto maravilhoso e sua estrutura basilar nos interessa para mostrar como estase faz presente no seriado televisivo.

Segundo Volóchinov (2017), “[...] *A situação social mais próxima e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, de dentro, a estrutura do enunciado*” (p. 206, grifos do autor). Uma estrutura, seja ela qual for, tem orientação inteiramente social e sua forma é determinada pelo meio de sua produção, pelos participantes, tanto os imediatos quanto os distantes. Podemos dizer o mesmo do conto de fadas. Veremos adiante como sua orientação moral e educadora determina e influencia uma construção específica, a fim de facilitar sua narrativa. Por tal razão, os estudos de Propp nos são tão caros.

Somente a partir do cognoscível – o sujeito e seu cognitivo –, inserido em um solo social único, determinante para a construção dos processos de semiotização da vida específica a ser aceita pela comunidade, é que nos é possível analisar a construção simbólica presente nos contos de fadas e, por conseguinte, a de mãe(s) e maternidade. Para Jung, o processo da construção de arquétipo – milenar e presente nas narrativas antigas da humanidade – é mantido pela memória, no inconsciente, enquanto, para Volóchinov, todo e qualquer processo de manifestação da linguagem ocorre na consciência. Essa consciência é conhecida estruturalmente por um determinado tema; esse tema se fará presente, por meio e em uma estrutura, reconfigurada e ressignificada ao longo dos tempos.

Além dos contos de fadas, pretendemos mostrar como sua relação com os mitos antigos se faz presente no seriado, o que revela uma perpetuação de valores nos dias de hoje, principalmente no que diz respeito ao papel feminino na sociedade – de outrora e atualmente.

Para tanto, nos embasamos em estudiosos de mitologia, a saber: Armstrong, Fabri, Eliade, Alves, Torrano e Grimal são alguns nomes que nos ajudam a refletir a relação mito, homem e mundo. A partir desses autores, traremos algumas considerações sobre a imagem da mulher construída nessas narrativas e como os contos de fadas refletem e refratam essas imagens. Começamos nossas considerações com a relação entre os mitos e o conto de fadas.

3.1. “Vá, para bem longe! Esconda-se na floresta!”²⁹: caminhos narrativos entre mito e conto de fadas

Em suas considerações sobre o mito e suas narrativas, Alves tece uma reflexão a fim de descrever o mito como uma busca por “[...] configurações delineadas pelas bordas dos intervalos [...]” (1988, p.14) o que revela uma narrativa não interessada em relatar os fatos da forma que ocorreram, mas que busca (re)construir o destino humano em sua beleza e tragédia. Essa (re)formulação da vida é vista por nós como um produto da atividade humana coletiva, tal como é compreendida a filosofia da linguagem do Círculo. As leituras da – isto é, a interação do homem com a – natureza (como os ciclos de vida e morte) perpetuadas por meio de narrativas passam pela realidade ideológica materializada no signo bakhtiniano. O signo ideológico, como colocado em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2017), não é apenas um reflexo ou sombra da realidade, mas também fragmento material desta realidade. Todo fenômeno com funcionamento de signo ideológico tem encarnação material, seja como som, massa física, cor, movimento, etc. Dessa forma, compreendemos o mito como produto da vida social, que faz nascer – tal como o fez o conto de fadas – sistemas ideológicos e estabelece toda uma organização cultural, econômica e social de uma comunidade.

Segundo César (1988, p. 40), a “[...] utilização político-ideológica da linguagem simbólica [...]” é considerada um dos possíveis aspectos assumidos pelo mito. Destacamos suas reflexões devido ao seu posicionamento em relação ao mito, de forma que o autor os considera uma sobreposição da emoção e do passional sobre a razão. Para César, há uma reconfiguração temporal nas narrativas míticas, cujas histórias mostram uma reelaboração do tempo moral e aeternidade. Traz ainda, em sua simbologia, possibilidades do acontecer – seja para o individual ou para o coletivo.

O mito dá permissão de compreender uma realidade social e sua economia, seu sistema político, seus costumes e suas crenças. A explicação para a vida (individual, social,

²⁹ As aspas se justificam por ser uma citação direta retirada de *Branca de Neve e os sete anões* (1937), referente à fala do Caçador, que manda Branca de Neve fugir para não ser morta. Minutagem: 00:09:13 a 00:09:16.

passada, presente e futura) era o alicerce do mito, tanto que sua importância se iguala ao da religião, devido aos membros das comunidades primitivas que faziam do mito um aprendizado. Desde tempos remotos, o mito dá a oportunidade de compreender as diferentes situações de vida, o relacionamento entre as pessoas, entre o indivíduo e a sociedade e entre a sociedade e a natureza.

Em seus estudos sobre mitologia, Eliade (1963) propõe a seguinte definição: “o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos ‘começos’” (p. 12). É por meio do mito, da sua palavra, que há a possibilidade de se narrar como os feitos de seres sobrenaturais resultaram em uma determinada realidade – seja ela total ou apenas um fragmento: “uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano ou uma instituição” (*idem*, p. 12-13). A partir da palavra, os mitos revelam sua atividade criadora e a sacralidade de suas obras e é por meio dessa irrupção do sagrado que se funda o mundo compreendido pelo homem. Essa existência sacra do mito fomenta suas narrativas como verdadeiras devido à sua relação intrínseca com a realidade. O mito cosmogônico, por exemplo, contempla a explicação do surgimento do mundo e sua existência (do mundo) é a comprovação da veracidade do mito. O mesmo ocorre com os mitos que explicam a origem da morte, considerados verdadeiros porque a mortalidade do homem assim o prova.

Além de fazer o homem compreender suas origens e sua relação com a natureza – o mundo que o cerca –, outra função do mito é a de orientar de forma modelar toda e qualquer atividade humana significativa: alimentação, trabalho, educação, etc. Também são responsáveis por fazer compreender os acontecimentos primordiais que levaram o homem a ser o que é hoje. Isto é, nas palavras de Eliade, “[...] um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando segundo determinadas regras.” (*idem*, p. 17). Para tanto, narra-se a história da primeira caça ou da primeira pesca, que envolve o feito de um ser sobrenatural, responsável por ensinar os humanos o modo e o motivo de fazê-lo de determinada forma. A razão existencial e a forma de ser no mundo está para essas narrativas assim como o homem moderno é constituído – e constitui a – pela História, porque não são apenas ouvidos, mas vividos: ritualmente, por meio de cerimônias.

Durante a narrativa, os personagens do mito são retirados dessa condição e passam a pertencer ao presente, ao contemporâneo e isso implica viver um outro tempo (e espaço) – não mais se vivencia o tempo cronológico, mas experiencia-se o chamado Tempo Primordial, no qual o sagrado, o novo e a origem se manifestam de forma plena e saciam uma necessidade religiosa, advindos de exigências práticas de ordem social. Essas civilizações

primitivas tinham no mito aquilo que salvaguardava suas crenças, além de propiciar explicações sobre o mundo que cercava o homem e provia a ele. Além de ser uma necessidade existencial, o mito permitia a organização social, determinava sua dinâmica por meio de práticas ritualísticas e fornecia o conhecimento para a subsistência, como as atividades agrícolas, caça e pesca.

Segundo Armstrong (2005), o período Paleolítico se caracteriza com o marco de finalização da evolução biológica humana. Esses povos pioneiros não haviam dominado a agricultura, então – por não saberem cultivar o próprio alimento – dependiam inteiramente da caça e da coleta. Para uma comunidade com essa dinâmica, o mito era essencial para sobrevivência tanto quanto as armas desenvolvidas para a prática da caça, apesar de ser um momento histórico de incerteza quanto à data de escritos de seus mitos³⁰. Alguns dos mitos mais antigos – aqueles provavelmente referentes ao período Paleolítico – estavam associados ao céu, que, aparentemente, deu às pessoas a primeira noção do divino e, por conseguinte, as primeiras experiências religiosas: imenso, inacessível e eterno. E, não à toa, os fenômenos relacionados ao céu (nascer e pôr-do-sol, arco-íris, relâmpagos, trovões, chuvas) não são compreendidos – somente – dessa forma, mas como uma manifestação de vida que causava regozijo, medo e deslumbramento.

Nesse processo de divinização dos elementos naturais, não temos aqui apenas o fenômeno da natureza, mas o fenômeno ideológico. Vejamos um exemplo. Conforme Armstrong (2005), o céu permanece como símbolo do sagrado muito depois do período Paleolítico – e para diferentes povos. Assim o céu é concebido como signo ideológico: ele faz parte da realidade natural (um elemento da natureza, onde podemos encontrar diversos corpos celestes), mas também faz parte do mundo dos signos. A esfera mitológica, sagrada, insere o céu nesse campo ideológico e passa a entendê-lo como uma manifestação do sagrado, que orienta o homem para as normas sociais. Isso só é possível devido à cadeia ideológica, que

se estende entre as consciências individuais, unindo-as, pois o signo surge apenas no processo de interação *entre* consciências individuais. A própria consciência individual está repleta de signos. Uma consciência só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos, portanto apenas no processo de interação social.

³⁰ Sobre essa incerteza temporal de registro desses povos, Armstrong explica a possibilidade de se compreender a importância do mito para essas comunidades devido ao acesso aos fragmentos de registros encontrados das culturas posteriores, os quais já dominavam a agricultura. Para eles, a compreensão das próprias dificuldades e condição de existência se davam por meio dos mitos. Assim, para os povos anteriores, ainda não dominantes das técnicas agrícolas, o mito se fazia fundamental para sanar questões existenciais e de entendimento da natureza.

(Volóchinov, 2017, p. 95).

Essa cadeia ideológica só é possível de existir devido ao movimento de compreensão de um signo em relação com outros signos. O céu é compreendido pelo homem como uma existência sagrada e essa sacralidade ocorre por meio do material sógnico. A narrativa dos mitos (que, por sua vez, traz o céu e os fenômenos que nele ocorrem) e a vivência das práticas ritualísticas transformam a vivência do homem e é transformada por elas. Nesse processo o céu – e outros elementos da natureza – passa a ser percebido de um outro ponto de vista: como uma entidade sagrada, responsável pelas vidas dos homens e passível de adoração. Essa adoração aos céus se estende muito além e eras depois do período Paleolítico.

Assim, é possível observar como o homem da Idade das Pedras³¹, por milênios, teve sua vivência alterada por meio dos mitos, na mesma proporção em que os constituiu. Em seu *Estética do discurso literário I: o que é a linguagem/língua?*, Volóchinov (2019) parte das ideias de N. Marr para tratar do desenvolvimento da fala sonora e articulada e como este processo não está relacionado à necessidade de comunicação, mas no dia-a-dia do trabalho, isto é, da organização social laboral. Conforme o autor, a chamada “linguagem manual” orientou os primeiros passos para uma linguagem articulada: havia o uso das mãos e as expressões faciais como auxílio na construção de sentido. Esse conjunto de expressões e gestos simples sustentava a comunicação cotidiana.

No entanto, o autor russo nos explica que o surgimento de uma linguagem sonora deve ser buscado nas “[...] condições especiais da vida laboral do homem primitivo, às quais também remontam à arte [...]” (2019, p.242) e essa arte, para essa comunidade caçadora e coletora, por muito tempo, foi um combinado de dança, canto e música. Esse conjunto triádico foi basilar para o homem de período histórico, uma vez que exerciam “ações mágicas” – assim destacado por Volóchinov – e proviam condições necessárias para o sucesso de atividades produtivas e, por essa razão, sempre compuseram o processo do trabalho coletivo. Segundo o autor, o rito mágico foi um ato econômico, uma forma de agir na natureza, único meio onde era possível conseguir o alimento. Assim, os elementos primários da arte nesse momento primitivo da história são relacionados ao processo de trabalho, ligados às necessidades econômicas e fruto da organização produtiva social. Junto a passagem para a criação de gado e agricultura, entramos em outros estágios do desenvolvimento linguístico marcado por esses ritos mágicos, a saber: o totêmico (deificação

³¹ A Idade das Pedras contempla vários períodos da História, entre eles está o Período Paleolítico, também conhecido como Idade da Pedra Lascada.

de animais e plantas como progenitores de uma tribo) e o cósmico (deificação do céu e fenômenos celestes).

No que diz respeito à agricultura e as comunidades agrárias, esse foi um dos pontos de maior importância do próximo momento histórico – o período Neolítico. Os ritos mágicos ganham destaque devido à reverência religiosa desses povos em relação à terra. Lavrá-la ou fazer a colheita exigia um estado de purificação espiritual porque essas atividades eram sagradas e eram compreendidas como um processo operado por uma força oculta, uma vez que as sementes germinavam na escuridão e, “magicamente”, produziam uma forma de vida:

A colheita era uma epifania, uma demonstração de energia divina, e quando os agricultores cultivavam a terra e produziam comida para a comunidade, sentiam que haviam penetrado no reino sagrado e participado de sua milagrosa abundância. *A terra sustentava todas as criaturas – plantas, animais e humanos – como se fosse um útero vivo* (Armstrong, 2005, p. 41, grifos nossos).

Como colocado anteriormente, o mito era vivido pelas comunidades primitivas, fazia parte de seu cotidiano. Segundo Armstrong, a sexualidade humana, por exemplo, era, em sua essência, considerada idêntica à energia divina responsável por fazer a terra frutificar. Na mitologia neolítica, a colheita era vista como resultado de um casamento sagrado do solo (feminino) com as sementes (sêmen divino), enquanto a chuva era vista como a relação sexual entre o céu e a terra. No caso dos povos neolíticos, o próprio ato sexual era considerado sagrado e muito praticado na mesma época de sementeira da terra. Essa relação entre o homem e o solo sagrado – a visão da terra como um útero-entidade – nos permite observar – de certa forma – um início da divinização de uma criação relacionada à maternidade.

A partir dos rituais de fertilidade, o homem neolítico passa a conceber a terra como uma figura do feminino, uma vez que toda a vida surgia desse solo sagrado, da mesma forma que uma mulher dava à luz um filho. Essa crença alterou a relação do homem com a terra: segundo os estudos de Armstrong, ressalta-se a descoberta de labirintos neolíticos similares aos túneis paleolíticos, mas, em vez de os caminhos labirínticos liderarem aos animais cultuados neste momento histórico anterior, no Período Neolítico os túneis levavam essa comunidade crédula aos caminhos que acreditava penetrar no útero da Mãe Terra, em um movimento de retorno místico à origem de todos os seres. A partir daí, nos milênios a seguir, o pensamento mítico ganha forma particular. A terra materna começa a ser concebida na forma de deusas-mães, como Hera, Deméter e Afrodite o foram na Grécia e essas divindades – nenhuma outra em demais sociedades – não podiam ser concebidas como gentis, uma vez que a própria prática agrícola não o era. Havia seca, fome, forças violentas naturais que

estavam além da força e da vontade humana de controle e todas elas eram vistas como manifestações do sagrado. Vemos essa relação de submissão do homem à natureza em diversas narrativas, como é o caso do mito de Deméter e Perséfone³².

A terra-Deméter, em sua fúria por ter a filha raptada, condenou os homens com falta de colheita e, por conseguinte, a fome. A perda da filha significava a perda da vida resulta na condenação da humanidade, suspensa somente quando Perséfone volta a passar parte do ano quando se junta à mãe e a terra volta a fecundar novamente – volta a ter vida esse movimento não trata apenas de uma simples alegoria da natureza. A mesma figura que representa a divindade dos cereais e da colheita, é também a Senhora da Morte, a presidir o culto secreto de Eleusis, o qual orientava seus iniciados à aceitação da morte, inevitável e parte essencial da vida a partir de rituais, que repassavam os mitos àqueles que passavam pela longa iniciação. Compreendia-se a verdade do mito, pois para onde se olhava, via-se a relação indissociável entre a vida e a morte em movimento cíclico, uma vez que a terra morria e voltava a viver – tal como a ida de Perséfone ao Submundo de Hades – em uma morte simbólica – e sua volta para a mãe – um novo nascimento, em um eterno movimento de nascimento, morte e (re)nascimento: o mesmo ciclo para as plantas, os animais, os homens e para sua agricultura, todos representantes deste ciclo.

Assim, a partir dessas breves considerações, é possível observar não somente a importância do mito – tratado como verdade e guia de conduta –, como também a(s) atuação(ões) no mundo dos homens. A narrativa – a linguagem – concretiza a relação entre homem e mundo e estabelece valores e aprendizados que orientam o modo de viver da comunidade primitiva e das que vieram a seguir, como é a civilização grega e seus mitos. Ainda, ressaltamos o papel da figura materna e ligação ao mundo natural e de produção, que já mostramos de sua condição ambivalente (pois a mesma figura materna da terra que nutre, é a mesma a castigar e punir com a miséria. Vida e morte, início e fim constituem uma imagem – a Terra Mãe) e essa constituição ambivalente continua a se fazer presente em diversas formas de narrativa contemporânea, o que é possível de ser observado nos contos de fadas – literários, animados, seriados, etc. Esse movimento do contar histórias nos revela como a forma do homem primitivo de lidar com a vida não se distancia daquela utilizada

³² Deméter é uma figura divina relacionada à agricultura, aos grãos e à fertilidade, ligação clara à relação que os povos primitivos estabeleciam entre a terra e a fertilidade. A deusa era responsável por uma eterna primavera e provia abundância em alimentos. No entanto, ao ter sua filha raptada por Hades, deus do Mundo dos Mortos, a terra passou a refletir a fúria e a angústia de Deméter. Nas diversas versões da narrativa, a população enfrentou toda a sorte de catástrofes naturais e uma eterna seca – da mesma forma que Deméter perdeu a filha, a terra perdeu seus frutos. No entanto, em um acordo entre os deuses, Perséfone passaria a frequentar metade do ano com a mãe e outra metade com Hades, o que se tornou a razão para organização do ano em quatro estações ao invés de uma.

pelo homem moderno.

Por conta da condição sagrada do mito (tanto que se iguala à religião), Mendes traz a proposta do conto maravilhoso como um produto social independente. Esse resultado se deu por conta da relação existente entre a base e a superestrutura:

O tema e a composição do conto são produtos do regime social do clã, enquanto sua utilização puramente artística é o resultado evidente do desaparecimento do sistema social que lhe deu origem e sustentação por algum tempo. O início do processo foi a desvinculação entre a história e sua narração ritualística. Nesse momento, o mito começou a se transformar em conto popular. (Mendes, 2000, p. 25)

Entretanto, compreendemos que a perda da função religiosa do mito não condicionou o conto a uma posição inferior. Por conta da liberdade das convenções ritualísticas, foi permitida ao conto uma emancipação artística, influenciada pela sociedade em que se construiu e se realizou como produto social, herdeiro da cultura e da ideologia das comunidades antigas. A origem comum entre mitos e contos explana as semelhanças estruturais e narrativas, que influenciarão formas artísticas da posteridade, como os são as lendas heroicas e as epopeias.

Para Bakhtin (2008), essas relações são possíveis de serem estabelecidas devido ao caráter dialógico da linguagem que, por meio dela, possibilita aos sujeitos sua expressão nas mais diversas materialidades com as mais diversas valorações. Essas expressões acontecem a partir de um processo de compreensão de um enunciado alheio, o que significa orientar-se em relação a ele e, a cada palavra compreendida, há uma camada de nossas palavras responsivas. Dessa forma, Bakhtin explica como toda compreensão é dialógica, uma vez que ela busca pela palavra outra. Um enunciado, devido ao seu entrelaçamento com outros enunciados e sujeitos e, por estar inserido no plano da criação, realiza-se no acontecimento. Assim, é possível perceber a importância desse processo ao observarmos o destaque da palavra mito e sua relação com o conto de fadas.

A partir da *Teogonia*, de Hesíodo, Torrano (1991) destaca quatro aspectos gerais acerca do pensamento mítico. Dentre eles, a oralidade. É de suma importância destacar que a compreensão desse conceito se dá a partir de uma discussão realizada pelo autor em seu texto *O que é mito, em sentido originário*. Nele, o autor compreende a oralidade como “[...] o culto e cultivo da memória enquanto potência divina que outorga identidade espiritual à comunidade cultural como ao indivíduo que a este pertence”. (Torrano, 1991, p. 371). O autor também discorre brevemente sobre um conceito mito: por meio das palavras, os Deuses

interferem na vida dos homens, interpelando-os de tal forma a fundar todas as possibilidades imagináveis, abertas aos homens no mundo e de serem homens no mundo.

Ao retomarmos às reflexões de Volochínov sobre palavra, cuja importância é de grandedestaque nos estudos da filosofia da linguagem, o autor aponta sobre o sentido da palavra ser inteiramente determinado pelo seu contexto de uso. De acordo com o autor russo, a palavra se caracteriza por ser “[...] *um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele que *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o *produto das inter-relações do falante com o ouvinte*.” (Volóchinov, 2017, p. 205, grifos do autor).

A partir da ideia de que toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”, defendemos que o mito faz essa interferência na vida do homem e, na sua condição de ato bilateral, é interferida pelo homem: como signo ideológico *par excellence*, a palavra – inserida em um enunciado, nas narrativas mitológicas – pode ser compreendida. Isto é, reproduzida no material sógnico interior. Volóchinov (2017) ainda chama a atenção para uma condição do signo ideológico no momento em que se torna exterior: independentemente do gênero em que se manifesta, o signo é banhado pela consciência, por signos interiores, onde tem sua origem e nele continua a viver, pois a sua vida é desenvolvida no “[...] processo de renovação da sua compreensão, vivência e assimilação, ou seja, em sua inserção contínua no contexto interior” (p. 128).

Dessa forma, é possível compreender a discussão feita por Fabri (1988) sobre o acontecimento fabuloso, tal como descrito nas narrativas. Toda festa, celebração, dança ou ritual é a perpetuação do mito em si, uma vez que a construção e o planejamento desses acontecimentos são elaborados a cumprirem seu papel naquele momento. O meio social e seus participantes é que determinam a forma e o estilo das celebrações. E é nesse processo que o mito cria significado, é vivo e se torna a materialização da relação entre homem e mundo. Por isso, é possível observar o processo de recriação das narrativas mitológicas nas sociedades.

Entre essas recriações das narrativas, há uma base em comum, bastante frequente, e que também se faz presente, não somente em *Era uma vez*, mas em várias produções Disney: a maternidade. Desde a Antiguidade, as narrativas mitológicas dedicam-se a expor facetas variadas do ser-mãe. A segunda fase cósmica, narrada por Hesíodo, descreve como Cronos é derrotado pelo “ardil concertado por Reia com Céu e Terra [...]” (1995, p.45). Ao lembrarmos o início do reinado dos treze deuses do Olimpo, este só foi possibilitado devido à atitude de Reia em enganar Cronos para salvar o filho, Zeus, de ser devorado pelo pai:

Mas devorava-os o grande Cronos, mal cada um
descia do ventre sagrado da mãe para os seus joelhos,
 cuidando assim que nenhum outro dos nobres
 descendentes do Céu detivesse entre os Imortais o poder
 régio.

É que ele ouvira, da Terra e do Céu coberto
 de estrelas, que lhe estava destinado a
 sucumbir às mãos de um filho, por muito forte
 que fosse – por decisão do grande Zeus.

Por essa razão, ele não descurava a vigilância e, sempre
 atento, devorava os seus próprios filhos. *E uma dor sem
 limites tomava Reia.* (Hesíodo, p. 56, 2005, vv. 459-467,
 grifos nossos).

Apesar do foco estar na ação de Cronos em devorar os próprios filhos, destacamos essa passagem para observar a imagem de maternidade construída, principalmente com a formulação do segundo verso, em que temos o ventre descrito como sagrado. Considerar a palavra sempre repleta de significação é compreender a língua no seu processo de realização prática, carregada de conteúdo ideológico. Assim, ao analisarmos o uso da palavra “sagrado” junto a de “ventre”, remete-nos ao papel histórico que há na ideia de maternidade. Na sua condição de ato bilateral, essa palavra “sagrado” carrega em si o resultado da inter-relações do falante – no caso, Hesíodo, enquanto autor-criador – para com o ouvinte, isto é, ao público a quem se dirige. Ao se ter essa determinada construção no enunciado, o autor-criador traz à sua obra (no trecho destacado) uma determinada valoração axiológica à concepção de maternidade, advinda da sua (do autor) relação com a sociedade. Sua obra é uma resposta ao meio social, histórico e cultural em que está inserido.

A ideia de o sagrado estar estreitamente relacionado ao ventre de Reia³³ não está ligadosamente ao fato de ela ser uma divindade, mas à sua condição de mãe a torna ainda mais sagrada. Não qualquer mãe, mas aquela que sente “[...] uma dor sem limites [...]” quando os filhos são tirados de si. Ter essa maternidade manifestada em uma figura como a de Reia cria uma concepção base do que é ser-mãe e ser-mulher na Grécia Antiga, o que ganha ainda mais força ao pensarmos na influência das narrativas mitológicas, as quais serviam como um guia moral e espiritual àquela sociedade daquele momento histórico. E essa função norteadora às mulheres por meio de histórias populares e práticas antigas continua a ser perpetuada séculos depois, na forma de contos de fadas.

Apesar de constante a temática da mãe sagrada – possível de ser relacionada à

³³ Reia é filha da Terra (Gaia) e do Céu (Urano). Em uma recontagem dessa narrativa, localizada na Frígia, uma região da Ásia Menor, a figura de Reia é reconfigurada pela de Cibele, cujo culto se estabeleceu no antigo Império Romano e a tornou conhecida como *Magna Mater*, Grande Mãe.

imagem da boa mãe no conto maravilhoso –, também é recorrente a imagem da mãe má na mitologia, cujo impacto é possível de ser visto até a contemporaneidade. Como dito anteriormente, o seriado, por trazer uma proposta de (nova) contação das narrativas clássicas populares e feitas pela Disney em tempos passados, carrega em si aspectos formais referentes aos contos de fadas, que reflete e refrata imagem de mulher e maternidade surgidos desde os tempos mitológicos. A partir dessas duas concepções, propomo-nos a compreender a construção da vilania nos dois sujeitos supracitados. Para tanto, faremos uma breve retomada das narrativas populares a fim de mostrar a presença da relação vilania-maternidade em mulheres para, assim, observar esse processo (com arquitetura outra) tanto nos contos de fadas, como na animação Disney e no seriado midiático.

Em *O mito, matriz da arte e da religião*, Moura se utiliza de um exemplo de narrativa sobre a origem do sol. A partir dela, o autor discorre como atuais correntes de dedicação aos estudos do mito defendem que as narrações não eram configuradas como simples lendas ou contos fabulosos, mas materializam a relação do homem (primitivo³⁴, no caso) com a realidade. Em suas considerações sobre a narrativa, Moura como a criação da narrativa envolve o público em um ambiente imaginário, de forma a criar uma atmosfera fantástica. No entanto, ao estabelecer uma ligação estreita com o enunciado – isto é, situá-lo em seu contexto de produção, o autor explica como

[...] a narração nos leva a refazer todo o nosso caminho: é o imaginário que nos conduzirá agora à realidade. A narrativa passa a perder inconsistência e sua fantasia nos transporta a um ponto de referência doreal e verdadeiro que, se não é o mundo de nossas coisas, é o autêntico mundo primitivo. (Moura, 1988, p.47).

Ao observar as considerações de Volóchinov (2017) sobre o psiquismo subjetivo, compreendemos o processo descrito por Moura em sua análise sobre *Os hinos homéricos* e sua explicação sobre a origem do sol. Para o autor russo, o psiquismo subjetivo está relacionado com a compreensão ideológica e da interpretação socioideológica compreensiva. Ao dizer que a narrativa nos guia do fantasioso “[...] a um ponto de referência do real e verdadeiro [...]” (Moura, 1988, p.47), o processo ocorre porque não é possível ocorrer psiquismo fora do do material sócio. O mesmo decorre com os demais mitos, como é possível observar no trecho a seguir, retirado da peça de Eurípedes *Medeia*, cujo nome deu origem ao mito da mãe má:

³⁴ Em seu texto, o autor explica, em um nota de rodapé, que o uso do termo “primitivo” é designado para nomear povo antigos, de forma a desintegrar qualquer sentido pejorativo.

Redireciono a fala neste ponto
 – Pranteio o fato a ser perfeito:
 mato
*Meus filhos... e ai de quem ficar na
 frente! Arraso o alcácer de Jasão e
 sumo,
 Pela sanha fatal contra os
 meninos Que mais amo no mundo,
 sob o crime*

Que mais que nenhum outro agride o pio:
 O riso do inimigo fere o íntimo.
 A vida avulta? Avilta, se há
 vacância De lar, pátria, refúgio
 contra os sujos. Que erro crasso
 deixar o paço pátrio, Cair no
 logorreia de um helênico,
 O qual se deus quiser, será punido. (Eurípedes, 2010, p. 99, grifos nossos).

Nesse breve trecho, Medeia proclama o assassinato dos filhos para atingir o companheiro, Jasão, que decidiu se casar com outra mulher. Nas palavras de Vincenzo Di Benedetto, cujas críticas são encontradas nessa versão de Medeia, a mulher-mãe se submete a um esforço intelectual a fim de enquadrar sua situação pessoal num contexto mais amplo e tomar consciência do seu destino em relação aos filhos. Essa força de extrema racionalidade é percebida nos trechos em destaque, os quais nos permitem visualizar o afeto materno presente nesse sujeito, mas que é sobreposto em um esforço extrapessoal com a necessidade de se vingarde Jasão. É a partir desse sacrifício e da tragédia familiar, que Eurípedes constrói sua obra. Otto Maria Carpeaux (cujas palavras também se encontram nessa mesma versão) revela como o momento histórico pelo qual Atenas passava foi refletido e refratado em sua obra. As discussões individualistas da época embasaram a tragédia euripidiana, de forma que o autor coloca a família como desintegradora da liberdade do indivíduo, que se dissolvia em um momento de destaque de rígido coletivismo.

A obra, lida e (re)significada ao longo dos séculos, traz novos significados para a leitura de Medeia. Na contemporaneidade, seu mito é relacionado, com frequência à alienação parental na área da psicologia, o que coloca a criança em um papel de maior destaque. Ao situarmos o enunciado em seu momento histórico – enquanto resposta a esse meio de produção – teremos valores revelados daquele contexto específico. No entanto, a vivência do mito está justamente na sua relação dialético-dialógica com outros enunciados que, ao entrar em contato com outros signos, geram novas significações.

O mesmo processo acontece com os contos de fadas. O imaginário existente nas

palavras do mitológico faz conduzir o público à realidade, o que acontece pelo fato de o mito constituir “[...] uma forma de conhecimento, confundida e, melhor ainda, fundida pelo primitivo com a vivência de seu mundo cotidiano”. (Moura, 1988, p. 48). É na sua relação com o mundo, que o sujeito se manifesta de determinada forma a revelar valores sociais que concordam, discordam, refutam, reafirmam o meio em que vivem. No caso dos contos de fadas, algo importante a ser destacado é a sua função moralizante, de forma a ditar regras sociais a serem cumpridas por homens e – principalmente – mulheres, como veremos com a obra dos Grimm.

Para o Romantismo e seus autores, o conto de fadas se tornou um exemplo de expansão da fantasia, o que abriu caminhos para aproveitamento de significativo potencial simbólico da área e permitiu intensa veiculação de ideias e sentimentos típicos da época e trazer a emergênciad os valores estéticos que começaram a reger a Europa de 1800. A Alemanha, em específico, recebeu um grande impacto das narrativas populares no que diz respeito à redescoberta da própria identidade nacional. As invasões napoleônicas às terras alemãs causaram crise identitária no país e o processo de compilação do seu folclore, isto é, o retorno às raízes populares a partir da coleta de narrativas feita pelos Irmãos Grimm, foram condição sine qua non para a recuperação dessa identidade.

Acerca dos novos valores estéticos, as narrativas coletas passaram por um trabalho dereconfiguração linguístico-literário, de modo a adequar as histórias aos preceitos religiosos vigentes naquele momento histórico. Da mesma forma que os mitos foram a materialização da boa conduta e moral a ser seguida, os contos acabaram por terem para si essa mesma função social. A partir daí, o polimento cristão dá acabamento estético às narrativas e, no momento, destacamos a construção das imagens de feminino a partir da figura materna. Vejamos uma passagem do conto.

Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher. Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia:
 “Espelho, espelho meu,
 Existe outra mulher mais bela do que eu?” (Grimm, W., Grimm, J. 2010, p. 129).

Para compreendermos a construção da vilania na personagem da Rainha Má, recuperamos a catarse provocada na leitura de Medeia, quando a personagem proclama o plano para matar os filhos a fim de cumprir com sua vingança. A emoção se dá na relação ambivalente de querer provocar dor no marido a partir da perda dos filhos e do amor que

sente por eles. A temática da mãe que não exerce o seu papel materno (este, socialmente imposto) causa o espanto por conta das valorações na construção da maternidade. Essas valorações são perpetuadas ao longo dos séculos, com outra arquitetura. A partir dessas considerações, podemos compreender a intencionalidade da obra ao analisarmos o trecho destacado.

Nele, há a introdução à madrasta da Branca de Neve, cuja representação materna é o oposto àquele re(a)presentado pela mãe biológica da princesa-mulher. Na passagem destacada, é possível observar como os valores católico-cristãos são presentes na obra. A vilania começa a ser construída, primeiramente, pela vaidade da mulher, condenado um dos pecados capitais. Ressaltamos que a beleza em si não é condenada – tanto que a passagem “Era uma dama belíssima...” é colocada de forma a realçar essa qualidade. O que a prejudica e a condena enquanto sujeito são seu orgulho, um dos sete pecados capitais, e a arrogância – introduzidos pela conjunção adversativa “mas”, que anula a qualidade de “belíssima” da Rainha. As devidas qualidades de uma mulher (mãe) são apresentadas logo em seguida pela imagem da mãe biológica de Branca de Neve:

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. [...] “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. A rainha morreu depois do nascimento da criança (Grimm, W., Grimm, J. 2010, p. 129).

O conto é aberto com essa descrição da mulher-mãe, sem identidade – para os valores cristão, ser-mãe é a identidade maior de qualquer mulher – e restrita ao ambiente doméstico. A morte precoce reforça sua imagem sagrada, de forma a trazer um desfecho do cumprimento do papel de boa-mãe nos contos de fadas. Refletir sobre a construção da vilania é pensá-la na sua relação com o sujeito que materializa a idealização de imagem ideal feminina. Pensar esse sujeito mulher-vilã é colocá-la num movimento social de interação com o outro e fazer uma análise a partir da alteridade. O sujeito Rainha Má não é centrado em si, mas constituído na sua relação com Branca de Neve – que, por sua vez, substitui sua mãe (biológica) na imagem de mulher ideal.

Tal como o enunciado, constituído no embate de vozes e concretizado na/pela linguagem, o “eu” existe somente na relação a um tu, revelados nesse embate, o que é possível de observar com esses dois trechos destacados de Branca de Neve, cuja elaboração

é feita de modo a materializar a função moralizante do conto ao colocar esses dois sujeitos-mulheres emembate. Sobre a relação da madrasta com a beleza, Corso e Corso (2007) discorrem como é possível observá-la a partir de sua relação com o espelho: ele é o responsável por ditar quem é “a mais bela de todas” e, ao indicar Branca de Neve, a inveja assume seu ponto mais alto da narrativa e, mais uma vez, temos a retomada de mais um pecado capital cometido pela Rainha Má, o que reforça a sua condenação e direciona Branca de Neve à sua ascensão na história. A partir dessas breves considerações sobre a construção da vilania na Rainha Má, podemos compreender como o seriado midiático refletirá essa concepção arquetípica e refratará com valorações do momento histórico estadunidense da década de 1930.

Ao desenvolver uma reflexão sobre as raízes históricas do conto maravilhoso e sua relação com os práticas culturais antigas, Propp (2002) vê a necessidade de se compreender a relação existente entre conto e rito. Em sua leitura de Engels, Propp destaca como a religião é um reflexo de forças terrestres (entendidas pelo homem como forças sobrenaturais) que dominam esse homem. Não à toa, Propp propõe pensar sobre a reinterpretação do rito por meio do conto, isto é, a substituição de um elemento (ou vários) do ritual, que passou a se tornar inútil ou obscuro devido a modificações históricas, por um outro elemento mais compreensível – como podemos ver nas releituras dos estúdios Disney em relação aos contos de fadas em que se embasa para fazer suas animações e *live actions*.

Propp ainda ressalta a relação existente entre mito, o que ocorre não somente pelo fato estrutural, mas principalmente histórico. Tão intrínseca é sua relação, que o autor russo aponta as dificuldades existentes em se definir uma narrativa como conto ou mito por especialistas folclóricos e etnográficos. Propp chega a problematizar o mito e seu estudo formal, como uma forma limitada de se olhar para as narrativas antigas, “[...] porque os pesquisadores adotam um ponto de vista formal, e não histórico”. (2002, p.16). Assim, perdem-se valores, organizações sociais, práticas ritualísticas nessas obras, de forma a reduzir possibilidades de leituras dessas narrativas.

Como dito anteriormente, Propp reflete sobre o surgimento dos contos enquanto narrativas cujas histórias possuíam rituais de práticas há muito perdidas e como estas possibilitam compreender a estrutura organizacional, política, econômica de um povo, além de suas crenças e costumes. Isto é, considera-se a relação entre obra e seu meio social de produção. O conto de fadas se tornou um campo de grande expansão da fantasia para os autores românticos

– no caso dos Grimm –, o que os permitiu aproveitar o grande potencial simbólico da área,

de forma a veicular ideias e sentimentos típicos da época e trazer, em suas obras, a emergência de novos valores estéticos correspondentes à época, além da redescoberta da própria identidade nacional, em especial os Grimm, visto o momento histórico vivido pela Alemanha no século XIX³⁵.

No que diz respeito a esses novos valores estéticos, a obra dos linguistas alemães, apesar da base popular de seus contos (compiladas a partir da contação de histórias de mulheres), os autores reconfiguram essas narrativas de modo a adequar essas novas histórias ao dogma religioso da sociedade alemã. Essa religiosidade é possível de ser observada no conto devido ao ato do Irmãos de refletir em seus contos a visão poética medieval de uma Era de mitológica e poética da humanidade que pudesse inspirar e reformar o tempo presente marcado por incertezas – econômicas, políticas, sociais e identitárias. Assim, da mesma forma que os mitos tornaram o fio condutor moral de suas respectivas épocas, com os contos o mesmo processo se concretizou. Agora, o abraço à filosofia romântica alemã ajuda a dar acabamento estético às narrativas; destacamos essa influência nas personagens femininas e mães. Retomemos algumas passagens e vejamos como isso ocorre em *Branca de Neve*, e de que forma se dá essa manifestação da maternidade nas personagens:

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. [...] “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. A rainha morreu depois do nascimento da criança (Grimm, W., Grimm, J. 2010, p. 129).

Logo no primeiro parágrafo, temos a aparição da mãe da Branca de Neve e o ser-mãe é sua única identidade. No conto, essa personagem materializa alguns aspectos ideais do ser-mulher – não somente – daquele momento histórico: restringe-se à costura – atividade pertencente às mulheres durante muitos anos – dentro do ambiente doméstico, único espaço permitido às mulheres em um sistema patriarcal (seja na casa do pai ou do marido) e o desejo por um filho. A morte dessa mãe a coloca em uma configuração perfeita de uma determinada ideia de feminino de tal forma, que seu desaparecimento na narrativa a faz ser uma representação perfeita da imagem feminina isenta de sentimentos hostis e cumpre o papel da mãe-bona dentro dos contos de fadas. Em seguida:

³⁵ No que diz respeito a esse momento histórico, referimo-nos especificamente às invasões de Napoleão Bonaparte em território alemão, o que trouxe desestabilidade econômica, política, social e cultural ao país.

Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher. Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?” (Grimm, W., Grimm, J. 2010, p. 129).

Nesse trecho, escrito logo em seguida ao anterior, introduz a madrasta da Branca de Neve, que cumpre seu papel como total oposto à Rainha. Na passagem em destaque, é possível observar outros traços da influência cristã-católica na composição da obra. Ao colocar a belíssima mulher em segundo plano – o que pode ser observado pelo uso da conjunção coordenativa adversativa “mas” – devido ao seu orgulho e à sua arrogância, o conto parte para a condenação desse pecado capital, o que faz realçar a diferença entre uma mãe boa e uma mãe má. No entanto, como já não há mais a presença da mãe boa devido à morte da rainha, cabe à Branca de Neve cumprir esse papel posteriormente. Essa competição começa com a superação da beleza da princesa-mulher sobre a da madrasta:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?” O espelho respondeu:
“Ó minha Rainha, sois muito bela ainda, Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda.”

Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração (Grimm, W., Grimm, J., 2010, p. 129-130).

Segundo Corso e Corso (2007), a beleza feminina era comumente associada ao mal e à influência do demônio na cultura medieval cristã. No entanto, essa significação dada à beleza cai por terra com os contos de fadas e a feiura toma seu lugar em representar a maldade. No caso da madrasta, sua beleza permanece – por enquanto –, de forma física, enquanto a feiura se constrói em si enquanto sujeito. Ao negar a maternidade (pois passa a odiar Branca de Neve por tê-la superado no que diz respeito à aparência) e ser tomada por inveja e orgulho – mais um pecado capital adicionado em si –, a nova rainha é reafirmada como uma representação canônica do arquétipo da mãe má.

Sobre a relação da madrasta com a beleza, os autores ressaltam como ela só pode existir na sua relação com o outro – no caso, esse “outro” da nova rainha se materializa no espelho. No conto, o espelho é responsável por encarnar os valores da época e determinar quem é “a mais bela de todas”. Ao indicar Branca de Neve como a mais bela, a inveja (ponto nevrálgico da trama) assume seu ponto mais alto na madrasta e se torna um divisor de águas

dentro da narrativa, na qual a princesa-mulher passa a desenvolver o papel social mais imposto sobre a mulher: o de mãe. Dessa forma, sua superação em relação à madrasta ascende dali em diante.

Além do conto, traremos a animação *Branca de Neve e os sete anões*, da Disney, como demonstração dessa divisão arquetípica dessas duas imagens maternas no conto. A partir da narrativa dos Grimm, a princesa-mulher começa a assumir seu papel de mãe assim que começa a morar com os anões: “Os anões lhe disseram: ‘Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar, e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará.’” (2010, p. 135). Ao se responsável por determinadas atividades – pré- concebidas como voltadas somente às mulheres –, em um espaço doméstico determinado pertencente a um grupo específico, é possível afirmar o papel materno assumido por Branca de Neve. Essa afirmação se deve ao fato de a princesa-mulher estar em relação com o outro, materializado nos sete anões. Conforme colocado por Corso e Corso (2007), é na sua relação com eles que Branca de Neve ocupa seu lugar feminino, mas não no sentido sexual. No conto, ocorre uma troca de cuidados mútuos. Observemos a figura a seguir para visualizarmos um exemplo dessa relação.

Figura 12: Anões e a bronca de Branca de Neve



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*³⁶

Na figura 12, trouxemos duas sequências para analisarmos a construção da maternidade em Branca de Neve. Na primeira, é possível ver uma movimentação (do primeiro ao terceiro quadro) de baixo (na altura dos anões) para cima (altura de Branca de Neve), o que possibilita a estabelecer uma dimensão de altura não somente no sentido físico,

³⁶ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem – primeira fileira: quadro 1: 00:40:41; quadro 2: 00:40:42; quadro 3: 00:40:43; quadro 4: 00:40:44; quadro 5: 00:40:45; quadro 6: 00:40:46; quadro 7: 00:40:47 e quadro 8: 00:40:48. Segunda sequência: quadro 1: 00:41:28; quadro 2: 00:41:29; quadro 3: 00:41:30; quadro 4: 00:41:31; quadro 5: 00:41:32; quadro 6: 00:41:33; quadro 7: 00:41:34; quadro 8: 00:41:35; quadro 9: 00:41:36; quadro 10: 00:41:37; quadro 11: 00:41:38 e quadro 12: 00:41:39.

mas também de autoridade. No que diz respeito às falas, Branca de Neve diz: “Mostrem-me as mãos. Deixem-me ver as mãos!” (minutagem correspondente: 00:40:41 a 00:40:49). Colocamos o sinal de exclamação na última frase devido à forma pronunciada pela princesa, entoado de forma mais enfática e de ordem. A partir da construção desse enunciado, é possível compreender o papel materno assumido aqui pela princesa-mulher.

Como elementos componentes dessa cena que sustentam nossa análise, podemos apontar: a expressão cabisbaixa dos anões por serem questionados sobre sua higiene. Do primeiro ao segundo quadro, nota-se um recuo por parte deles, numa tentativa de estabelecerem um distanciamento entre eles e Branca de Neve – da mesma forma com crianças, quando se sentem intimidadas por uma figura materna de autoridade. Essa autoridade é vista, não apenas com a expressão dos anões, mas também em Branca de Neve, cuja posição ereta, com as mãos na cintura – de alguém que exige respostas para sua demanda: “Deixem-me ver as mãos!” – é uma imagem clássica de uma mãe exigente. A segunda sequência, que ocorre menos de um minuto depois da primeira, mostra a princesa – agora em um papel materno – ordenando aos anões que se lavem antes de jantarem. Na cena, diz: “Marchem para fora e se lavem. Senão não comerão esta noite!” Os primeiros quatro quadros centralizam Branca de Neve e a mostram com o olhar para baixo, de forma a encarar os anões e inverter a ordem da casa. Apesar de serem os donos da propriedade, Branca se coloca – e tem permissão concedida – para tomar uma posição de poder e começar a estabelecer regras, como a de se lavar antes da refeição.

A partir das nossas marcações feitas na primeira fileira da segunda sequência, tanto a expressão rígida, quanto os movimentos das mãos e dos braços, enfatizam essa construção materna em Branca de Neve e a colocam na posição da representação da arquetípica da “boa mãe”: apesar das exigências, o tom de voz é brando, suave e baixo. Uma mulher considerada exemplo de feminilidade e maternidade. Nas fileiras seguintes, vemos as expressões envergonhadas – por terem as mãos sujas – dos anões e o receio de contestar essa nova figura de autoridade. Cabisbaixos, os anões olham para cima, com as mãos nas costas, em sinal de submissão às exigências de Branca de Neve – único momento em que a imagem masculina se submete à feminina: pela maternidade. Mestre, o anão líder – caracterizado pela camisa vermelha e pelos óculos – dá essa posição de poder à princesa e reafirma suas ordens para os outros anões, e os fazem segui-lo para que possam se lavar.

A partir dessa cena, é possível observar como a Disney, em sua condição de indústria, materializa valores considerados aceitos socialmente: a “naturalidade” com que Branca de Neve assume a posição de responsabilidade de cuidar tanto da casa quanto dos

anões. Isto é, como a princesa tem seu papel social como mulher relacionado à casa e, de certa forma, à família. Esse processo mostra como a relação indissociável entre arte e vida determina o acabamento estético e conduz a intencionalidade da indústria: seja para refutar ou reafirmar certas valorizações. No entanto, junto a esse papel materna e de dona da casa, outra função se faz presente: a de objeto sexual. Apesar da sua divinização realizada na maternidade, os anões entram em fila para receber um beijo de Branca antes de saírem para trabalhar. Aqui, vemos uma hierarquização de gênero e classe: a princesa-mulher consegue autoridade por ser mãe, mas é submetida ao trabalho como condição para ficar na casa dos anões. Neste momento, é colocada como menor em relação aos anões – os quais também são explorados em seu trabalho nas minas, inversão que ocorre fora do espaço da floresta e do castelo.

Com essa conjunção de elementos, os estúdios Disney apresentam sua leitura do conto dos Grimm, de forma a reafirmar o elemento materno em Branca de Neve, que se torna oposição de equilíbrio em relação à figura materna de sua madrasta. Ao pensarmos no papel de orientador-moral que exerceram os mitos e os contos de fadas – cada um em seu tempo –, é possível fazer uma mesma comparação com as produções Disney, visto a influência mundial que o estúdio tem desde suas primeiras animações. A ideia de recontar os contos e trazê-los em sua forma animada para o cinema foi a garantia de sucesso para a indústria, o que pode ser observado com as leituras feitas a partir de suas próprias animações, como *O Rei Leão* (2014), *A Bela e a Fera* (2017) e *Aladdin* (2019)³⁷.

É possível observar essa presença materna nas narrativas populares nas diferentes Idades da humanidade e com manifestações similares: em Deméter, vemos a mãe sofredora e punitiva, que só retorna a si, com o retorno da filha. Reia também passa pela dor de perder os filhos – cuja construção das mortes se dá de forma diferente a de Perséfone – mas não compartilha com Deméter seu caráter severo, que castiga os homens com a miséria e a fome. Em *Branca de Neve*, vemos dois tipos atuantes de maternidade: a boa e a má, possíveis de serem refletidas a partir dos trabalhos de Carl Gustav Jung, cuja ideia sobre arquétipo nos ajuda a compreender como essas imagens maternas se tornam recorrentes desde as primeiras Idades da humanidade até a contemporaneidade.

Ao desenvolver seu trabalho sobre arquétipo, o autor inicia suas considerações com a concepção de inconsciente a partir de Sigmund Freud. Segundo Jung (2014), apesar de já

³⁷ *The Lion King*, *The Beauty and the Beast* e *Aladdin*, no original, respectivamente. Os filmes selecionados seguem a ordem das três bilheterias de animações em forma *live action* de maior sucesso. Com exceção de *O Rei Leão*, as outras animações têm base nas narrativas populares. Disponível em: <https://disneyplusbrasil.com.br/28-recordistas-de-bilheteria-para-assistir-agora-mesmo-no-disney-plus/>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

nos introduzir – ainda que de forma metafórica – como um sujeito atuante, o inconsciente freudiano é um espaço de concentração de conteúdos esquecidos e recalcados e de natureza exclusivamente pessoal³⁸. Para o autor suíço, o inconsciente é dividido em duas camadas: a primeira, considerada por ele mais ou menos superficial, é denominada de inconsciente pessoal, a qual repousa sobre uma camada mais profunda, o inconsciente coletivo, termo escolhido pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal. Nele, encontramos conteúdos e modos comportamentais comuns, com ressalva, em todos os indivíduos, uma vez que esse inconsciente coletivo é constituído de um substrato psíquico comum e de natureza suprapessoal, presente em todo indivíduo e essa existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Jung ressalta a possibilidade de se falar, portanto, de um inconsciente na medida em que se comprovam os seus conteúdos: no plano do inconsciente pessoal, são notados os denominados complexos de tonalidade emocional, enquanto os conteúdos do inconsciente coletivo Jung os denominam arquétipos.

Antes de dar continuidade sobre o desenvolvimento da concepção de arquétipo por Jung, há esclarecimentos a se fazer em relação às afirmações do autor no parágrafo anterior. Percorremos esse caminho a fim de mostrar a forma pela qual Jung constrói sua concepção de arquétipo, formado a partir de um viés psicanalista. No entanto, não nos aprofundaremos nas ideias junguianas sobre o inconsciente pessoal e coletivo neste trabalho. Como uma pesquisa orientada pelos estudos da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, trazemos esse diálogo com Jung devido à sua contribuição com as imagens arquetípicas, caras ao nosso trabalho, uma vez que nos ajudam a compreender a recorrência da figura materna nas narrativas populares e de que forma essas figuras se fazem presentes nas produções contemporâneas e mantêm enraizadas a ideia de obrigatoriedade da maternidade sobre as mulheres. Isto posto, continuaremos com as considerações junguianas sobre arquétipo e como o compreendemos a partir de nossa leitura bakhtiniana.

Ao tratar dos arquétipos, Jung menciona o mito e o conto de fadas como meios de se encontrá-los (os arquétipos) e que se manifestam como formas cunhadas de modo específico e passadas através dos tempos. Especialmente no que diz respeito aos mais altos níveis de ensinamento – lembremos dos ritos e práticas culturais –, e se modifica por meio de sua conscientização e percepção, a depender do sujeito por meio do qual se manifesta.

³⁸ Em uma nota de rodapé, Jung aponta uma mudança no pensamento de Freud: “a psique instintiva foi por ele designada como ‘id’ e o ‘superego’ corresponde ao inconsciente coletivo, em parte consciente e em parte inconsciente (reprimido) pelo indivíduo”.

Pensar o arquétipo é inseri-lo na vida, uma vez que são “[...] complexos de vivências que sobrevêm aos indivíduos como destino e seus efeitos são sentidos em nossa vida mais pessoal”. (2014, p. 39). Outro ponto fundamental do arquétipo destacado pelo autor é a compreensão de seu conteúdo: Jung enfatiza a importância de se observar que arquétipos são determinados apenas

quanto à forma – de forma limitada – e não quanto ao conteúdo. Vejamos em suas palavras:

O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada *a priori* da forma da sua representação. O que é herdado não são suas ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. [...] No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não porém a forma concreta do cristal particular. Este pode ser grande ou pequeno ou variar de acordo com o desenvolvimento diversificado de seus planos ou da interpenetração recíproca de dois cristais. O que permanece é apenas o sistema axial em suas proporções geométricas, a princípio invariáveis. O mesmo se dá com o arquétipo: a princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo designificado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. O *modo* pelo qual, por exemplo, o arquétipo da mãe sempre aparece empiricamente, nunca pode ser deduzido só dele mesmo, mas depende de outros fatores. (Jung, 2014, p. 87, grifos do autor).

A partir deste trecho, é claro o posicionamento de Jung em relação ao arquétipo: não é possível compreendê-lo a partir de uma concepção estática e imutável. Ele se manifestará por meio de (não apenas uma) determinada forma, mas seu entendimento se concretizará no inserimento do arquétipo em determinada narrativa, determinada cultura, determinado povo. Ao abordar o arquétipo materno, Jung nos mostra a variedade de formas possíveis de encontraressa imagem, em sentido mais específico: a própria mãe e a avó, a madrasta e a sogra, a ama de leite ou ama-seca, a Deusa, a mãe de Deus, a Virgem.

Em sentido mais amplo, o autor nomeia: a Igreja, a Universidade, a cidade (ou país), o Céu, a Terra, a floresta e muitos outros. A partir dessa enumeração, é possível indicar os traços do arquétipo materno, que compõem um conjunto de “atributos maternos”: a autoridade do feminino (que se coloca como autoridade por estar na condição materna), a carga de sabedoria, a bondade e o cuidado, o que proporciona condições de crescimento (boas e más), fertilidade e alimento, o lugar da transformação mágica, do (re)nascimento, o secreto e oculto, o obscuro e abissal, o mundo dos mortos, o fatal, sedutor, venenoso e apavorante.

Como citado, a figura da mãe, apesar de – certa forma – ser universal, a experiência prática individual faz mudar substancialmente essa imagem. Assim, o arquétipo materno

em sua constituição basilar trará alguns componentes referentes a essa figura materna, mas cada experiência materna será única e individual, uma vez que depende de um outro para se concretizar. Assim, consideramos o arquétipo como uma imagem inserido em um sistema – um código de linguagem – o qual possibilitou sua perpetuação desde os tempos iniciais da humanidade. As práticas ritualísticas permitiram a vivência do arquétipo em um primeiro momento da organização social do homem e esses arquétipos têm se renovado para melhor atender as novas demandas sociais, processo para Volochínov (2017), possível de ocorrer somente no âmbito da consciência, a partir da encarnação em um material sígnico.

Construir sentido com o mundo ao seu redor só é possível por meio de um processo de compreensão, que responde ao signo e o faz com outros signos, em uma cadeia ideológica que se estende entre as consciências individuais, “[...] unindo-as, pois o signo surge apenas no processo de interação *entre* consciências individuais” (Volóchinov, 2017, p.95). A partir dessas considerações, não há como observar o arquétipo de outra forma a não ser a sociológica. Ao afirmar que o modo pelo qual o arquétipo se manifestará dependerá da vivência mítica dos sujeitos envolvidos nos rituais agrícolas ou das narrativas passadas aos iniciados nos cultos antigos, dos contos maravilhosos, apontamos que o arquétipo seja analisado em um meio social específico: ele só se constrói dessa forma por haver indivíduos socialmente organizados que se utilizam desse “molde” – desse forma axial de cristal, como colocado por Jung – e perpetuam a maternidade, nas mais diferentes facetas, mas a cristalizam e a mantêm viva em suas culturas, em um processo de constituição da consciência individual realizada na comunicação social de uma coletividade organizada.

No caso do conto e das posteriores produções referentes a *Branca de Neve*, as narrativas revelam alguns arquétipos de maternidade, mas destacaremos dois, de interesse da nossa pesquisa: a mãe boa e mãe má. Essa divisão dicotômica é uma constante presença nos contos de fadas, uma vez que o caráter moralista do conto de fadas traz em sua constituição uma formação instrutiva sobre a diferença entre bem e mal, aplicado, também, na maternidade e que se reflete e refrata em produções diversas como um diálogo claro à tradição do conto maravilhoso. No caso da Disney, o processo de construção arquetípica da maternidade foi recorrente e uma marca das animações do estúdio estadunidense até a contemporaneidade³⁹. Observemos, no próximo tópico deste capítulo, essa tradição de construção da imagem materna nas produções Disney, iniciada em *Branca de Neve e os sete anões* em meio à crise

³⁹ Apesar de ter sido uma recorrência dessa construção arquetípica materna até o final da década de 1980 com *A Pequena Sereia*, mas as últimas produções (no que diz respeito ao protagonismo feminino com uma imagem vilã também feminina), teve-se em *Enrolados* (2010) o retorno dessa construção dicotômica da boa mãe e mãe má.

econômica instaurada devido à quebra da Bolsa de Valores em 1929, e como essa trajetória está presente, também, em *Era uma vez*.

3.2. “Onde os sonhos se tornam realidade”⁴⁰: a americanização de *Branca de Neve* pelos estúdios Walt Disney

Antes de darmos início à discussão sobre a manifestação do arquétipo materno em *Branca de Neve e os sete anões*, traremos uma breve contextualização sobre o período em que Walt Elias Disney se encontrava quando deu início à sua primeira longa-metragem. A animação é lançada em um momento de grave crise econômica, política e social para os estadunidenses, uma vez que a década de 1930 é marcada pelas graves consequências da Grande Depressão de 1929. Por ser um país marcado pela ideologia da alta produtividade – principalmente no sentido quantitativo – somado à porcentagem crítica de desemprego, o baque da crise veio de forma a se tornar o pior momento econômico da história dos Estados Unidos da América. Naquele momento, os EUA viviam a chamada *American Way of Life* – isto é, o modo de vida americano – cujas propagandas exaltavam esse viver como o maior e melhor padrão de estilo de vida no mundo. Em uma curta reportagem do Canal History Brasil⁴¹ intitulada “Grande Depressão de 1929 | EUA: Os desafios de uma nação | History”, professores de universidades e institutos estadunidenses nos ajudam a compreender a extensão dessa crise econômica, política e identitária dos EUA.

Anos antes, a Europa vivia um período de reconstrução pela destruição causada pela I Guerra Mundial, o qual fez diminuir o consumo da população europeia de produtos oriundos dos EUA, um de seus maiores parceiros econômicos. No entanto, influenciados pelo sistema Fordista de produção⁴², o alto consumo era contínuo no país, o que o marcou com seus Anos Vinte Dourados (*Golden Twenties*, no original). As indústrias possuíam grande apoio das mídias para garantir a venda dos produtos, porque o *American Way of Life* não se tratava, somente, de consumo de produtos: o consumo também era a forma de

⁴⁰ As aspas são colocadas por ser tanto uma frase recorrente no Mundo Disney. Está presente nos parques como “Walt Disney World: Where Dreams Come True”; e em filmes sobre os parques Disney, a saber: *Magic Kingdom* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZXCSVcOEVs>), *Epcot* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QNu8tTBJw1c>) e *Animal Kingdom* (disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=PSdlIPqsasI>). Acesso em: 01 de maio de 2024.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T1efqn7IRkc> Acesso em: 15 de maio de 2024.

⁴² O sistema fordista é um modelo de produção cujo maior propósito é a otimização do tempo para uma produção massiva, que resultava em maior quantidade de produtos saídos das fábricas e, conseqüentemente, em um estímulo de consumo por parte dos estadunidenses.

ser e existir do cidadão estadunidense, tornou-se uma característica da identidade nacional que constituía o sujeito como alguém que pertencia àquela sociedade.

A exaltação do nacionalismo, a ênfase ao liberalismo, o estímulo à busca pela felicidade – pautada no consumismo – nesse momento histórico foram pontos fundamentais para se garantir a manutenção desse estilo de vida. Na reportagem citada anteriormente, o prof. Henry W. Brands⁴³ mostra o vínculo desse consumo com o viver estadunidense: a “política da boa vizinhança”, de forte presença nesse período histórico teve influência na decisão de participar das compras de ações nos mercados. A riqueza do país, há pouco, havia duplicado no período de uma década e, pela primeira vez, a compra de ações do mercado não estava restrito somente às classes mais abastadas. Então, não “aproveitar a oportunidade” de compra, é ver a comunidade em que aquele sujeito está inserido crescer economicamente e ser excluído desse crescimento, o que implica o não pertencimento a essa comunidade e, assim, ir de encontro ao que era propagado pelo *American Way of Life*.

No entanto, foi constatado que a participação em compra de ações foi calculada em 2% da população, número que trouxe esperanças de uma recuperação econômica do país. O número não consta uma quantidade significativa de classes mais baixas que foram ativas na compra dessas ações, mas, por serem de classes mais desfavorecidas e vulneráveis, a crise os impacta de forma diferente daquela sentida por grandes corporações e grandes empresas. A Dra. Leah Wright Rigueur⁴⁴ e a prof. Beverly Cage⁴⁵, professoras que compõem o quadro de especialistas reunidos na reportagem da History Brasil, destaca sobre a importância de se olhar para a população em maior estado de vulnerabilidade: classe operária industrial, imigrantes, comunidades afro-americanas são as que menos investiram nos mercados de ações, mas foram as mais atingidas pela crise de 1929. Em cidades como Nova Iorque e Chicago, a taxa de desemprego chega a atingir entre 70% e 80% da população.

A situação ainda se mantém em estado alarmante mesmo no ano seguinte, quando em 10 de dezembro de 1930 os bancos entram em declínio histórico devido às “corridas aos bancos”, momento de alarme popular, o qual leva as pessoas a retirarem seu dinheiro devido à descrença e à crise instaurada: se o banco decretasse falência, a população perderia todo o valor que lá estivesse. O Bronx, condado de Nova Iorque, registrou uma dessas corridas: em uma única agência, dois milhões de dólares são retirados naquele dia, o que faz estender o período crítico vivenciado pelos EUA. Segundo os dados disponíveis no *site* Memorial da

⁴³ Historiador estadunidense e professor na University of Texas, em Austin.

⁴⁴ Historiadora e Professora Associada da Stavros Niarchos Foundation (SNF) Agora Institute.

⁴⁵ Professora do Departamento de História da University of Yale.

Democracia⁴⁶, mais de quatro mil bancos decretaram falências, com uma situação na qual um quarto da população economicamente ativa dos EUA estava desempregada.

Em meio a esse cenário de caos e instabilidade, Walt Disney arrisca-se a sair das animações de curta-metragem⁴⁷ e dedicar-se a um projeto maior, um longa-metragem cujo lançamento se deu em meio a discussões e preocupações sobre o “problema do ócio”: segundo Tatham (2019), a crise econômica renovou chamadas para o “uso correto do ócio” feitas por moralistas e cientistas sociais. Esse movimento suscitou o lançamento de campanhas para a censura de “divertimento comercial”, considerada como diversão das classes baixas pelas elites estadunidenses. Um desses exemplos de divertimento popular se deu na animação Disney *Branca de Neve e os sete anões* que, apesar de surgir em meio a críticas, foi recebido com grande elogio pela população por reafirmar valores morais e conservadores, o que começava a fazer a população resgatar sua memória do ser-estadunidense e o sentimento nacionalista⁴⁸. Esse movimento era possível de ser observado na relação que a Disney estabelecia entre suas animações e claras referências ao governo:

Em *Confidence*, Oswald o Coelho Sortudo é um fazendeiro feliz e bem-sucedido, até que um depósito de lixo tóxico na estrada forma uma nuvem negra chamada Depressão que causa danos aos seus meios de subsistência. O curta traz cenas de multidões furiosas brigando em frente a um banco falido, um cidadão escondendo dinheiro sob um colchão e Oswald à procura de um remédio para essa Depressão. O doutor diz a ele, “Aí está seu médico”, enquanto aponta para o presidente Roosevelt. O presidente canta sobre ter confiança, sorrindo e rindo alto. Esse curta, escrito por Walter Lantz, foi lançado meses depois de Roosevelt assumir a presidência e anuncia seus planos para o New Deal (Tatham, 2019, p. 39, tradução nossa⁴⁹).

⁴⁶ Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/roosevelt-assume-um-novo-pacto-nos-eua#card-48>. Acesso em 15 de maio de 2024.

⁴⁷ Entre 1929 e 1939, Walt Disney dedicou-se a uma série de curtas denominada *Sinfonias Ingênuas* (*Silly Symphonies*, em inglês), cujas histórias eram voltadas aos contos de fadas, narrativas originais com Mickey Mouse, entre outras. As *Sinfonias* traziam pequeno lucro aos estúdios, o que fez o produtor tomar a decisão de investir em um longa-metragem. Utilizou um dos curtas, *A Deusa da Primavera* (*The Goddess of Spring*) – releitura animada do rapto de Perséfone por Hades – e a produziu como um “teste” de técnicas artísticas para seu futuro projeto, *Branca de Neve e os sete anões*, lançado três anos depois.

⁴⁸ Durante este período, o cinema estadunidense possuía um rígido conjunto de regras sobre suas produções que orientava a forma de produção de conteúdos cinematográficos. William Hays, na época, Presidente da Associação de Produtores de Cinema dos Estados Unidos, foi responsável pela criação do que veio a se denominar *Hays coding*. Este código serviu de guia de produção entre 1922 a 1945 e ditava aspectos sobre representações de gênero e raça. O Código Hays alinhava-se ao Código Penal dos EUA, então tudo que se constatava no documento como crime, era retratado de forma negativa. Um exemplo disso é a representação da comunidade LGBTQIAPN+, constantemente relacionados a imagem de vilões – a própria Disney o fez, mesmo depois do término da saída de William Hays da Presidência.

⁴⁹ No trecho original: “In *Confidence*, Oswald is a successful and happy farmer until a toxic dump down the road forms a black cloud named Depression that wreaks havoc on his livelihood. The short features scenes of angry mobs fighting in front of a failed bank, a citizen stashing cash under a mattress, and Oswald seeking a remedy from a doctor for this Depression. The doctor tells him, “There’s your doctor”, while pointing to President Roosevelt. The president then sings about having confidence, smiling, grinning, laughing out loud. This short, written by Walter Lantz, was released just months after Roosevelt took office and announced his plans for the New Deal.

Em sequência, a Disney lança *Os Três Porquinhos*, que percorre o mesmo caminho do personagem Oswald: uma animação com cunho de fábula, a fim de trazer um tom didático sobre como passar pela era da Depressão. Assim, esses enunciados animados se configuravam de tal forma a orientar a comunidade estadunidense a determinados valores: confiança, felicidade (ambos como resquícios do *American Way of Life*) e o nacionalismo na forma da figura presidencial de Roosevelt, que também representava o herói mítico responsável por salvar a nação da vilania da Grande Depressão. No caso dos *Porquinhos*, o valor do trabalho duro, comum ao caráter meritocrático dos EUA, é a mensagem mais propagada nessa narrativa.

Ainda segundo Tatham, os porquinhos Fiddler e Fifer cujas casas, respectivamente, são construídas de palha e madeira e são uma representação da década dourada de 1920. Agora, Prático (Practical Pig) preparava-se para o futuro: sua casa era simbologia para o planejamento de estabilidade a longo prazo. Seu trabalho duro e compensatório não o fazia temer que sua casa fosse derrubada pela figura do Lobo Mau, que batia às portas das casas dos porquinhos tal como a Depressão o fazia. Foi o trabalho do porquinho Prático que salvou os outros dois desse Lobo-Depressão. A animação estava alinhada ao mote do grande plano econômico de Roosevelt, que envolvia confiança e espírito significativo para o New Deal. A letra da canção “*Quem tem medo do Lobo Mau?*”⁵⁰. Assim, resiliência, trabalho duro, achar utilidade no que aparentemente é inútil e encontrar diversão e esperança no ordinário e no mundano começaram a ser elementos constitutivos das animações Disney. O próprio Mickey Mouse se tornou figura de destaque no que diz respeito à sabedoria, dignidade e habilidade de sobrevivência estadunidenses. Além do constante foco no discurso familiar, esperança e autoconfiança. Chamamos a atenção para os dois primeiros elementos são imprescindíveis para a construção do império de animações dos estúdios Disney, que se apresentam como fio condutores valorativos até a atualidade.

A vinda de *Branca de Neve e os sete anões* não pode ser vista de forma aleatória, ainda mais quando compreendemos o papel dos Irmãos Grimm – cujo conto serviu de inspiração para a animação estadunidense. A antologia *Contos de fadas para o lar e as crianças* dos estudiosos alemães e seus trabalhos dedicados à construção de uma Gramática e um Dicionário alemães compõem um legado que ocupa um lugar de proeminência única. Segundo Volobuef (2011), os Grimm compreendiam a importância da coleta e da conservação do folclore, precioso e antigo legado cultural, cujas raízes estão fincadas no passado longínquo da humanidade. Sobre esse posicionamento, a autora cita os Irmãos, que

⁵⁰ “*Who’s afraid of the Big, Bad Wolf?*”, no original.

assim afirmaram:

É indubitável que o pendor da poesia é a evolução poética, sem a qual a tradição seria coisa morta e estéril. Por este motivo, em cada região, as histórias contadas diversamente, conservadas as características que lhes são peculiares. Há, todavia, diferença entre esta modificação semi-inconsciente, uma como que tranquila continuidade semelhante à das plantas e das flores que desabrocham regadas pela fonte perene da vida, e a interpolação de pormenores intencionais, em que as ligações se fazem arbitrariamente, e, embora bem concatenadas, indicam alteração. Isto não podemos admitir. [...]Se para nós valem as tradições; noutras palavras, se para nós as tradições são o repositório de culturas de outros tempos, compreenderemos, claramente então, que esse valor intrínseco à própria tradição se perde com aquelas transformações. (Grimm e Grimm *apud* Volobuef, 2011, p. 49).

Era de compreensão dos autores alemães que preservar esse manancial folclórico era registrar e manter viva, por meio da coleta, do retoque linguístico e da publicação – isto é, na comunicação discursiva – é salvaguardar toda uma herança e memória socioculturais advindo do mito germânico primitivo e que constitui o ser-alemão. O processo de alteração linguística⁵¹ desenvolvida pelos autores nos contos traz expressões, coloquialismos e reflexos de costumes alemães, colocados com a finalidade de se construir vínculo e sentimento de pertencimento e identificação. É esse mesmo processo que Walt. E. Disney busca ao resgatar um dos mais conhecidos contos dos Grimm e ressignificá-lo em uma animação estadunidense. Da mesma forma que os Irmãos contribuíram para a crise identitária vivida na Alemanha no séc. XIX e reconstruíram sua nação por meio do nacionalismo romântico e do combate à fragmentação pela união, Disney também traz em suas narrativas o tom romântico de exaltação ao nacionalismo e o retorno de esperança no povo dos EUA.

E houve sucesso. Conforme Zipes (1995), foi com *Branca de Neve e os sete anões*, que Walt E. Disney se apropriou totalmente do conto de fadas literário e fez do seu estilo uma marca registrada pela versão mais aceitável de conto de fadas do século XX. Segundo Bronner (1998), *Branca de Neve* atingiu uma audiência de mais de vinte milhões de ingressos na estreia e, a fim de aumentar o lucro do filme, Walt E. Disney licenciou uma linha de produtos do

⁵¹ Apontamos como “processo de alteração linguística” as mudanças feitas pelos Irmãos Grimm nas narrativas compiladas e, posteriormente, publicadas. Os linguistas fizeram anotações esquematizadas para organizar as histórias coletadas e, antes de se transformarem em coletâneas, os autores fizeram mudanças nas narrativas, que claramente se divergem das anotações feitas pelos Irmãos. Posteriormente, as anotações também foram publicadas. A Prof. Dra. Karin Volobuef nos oferece a seguinte referência com as notas: GRIMM, J.; GRIMM, W. **Kinder- und Hausmärchen**: Die handschriftliche Urfassung von 1810. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007.

filme que, rapidamente, superou a linha iniciada por ele com *Os três porquinhos*. Ao todo, foram fechados cento e dezessete contratos com indústrias de brinquedos para criar produtos com uso da imagem de *Branca de Neve*, o que foi reconhecido e aplaudido pela mídia. O *The New York Times* e demais jornais dedicaram matérias sobre Disney, com expressões de admiração sobre o *marketing* e o movimento de emprego e produção gerado por essas indústrias em meio às consequências da Grande Depressão. Nesse primeiro momento, o filme foi dublado em dez idiomas e distribuído em quarenta e seis países. Nas cerimônias de premiação do Oscar em 1939, a Walt E. Disney foi concedida uma versão especial da estatueta: uma em tamanho original e outras sete em miniaturas, como um demonstração de apreciação pela inovação. E, conforme Bronner, “[...] ao enfatizar a inovação do filme, críticos sugeriram que a história dos Grimm se tornou dos EUA e reportaram o filme como mais uma invenção estadunidense para o mundo” (1998, p. 210). Com uma animação cuja narrativa traz em o triunfo das forças do bem sobre as forças do mal somada ao aspecto fantasioso e mágico, Bronner pontua que *Branca de Neve* trouxe consigo um escape das tensões da guerra e da própria crise a afetar os EUA naquele momento.

Assim, é possível observar como o consumo da animação não foi feito só no plano cinematográfico, mas aconteceu de forma a envolver todo um comércio e uma indústria mobilizados em fazer os estadunidenses consumirem não somente os produtos, mas os valores propagados pela Disney, ainda mais quando consideramos o momento vividos por essa comunidade. Esses valores só podem ser consumidos e avaliados por meio de enunciados, única forma de se materializar o emprego de uma língua (Bakhtin, 2016). *Branca de Neve* traz em uma organização enunciativa responsável por restituir valores conservadores e moralistas que foram bem recebidos no momento de sua estreia. Assim como os Irmãos Grimm criaram essa conexão por meio do aspecto linguístico (com expressões idiomáticas e referências culturais comuns aos alemães), as indústrias Disney também criaram essa identificação com os estadunidenses a partir da animação com o trabalho de diversos fatores, mas chamaremos a atenção para três: o conservadorismo presente nas figuras femininas e masculinas, a meritocracia por meio da ideia de trabalho duro (e, principalmente, laboral) e, por fim, a ideia de todo e qualquer sonho ser possível de se tornar realidade. Todos eles orientador pela narrativa base dos escritores alemães, mas com um ponto extra, que veio a ser marca das produções Disney: a canção. E esse é um elemento de importância para compreendermos a estrutura de *Branca de Neve e os sete anões*.

Segundo Bohn (2017), a primeira longa-metragem da Disney se faz na forma de opereta (uma opereta animada, como foi denominada em sua obra *Music in Disney's animates*

features: *Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*). Vinte e cinco composições foram feitas para a animação, mas somente oito foram utilizadas. Como exemplo colocado pelo autor, uma das técnicas mais proeminentes utilizada no filme é a suavização nas transições para as canções foi o uso de diálogos organizados em métricas de forma rítmica que precediam ditas canções, como uma forma de se alcançar um padrão musical no todo da animação. Assim, com esse acabamento denota determinado tom emotivo-volitivo que orientará o humor do público: medo, euforia, alegria, esperança, etc. Começamos a ver essa proposta de opereta animada com a abertura da animação.

Figura 13: Abertura de *Branca de Neve e os sete anões*



Fonte: Fotogramas retirados de *Branca de Neve e os sete anões*⁵² com marcações de autoria própria

Branca de Neve inicia a tradição Disney de abrir suas animações junto ao movimento de um livro, como o ato de escolher uma história a ser narrada para um público. A capa faz

⁵² Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem – primeira fileira: quadro 1: 00:01:30; quadro 2: 00:01:31 e quadro 3: 00:01:32. Segunda fileira: quadro 1: 00:01:35; quadro 2: 00:01:36 e quadro 3: 00:01:37. Terceira fileira: quadro 1: 00:01:52; quadro 2: 00:01:53 e quadro 3: 00:01:54.

sua abertura tal como as cortinas (há tecido sob o livro para nos ajudar na construção dessa opereta animada) de um teatro, que se preparam para iniciar o espetáculo. Na própria abertura, já contamos com alguns elementos de revelação ao que esperar da narrativa. A aparência do livro já mostra as principais características de Branca de Neve (e, conseqüentemente a maternidade representada por ela) a serem exaltadas: o branco de pureza, carregado em seu nome, e o dourado da realeza, reforçado pelo tom de azul Royal presente no tecido sob o livro. Na parte metade superior e centralizada, temos o título com destaque para o nome de Branca de Neve, com as iniciais douradas de forma a diferenciá-la dos anões, que se encontram na parte inferior, com seus rostos estampados na capa. Essa organização da capa já nos revela as posições hierárquicas relacionadas às personagens. Branca de Neve não está em posição mais elevada devido à sua condição de realeza: as indústrias Disney não exaltam a figura feminina relacionada ao poder. Assim, a única condição que coloca a mulher – para os valores conservadores do estúdio responsável por esta produção – é a de mãe e essa relação pode ser observada com clareza entre Branca e os anões.

Na segunda fileira de fotogramas, a câmera focaliza a primeira página do conto e cujas letras trazem uma tipografia comum aos escritos de contos de fadas, ornadas com detalhes em dourado para exaltar esse cenário maravilhoso de príncipes, princesas, reis e rainhas. Na abertura do conto, assim lê o narrador: “Era uma vez uma linda princesinha chamada Branca de Neve. Sua vaidosa e malvada madrasta, a Rainha, notou um dia que a beleza de Branca de Neve excederia a sua. Cobriu, então, a princesinha de andrajos e obrigou-a a trabalhar como criada. Todo dia, a vaidosa Rainha consultava o espelho mágico. ‘Mágico espelho meu, quem é mais bela do que eu?’ e enquanto o espelho respondeu ‘Tu és a mais bela’, Branca de Neve ficou livre da inveja e da crueldade da Rainha.” O terceiro fotograma da segunda fileira exhibe a primeira página do conto, dedicado a falar somente de Branca de Neve e nesse momento é perceptível a distinção entre personagens feita pela Disney. É necessária a separação entre ambas, porque os valores são divergentes.

A fim de colocar as duas mulheres como opostas (e, ao mesmo tempo, complementos se pensarmos em uma maternidade complexa, ambivalente e humana), a animação faz suas primeiras alterações em relação ao conto dos Grimm, ao mesmo tempo em que reafirma o escrito dos Irmãos. Os autores alemães iniciam seu conto com menção à mãe biológica, isentada qualquer maldade e afastada da narrativa pela morte precoce. A animação não menciona a Rainha, mãe de Branca, mas inicia a narrativa com seu nome e uma qualidade: “linda”, acompanhada do título no diminutivo “princesinha”. Como apontado anteriormente,

a Disney não valora positivamente mulheres no poder, ao contrário. Nivela-as à maldade, ganância, feiura e condena-as a um fim punitivo. Mas não a princesa. São valoradas positivamente por permanecerem nessa condição e só se tornarem Rainhas por meio do casamento. São menores com marcação linguística – hierarquicamente e exaltadas em relação à mulher má (assim o é pelo poder que possui) e a página de abertura traz essa positividade em outros elementos.

Onde se lê “Once upon a time”, “Era uma vez”, em inglês, a frase é iniciada com uma letra “O” escrita nessa tipografia e o tom vermelho utilizado nos remete a uma vagina; nela umapombinha branca se encontra bem ao centro, o que nos revela o aspecto virginal e inocente de Branca de Neve:

O pombo é tido, em geral, como um ingênuo, mas, mais poeticamente, é um símbolo do amor. A doçura de seus costumes contribui para explicar essas duas interpretações se explicita melhor através do casal de pombinhos, comose dá em relação aos outros animais [...]. (Chevalier, J; Gheerbrant, A., 2020,p.805).

Além da pombinha, os ornados dourados embaixo da letra “O” trazem outros animais,destacados por quadrados pretos: um coelho, um passarinho e um esquilo. Todos são encontrados durante boa parte do filme junto à Branca de Neve, em uma proximidade já revelada logo na introdução da animação. No canto inferior direito (pelo olhar do público), há uma escova e um coroa, que nos mostra precisamente essa condição da princesa nesse momentoinicial da narrativa, inferiorizada pela Rainha, a ser apresentada na próxima página assim que o narrador finaliza a leitura. “cobriu então a princesinha de andrajos e obrigou-a a trabalhar como criada”. Na página seguinte, quando começa a falar sobre a Rainha e sua obsessão com oespelho mágico, também temos a mesma tipografia da página anterior. No entanto, chamamos atenção para os dois últimos quadros do fotograma: a letra “E” perde a curvatura que caracterizava a letra “O” e se torna mais angular, o que dá a impressão de ser uma letra mais “afiada”, tal como a adaga presente quase centralizada na página, que nos faz lembrar a arma usada pelo caçador na tentativa de matar Branca de Neve. A letra também é envolta por uma moldura, de forma a imitar o espelho por meio do qual a Rainha vive em constante aprisionamento. Bem ao centro da letra, é possível encontrá-la, com a face virada para seu reflexo, o qual tem a boca tampada por uma das pontas da letra “E”, em sinal de silenciamentoda personagem (e dos valores propagados por ela).

Ainda sobre a última sequência de fotogramas, destacamos dois elementos para compararmos com a página anterior: o pavão e a posição da coroa. Na mesma proporção que apomba branca realça a ingenuidade e pureza da princesa-mulher, o pavão traz a marca da

vaidade, principal característica da Rainha. Essa valoração negativa se reflete na posição da coroa, colocada ao lado da letra “E” na parte inferior, porque seu ser é inferior à Branca de Neve (cuja coroa está no topo da letra “O”). Apesar de termos a coroa como um objeto colocado tanto para Branca quanto para a Rainha, a valoração dada a eles não pode ser a mesma, devido à organização do todo enunciativo do filme.

Ao termos a coroa como um exemplo de signo ideológico, ele ultrapassa os limites da sua existência particular. A partir do ponto de vista dos estúdios Disney – enquanto indústria cultural, a qual lucra com as mensagens construídas em seus enunciados –, tenho avaliações diversas para um mesmo signo – coroa – a depender da forma que me é apresentada. Não há possibilidade de se construir o mesmo sentido para o objeto porque as mulheres – coroadas – exercem papéis diferentes na narrativa e todo a sua caracterização construirá um determinado sentido para essas figuras femininas – boa e má, ingênua e vaidosa, princesa e Rainha.

Em continuação à proposta de opereta animada, Bohn se volta para a canção “Sonhando assim”, a primeira canção do filme é interpretada por Branca de Neve, que canta réplicas da própria interpretação por cantar voltada a um poço, o que gera uma repetição melódica. O autor explica que a animação é marcada por transições entre a fala e o canto de forma que um seja extensão do outro. O processo ocorre de forma a ter diálogos marcados por um determinado ritmo, responsável por introduzir a canção que virá a seguir, de forma a não fazer os personagens começarem a cantar de forma abrupta. Vejamos um exemplo com a primeira canção da animação.

A cena se inicia com a sua figura sentada ao pé das escadas para lavá-las e, nesse início, Branca começa a entoar a introdução da sua canção enquanto se dirige ao poço para buscar água. Em seguida, antes de se voltar ao poço, há um diálogo com pombinhas: “Sabem de um segredo? Não irão contar?”, a que as pombinhas afirmam e abrem espaço para Branca começara cantar “Sonhando assim”. Ao fim, a cena nos mostra o reflexo do Príncipe e de Branca na água do poço, com o Príncipe a repetir a última palavra da canção de Branca – como um eco do poço –, e essa réplica dá abertura para a entrada do único solo do Príncipe “Esta canção”⁵³, posterior a sua fala “Ouça, eu lhe peço, o que eu quero dizer” em modo recitativo. Por se assustar com a presença súbita dele, Branca de Neve corre em direção a uma das entradas do castelo e ouve – da sacada – a declaração em serenata do Príncipe. As

⁵³ A canção de Branca de Neve e do Príncipe são intituladas “I’m wishing” e “One song”, respectivamente, no original. Versão dublada em português brasileiro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WGtStiZ6kD0>. Acesso em 15 de maio de 2024.

canções – dele e de Branca de Neve se encerram com o fechamento das cortinas da porta da sacada de onde ela assistia o príncipe, dada de maneira teatral, com sinal para o encerramento da cena.

Esse aspecto musical relacionado à ópera fica mais evidente ao vermos os nomes que deram voz a ambos os personagens: enquanto as falas de Branca de Neve foram feitas por Dalva de Oliveira, as canções foram interpretadas pela cantora lírica Maria Clara Tati Jacome. No caso do Príncipe, tanto suas falas quanto seu canto foram feitos pelo cantor tenor lírico João Alberto Persson⁵⁴. Somente a escolha de vozes de ambos os cantores já nos revela o relacionamento a ser desenvolvido entre os personagens. Segundo o Portal de Notícias da Universidade Federal do Maranhão⁵⁵, uma das principais características do lirismo é a sua expressão de sentimentos por meio da música, que utiliza a potência da voz e suas variações melódicas. Essas performances, continua a matéria, tem presença marcante em apresentações teatrais, casamentos e cerimônias.

Como outro exemplo dessa transição musical, Bohn destaca a cena seguinte a de Brancade Neve na floresta, que foge a pedido do caçador. No início da cena de fuga, Branca percorre o caminho de uma floresta sombria (a cena foi trabalhada no primeiro capítulo deste trabalho e está destacada em fotogramas na Figura 8). O seu encerramento é marcado pela figura da princesa que chora caída no chão e começa a ser cercada pelos animais – não quaisquer animais, mas esquilos, veados, passarinhos, coelhos e tartaruga – e se assusta quando um deles se aproxima. Assim começa o diálogo “Ora, por favor, não fujam. Não lhes farei mal algum”. Em sequência, a fala continua em mais seis linhas, finalizada com a pergunta “O que fazem quando levam susto?”, a qual uma família de pássaros retorna com um canto cujo som sinaliza como será o ritmo da canção a ser entoada por Branca de Neve, que responde “Ah! Cantam uma canção?” (presente na primeira fileira de fotogramas da figura a seguir). A família de pássaros responde afirmativamente e Branca os retorna com uma imitação do som feita pelo casal de pássaros. Depois, Branca e o filhote de pássaro iniciam uma curta interação de imitações que, por fim, orienta o público para a canção “No Meu Mundo Feliz”⁵⁶. Vejamos um recorte da cena correspondente a essa descrição. Esclarecemos

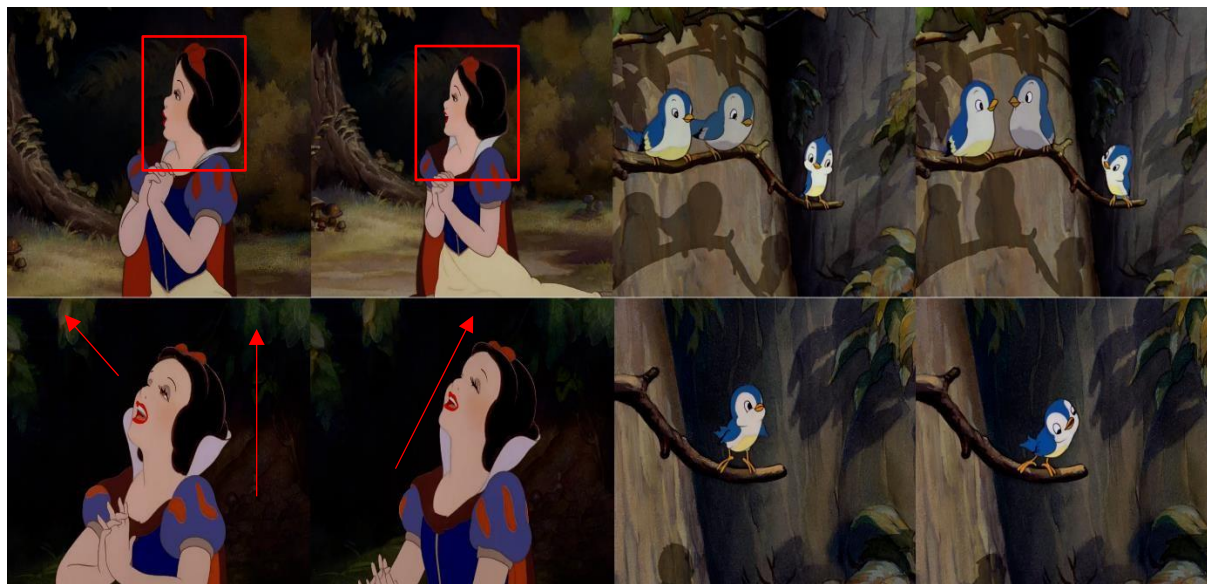
⁵⁴ A primeira dublagem brasileira do Príncipe foi feita na voz de Catello Carlos Gardalho. No entanto, em 1965, sai uma nova dublagem do personagem, feita por João Alberto Persson, versão esta que veio a se popularizar.

⁵⁵ Matéria disponível em: <https://portalpadrao.ufma.br/site/noticias/conheca-a-profissao-do-cantor-lirico-comemorado-hoje-dia-22-de-julho#:~:text=Conhecido%20por%20cantar%20sem%20o,voz%20e%20suas%20varia%C3%A7%C3%B5es%20mel%C3%B3dicas>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

⁵⁶ “With a Smile and a Song”, no original. Versão dublada em português brasileiro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=obDnERGXkZo>. Acesso em 15 de maio de 2024.

que a impossibilidade de recortarmos o trecho referente ao diálogo e a canção se dá devido ao tamanho da cena, que dura dois minutos e onze segundos. Assim, traremos duas linhas de fotogramas: a primeira é referente ao diálogo e a segunda, ao início da canção.

Figura 14: Branca de Neve canta com os pássaros



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁵⁷

As cenas destacadas nos fotogramas acima revelam harmonia. Branca de Neve torna-se uma no ambiente em que está inserida com os animais e a natureza a envolvê-la. Como vimos anteriormente, Jung explica como o arquétipo materno pode ser construído e formas diversas, a depender de como será manifestado na narrativa. Um dos exemplos dados por ele é o da floresta como representação materna. Ao tratar da imagem da floresta, Propp inicia suas considerações com a afirmação de que muitos contos começam suas narrativas com a partida do herói fora. “Às vezes o próprio afastamento já é uma desgraça, como no caso em que a enteada é expulsa de casa” (2002, p.49), caso de Branca de Neve.

Como discutimos previamente, dos ritos os contos herdaram muitos elementos, como os vestígios de determinadas concepções de morte e os rito de iniciação dos jovens à puberdade e o mesmo acontece no conto de *Branca de Neve* e na animação. Ao cumprimento das práticas rituais, o jovem estava apto a exercer outras atividades e desempenhar diferentes funções sociais ou casar-se e esse rito era um acontecimento necessário de ser realizado na

⁵⁷ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem – primeira fileira: quadro 1: 00:11:55; quadro 2: 00:11:56; quadro 3: 00:11:57 e quadro 4: 00:11:58. Segunda fileira: quadro 1: 00:12:07; quadro 2: 00:12:08; quadro 3: 00:12:09 e quadro 4: 00:12:10.

parte mais densa da floresta, uma vez que era o espaço de morte e (re)nascimento para uma nova vida. O mesmo ocorre com Branca de Neve. Da Figura 8 para a Figura 14 essa floresta apresenta mostra duas faces (tal como a maternidade): a primeira se revela punitiva, assustadora, sombria e misteriosa. Grandiosa, ela causa temor em Branca e a prepara para os novos desafios a serem enfrentados – os do mundo externo. No entanto, ao terminar a provação – o rito de morte –, a floresta se abre em luz para – e dá à luz a – princesa que, renovada, começará a assumir um novo papel: a maternidade, em consonância com a forma pela qual a floresta se apresenta. Na figura, quando Branca começa a cantar com os pássaros (quinto e sexto quadros), seu olhar se direciona ao alto, com as mãos unidas, semelhantes ao gesto da reza, o que reforça sua harmonia com a natureza. Com essa ação sobre a natureza, Branca se insere no processo de concepção de maternidade – que é sociocultural, mas é reforçado como natural, biológico. divergente da relação da natureza com a Rainha, mãe má do conto:

Figura 15: Morte da Rainha Má



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁵⁸

⁵⁸ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – Primeira sequência: quadro 1: 01:15:29; quadro 2: 01:15:30; quadro 3: 01:15:31 e quadro 4: 01:15:32. Segunda sequência: 01:15:59; quadro 2: 01:16:00; quadro 3: 01:16:01 e quadro 4: 01:16:02.

Neste recorte de cena, a Rainha acaba de matar Branca de Neve com a maçã envenenada, como é possível ver no primeiro quadro da Figura 15. Logo em seguida, os três quadros seguintes revelam a manifestação da natureza a essa morte: no segundo quadro, a imagem da Rainha se torna escura devido ao relâmpago, cujo movimento clareia e escurece a casa dos anões, o que faz o rosto e o corpo da Rainha se escurecerem com a falta de luz. Esta luz passa a ser refletida na janela (vejamos como ela está mais clara no segundo quadro em relação ao primeiro) e nos revela o início de uma forte chuva – de água acinzentada, sem vida. O reflexo do relâmpago e o barulho do raio aparecem no exato momento em que a Rainha exclama “Agora eu sou a mais bela de todas!”, o que nos faz compreender o surgimento desses elementos da (e toda a) natureza como resposta à Rainha. Na fileira seguinte, temos um trecho da fuga da personagem, perseguida pelos anões e, mais uma vez, temos uma representação da natureza que se coloca em resposta a essa tentativa de fugir da punição pela morte de Branca. Pedras escorregadinhas estão no caminho e os cipós da árvore atrasam sua fuga, que continua a ser dificultada na sequência da cena, com a subida em um barranco, fim de sua corrida. Por estar encurralada pelo fim do caminho de pedras e pelos anões, a Rainha decide usar um galho para servir de alavanca a uma enorme rocha e jogá-la em cima dos anões. No entanto, um raio (segundo quadro da última sequência) rompe as pedras de apoio e a Rainha cai barranco abaixo junto à rocha.

Chamamos a atenção para a paleta de cores componente da cena: as únicas marcas de claridade presentes na cena são os raios e relâmpagos presentes na segunda sequência, no último quadro da terceira sequência e do segundo quadro da última sequência. No mais, toda a Figura 15 se mostra tempestiva e em fúria, marcada pelas sombras e pelas variações em cinza, preto e azul, muito diferente da Figura 14, em que temos uma floresta ensolarada, com vida ao redor de Branca de Neve. Isso porque essa é a constituição da princesa-mulher: tal como a floresta, ela traz (dá) vida e, por abraçar a construção social do “dom materno”, ela se torna uma com amata ao seu redor, por assumir seu papel naturalmente. O oposto acontece com a Rainha e por essa razão há sua condenação. A floresta a rejeita, pune e condena à morte por ter feito o mesmo à Branca de Neve: da mesma forma que seu envelhecimento é feito de forma antinatural, sua morte segue o mesmo caminho.

Em oposição, Branca de Neve (Figura 14) se encontra em consonância com esse espaço materno, valorada nas canções entoadas por ela e pelos pássaros. Não somente a flora, mas a fauna – todo o conjunto natural – recebe e apresenta essa nova figura materna. Ao

Terceira sequência: quadro 1: 01:16:37; quadro 2: 01:16:38; quadro 3: 01:16:39 e quadro 4: 01:16:40. Quarta sequência: quadro 1: 01:17:06; quadro 2: 01:17:07; quadro 3: 01:17:08 e quadro 4: 01:17:09.

final da canção, Branca está rodeada por vários animais, que não mais a temem e se sentem à vontade ao seu redor, assim como ela se sente em relação à floresta e não mais a teme. Os animais encerram a cena ao levar a princesa para a casa dos sete anões ao seu pedido. Isto é, encaminham-na para exercer o papel que acabara de receber, uma vez que o rito de passagem está concluído.

Em sequência a nossa leitura de *Branca de Neve* como opereta animada feita por Bohn, a animação dá início à vida de Branca de Neve na casa dos anões. Nas sequências de cenas a serem trabalhadas a seguir, temos a comprovação do que Bohn afirma sobre o filme inteiro tersido planejado com uma batida musical. Um ótimo exemplo disso são as sequências de trabalho de Branca e dos anões, em que são interpretadas as canções – nesta ordem – “Aprenda uma canção”⁵⁹ e “Eu vou”⁶⁰, por Branca de Neve e os anões. Ao chegar na casa dos anões, a princesa assume o papel de dona de casa e começa uma limpeza, em um novo diálogo ritmado e rimado com os animais, aos quais delega algumas tarefas: “Vocês lavam a louça. Vocês tiram a poeira. Vocês limpam a lareira e eu sou a varredeira”⁶¹. Em seguida a família de pássaros responde à Branca com piados ritmados, não somente para o início da canção, mas também do trabalho. Observemos a explicação do autor:

Todas as quatro mudanças de tom são acompanhadas por [técnica de som] *Mickey Mousing*. O primeiro (de Ré para Fá maior) ocorre quando um [filhote] corsa bombeia água para a pia usando o rabo. A segunda (para Si bemol maior) é instigada por um rato que retorna um punhado de poeira varrida para seu buraco por um par de esquilos. Uma aranha deslizando desce sua teia para assustar um esquilo que está tentando varrer a teia acompanha a terceira modulação (para Mi bemol maior). A quarta mudança de tom (voltando para Ré maior) ocorre quando um cervo carregado de roupa suja sai porta à fora a caminho para lavar roupa. (Bohn, 2017, p.68, tradução nossa)⁶².

⁵⁹ “Whistle while you work”, no original. Versão em português brasileiro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1sWfBsmDV6I>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

⁶⁰ “Heigh ho”, no original. Versão em português brasileiro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dUCxa-RIq6Q>. Acesso 15 de maio de 2024.

⁶¹ Minutagem referente à fala de Branca de Neve: 00:17:51 a 00:18:00.

⁶² Trecho original: All four key changes in the song are accompanied by Mickey Mousing. The first (from D to F major) occurs when a deer pumps water into the sink using its tail. The second (to B-flat major) is instigated by amouse that kicks back some dust that has been swept into his hole by a pair of squirrels. A spider sliding down hisweb to scare a squirrel that is trying to sweep up the web accompanies the third modulation (to E-flat major). The fourth key change (returning to D major) occurs when a deer that is loaded down with laundry trips his way out the door en route to do the wash. Sobre a nossa tradução, uma ressalva: ao traduzirmos a expressão “*Mickey Mousing*” para “técnica de som *Mickey Mousing*” fazemos referência à técnica de sincronia entre som e movimentos, por meio do qual a música dá o ritmo para todos os detalhes da ação.

Essa cena de limpeza nos diz muito por duas razões: 1) a dinâmica estadunidense de trabalho e 2) o fato de dedicarem uma canção de atividade laboral para compor uma animação de conto de fadas. No caso do primeiro ponto, a dinâmica é organizada por uma hierarquia já revelada pela composição musical que conduz os movimentos e os personagens da cena, a começar pelo filhote que bombeia água na pia. Cervos são animais relacionados ao símbolo de poder, à cosmogonia, ao primordial, fecundidade, ciclos de nascimento e renascimento e não à toa a primeira mudança de tom relatada por Bohn na cena é de elevação (de Ré para Fá maior). No começo da cena, apesar de ajudar a bombear a água, não é o filhote que executa a tarefa de lavar os pratos, assim como o cervo adulto – presente no final da análise do autor –, que ajuda a levar a roupa suja para ser lavada, mas não será ele a fazê-lo; e nesse momento, a canção sofre um *crescendo*, como apontado no final do trecho destacado.

Na segunda mudança de tom, em queda, temos a presença de um ratinho, que vai de encontro ao movimento da limpeza e suja o ambiente (por ter a casa invadida por aquela sujeira) e a terceira mudança ocorre seguida de uma aranha, cuja aparição atrapalha a retirada de uma teia. A elevação no trabalho só volta a acontecer com o ressurgimento do cervo. Daí, é possível observar como os animais se organizam de forma a obedecer a uma cadeia de comando dentro da distribuição das tarefas: aqueles responsáveis por iniciá-las sem executá-las (cervos e pássaros) e aqueles a executarem de fato, como os esquilos, que varrem e lavam e estão em maioria. Um dos animais, a tartaruga, nem está como trabalhadora, mas como instrumento: um esquilo esfrega a roupa na parte inferior do casco dela. Todos são coordenados pela figura de Branca de Neve, que exerce a função social colocada às mulheres no ambiente doméstico – único espaço onde era dada à mulher a possibilidade de exercer alguma autoridade.

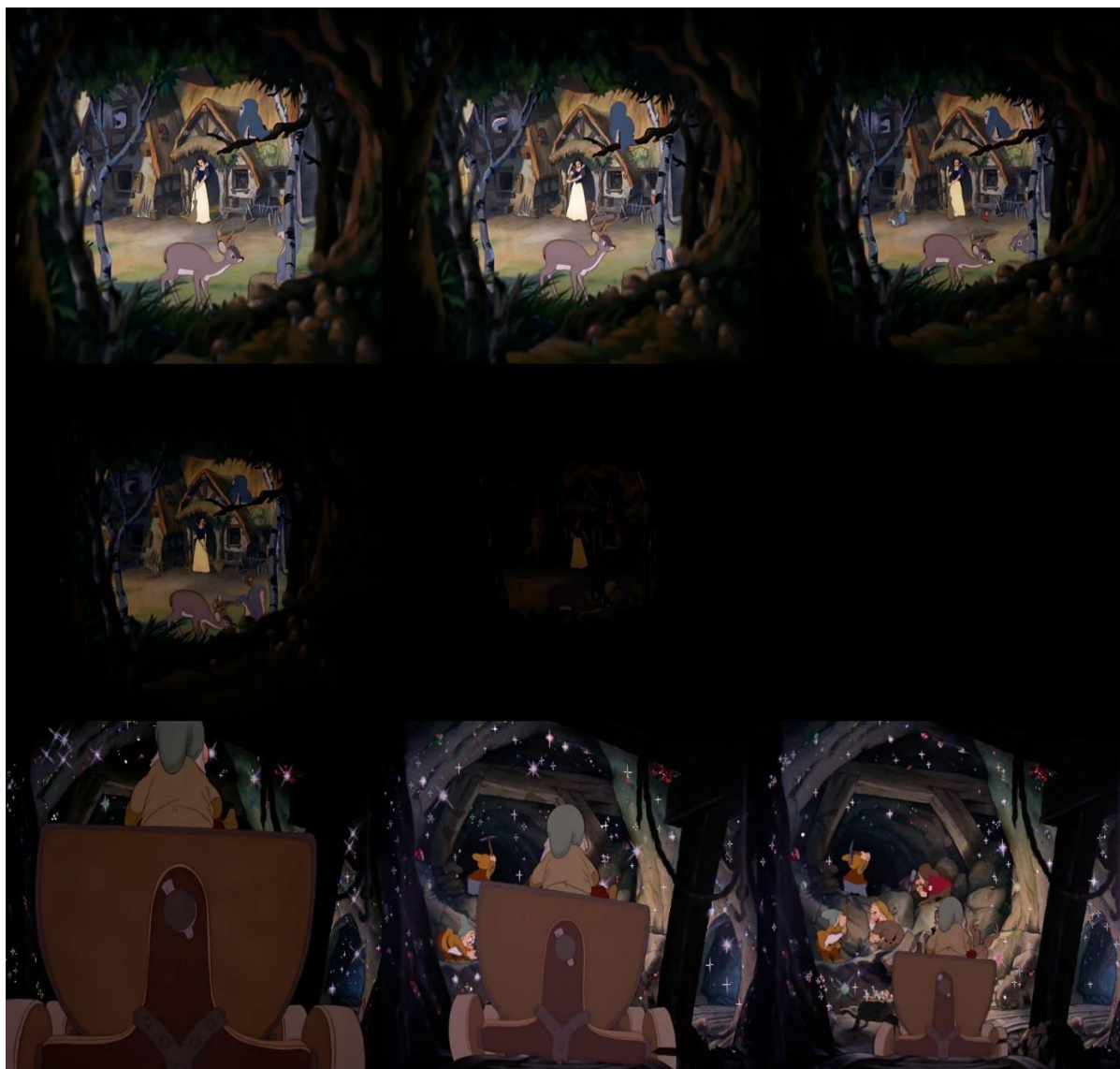
Essa cena nos é extremamente cara por nos revelar o papel da mídia em relação aos tempos de crise – principalmente a que diz respeito a maior crise dos EUA. Segundo Studart (1974), o estado doméstico das mulheres e o mercado de trabalho estão intrinsecamente conectados: um mercado incapaz de ofertar emprego a todos os homens faz o possível para limitar a competição econômica a esses homens e deixar as mulheres de fora desse quadro de disputa. A única forma de alteração de cenário – em que a mulher saia para trabalhar – é quando há uma convocação específica por não haver homens para preencher esse espaço.

Foi o que aconteceu na Inglaterra e nos Estados Unidos, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Da noite para o dia, solicitadas para colaborar no esforço total da guerra, as mulheres tiveram que deixar de ser *rainhas do lar*. Jornais, revistas, rádios lhes forneceram a imagem corajosa e estimulante de enfermeiras, aviadoras médicas, padioleiras, guerrilheiras.

Elas provaram largamente a própria competência, mas não por muito tempo. Voltando a paz, os meios de comunicação de massa reconstituíram a ideologia da mulher de *prendas domésticas* que predomina até hoje em nosso mundo ocidental. (Studart, 1974, p. 13, grifos da autora).

E *Branca de Neve* comprova esse movimento: uma nação em crise como o estava os Estados Unidos, necessitava consumir ideologias que, em sua visão, voltasse a colocar o país em ordem: a mulher responsável pelo cuidado do ambiente doméstico e o homem da classe operária com o foco voltado unicamente para o trabalho à serviço da reconstrução – da própria integridade e da nação. Não à toa, a animação trará uma sequência de cenas com ressalva para a importância do trabalho – feito de forma alegre (cantado por parte de Branca) e sem a intenção de enriquecer (entoado pelos anões). Na Figura 14, trazemos um fotograma em nove quadros para ilustrar esse trecho do filme. A transição sutil, acompanhada pelo rigor do *Mickey mousing*, proporciona, não somente uma musicalização sincronizada com ações, mas um ritmo de trabalho laboral linearizado pela canção interpretada pelos anões. Vejamos o final da cena de limpeza, cujo encerramento leva o público à cena de trabalho na minas.

Figura 16: Branca de Neve, anões e o(s) trabalho(s)



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁶³

Neste fotograma, temos o final da cena de limpeza feita pelos animais e Branca, com os movimentos de trabalho guiados pela musicalização de “Aprenda uma canção”. Em seguida, há o ato contínuo de varrer a casa só é interrompido pelo escurecimento da cena junto ao seu encerramento, que se reinicia com o início do trabalho dos anões. Estes, trabalham nas minas à procura de pedras preciosas, espaço associado à figura maravilhosa dos anões por excelência, uma vez que sua relação com a gruta, a montanha, as minas e o trabalho manual com instrumentos de ferro e metal são comuns ao longo das histórias fantásticas e maravilhosas da tradição ocidental. Na cena, os anões iniciam sua aparição com

⁶³ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pela seguinte minutagem: quadro 1: 00:21:19; quadro 2: 00:21:20; quadro 3: 00:21:21; quadro 4: 00:21:22; quadro 5: 00:21:23; quadro 6: 00:21:24; quadro 7: 00:21:25; quadro 8: 00:21:26 e quadro 9: 00:21:27.

a canção “Cavando a mina”. Da mesma forma que a técnica *Mickey mousing* dita os movimentos de limpeza na cena de faxina feita por Branca, a musicalização instrumental e canção entoada pelos anões ditam o ritmo de uso da picareta nas rochas. A seguir, a letra da canção:

A nossa enxada e a
 nossa pá
 Nós usamos pra
 cavar Cavando a nossa
 mina Noite e dia sem
 parar
Não vamos ficar ricos não
Nós nunca temos essa
missão
 De cavar (de cavar)
 De cavar (de
 cavar) É nossa
 distração
Cavando a nossa mina
Noite e dia sem parar
 Brillhantes e outras
 pedras Poderemos
 encontrar
 Se temos sorte vai haver
 Um milhão de pedras pra
 escolher E com tanta pedra pra
 escolher
 O que é que se vai fazer? (Minutagem da canção: 00:21:24 a 00:22:37,
 grifos nossos).

Assim, é significativo escolher um conto com personagens como os anões em pleno momento crítico dos estadunidenses, em que se faz necessário o incentivo e a propagação da ideia do serviço coletivo de restauração da nação por meio do trabalho, principalmente o laboral, como aparece na cena dos anões. O trabalho é incentivado na animação como atividade a ser feita de forma ininterrupta e de forma altruísta, sem exigir um retorno. Afinal, o país passava por momento de tentativa de recuperação econômica, o que se concretizou por meio do *New Deal*, plano econômico desenvolvido no governo de Franklin D. Roosevelt. As ações deste plano sobre os EUA envolviam interferência do estado a fim de garantir seguridade social, estabelecimento de salário mínimo e ampla oferta de emprego a partir de obras públicas (como rodovias e hidrelétricas) e produção industrial. Com esse cenário, *Branca de Neve e os sete anões* traz em sua configuração uma reafirmação da necessidade do Estado em relação ao comprometimento do povo estadunidense para se reerguer o país. Assim, por meio do trabalho, a produção Disney reforça os papéis sociais masculino e feminino como forma de retomar os EUA na esfera econômica e cultural-identitária, por meio de uma forma efetiva e de fácil memorização: as canções. E assim o faz para a

propagação de outros valores.

Uma das canções de maior destaque da animação é “Um sonho que sonhei”⁶⁴, que aparece em um contexto de contação de história. Os anões pedem a Branca de Neve para narrar uma história de amor e ela canta sua própria história com o Príncipe. A canção possui, como indicado no próprio título, um tom sonhador e esse efeito se dá, segundo a explicação musical de Bohn, devido a ênfase à nota Sol. Conforme o autor, “A proeminência de uma nota mais tipicamente associada à tensão de um *Kopfton* dá à melodia um ar de irresolução” (2017, p. 69, tradução nossa)⁶⁵. Segundo o *Glossário de termos schenkerianos*, *kopfton*

É nome dado por Schenker à primeira nota da *linha fundamental* (cf. *verbete*). A origem da *linha fundamental* no acorde da natureza condiciona as possibilidades do início da *linha fundamental* apenas à terça, à quinta ou à oitava; quer dizer que apenas essas notas [...] podem ocupar tal posição. Decidir-se a respeito de qual nota está na *cabeça* da *linha fundamental* terá consequências consideráveis para o restante de uma análise. (Gerling, C; Barros, G., 2020, p. 25, grifos dos autores).

Assim, a canção traz uma natureza inquieta que se faz complementar ao sonho de Branca de Neve, justamente por ele ainda não ter se realizado – mas que se realizará. Ter uma canção com esse efeito nessa animação é um ponto de grande importância para os estúdios Disney: a partir de *Branca de Neve e os sete anões*, há o início de uma longa tradição sobre a esperança de um dia seu sonho se tornar realidade e o momento do surgimento dessa trajetória é muito significativo por ser uma época crítica aos estadunidenses, a mídia teve um papel de impacto na sociedade, principalmente no que diz respeito à Disney. Mensagens como a importância do trabalho e a crença nos sonhos nortearam a construção de toda uma identidade cultural de conceber os Estados Unidos como a terra onde os sonhos se tornam realidade. Esse é o impacto de uma animação como *Branca de Neve* e suas canções sobre sonhos.

Como colocado anteriormente, o arranjo de “Um sonho que sempre sonhei” é finalizado de maneira abrupta nas duas vezes em que é cantado por Branca. Na primeira, ela narra sua história e de que forma conheceu o Príncipe e como este se tornou seu eterno amor e, bem ao final da canção, o relógio cuco bate o horário de ir para cama. Na segunda, a canção é interpretada enquanto Branca de Neve faz tortas para os anões e, logo quando é finalizada, a princesa se assusta com a chegada da Rainha Má disfarçada de velha mendiga.

⁶⁴ “*Some day my prince will come*”, no original. Os dois momentos em que a canção aparece estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=8jF3QBfB13c> e <https://www.youtube.com/watch?v=a3MrjobbZKA>.

⁶⁵ No trecho original: “The prominence of a tone most typically associated with the tension of a *Kopfton* lends the melody an unresolved nature”.

Isso retoma a natureza irresolução da canção, pois trata-se de uma história de um amor cuja busca é constantemente interrompida. No entanto, a conclusão se materializa no final da animação.

Quando Branca de Neve é envenenada, os anões a colocam em uma esquife de ouro e cristal e é velada por eles e pelos animais. O meio da floresta é o espaço onde esse ciclo de morte e (re)nascimento se faz presente. Ao fim das falas do narrador, a canção do Príncipe – “Esta canção” – começa antes de sua aparição, que buscava por Branca e é encerrada pouco antes de se aproximar do esquife. Junto ao “beijo do amor”, responsável pela quebra da maldição, a melodia de “Um sonho que sonhei” começa ser entoada. Logo em seguida, com o despertar de Branca, um coral de vozes femininas se faz presente para dar início à introdução da canção, com alternância entre vozes femininas e masculinas. A melodia continua a ser entoada até o momento de despedida entre a princesa e os anões e sua partida com o Príncipe. Ao partirem, a canção é retomada: “O meu eterno amor/um dia encontrarei”, nesse momento, há a presença das vozes masculinas e femininas; em seguida, nos versos seguintes: “e feliz eu irei/ vivendo esse amor” somente vozes femininas se fazem presentes, para, ao fim, cantarem “um sonho que sempre sonhei” junto às vozes masculinas. A tensão criada pela canção do Príncipe é dissipada com a subida de tom das vozes de soprano, que conduzem o público à resolução – não somente do filme, mas ao sonhos de Branca de Neve com o encontro do Príncipe. Daí temos o encerramento da cena-ato com o fechar do livro – como o fechar das cortinas do teatro que finalizam o espetáculo animado, cujo custo de produção foi de quase US\$1.500.000. Segundo Bohn (2017), em 21 de dezembro de 1937, o filme estreou no CarthayCircle Theatre em Los Angeles, onde ficou em cartaz por dez semanas e seu sucesso foi grandioso mesmo em outros cinemas. Houve registros de a animação Disney ficar em cartaz por duas semanas a mais do que qualquer outro filme previamente exibido no cinema, como foio caso na Radio City Music Hall na Cidade de Nova Iorque. Todo esse sucesso foi refletido narentabilidade da animação, que chegou a US\$ 8.000.000, o que fez a animação ser, por muitosanos, uma das mais rentáveis do estúdio Disney.

A narrativa em estrutura de conto de fadas musicalizado somado à rentabilidade registrada⁶⁶ marcou o início de uma grande indústria fílmica, que veio a moldar – e ser moldada pelo cinema *hollywoodiano*. Esse sucesso alcançado por Walt E. Disney nos revela

⁶⁶ Ressaltamos o alto retorno econômico da animação devido ao momento de crise que tomava o país. Os ingressos chegavam a custar US\$0.23, longe de estarem ajustados à inflação da época, uma vez que os cinemas apostavam no baixo custo de bilheteria para conseguirem se manter no mercado, tanto que passou a ser um programa de entretenimento caracterizado pela presença de pessoas de classes mais baixas.

muito sobre o consumo ideológico por parte, não apenas do público estadunidense, mas mundial, uma vez que o filme foi assistido em mais de quarenta países em sua época de estreia. A retomada dos valores conservadores de feminilidade, do padrão masculino, os papéis sociais reafirmados nessas figuras somado ao aspecto maravilhoso que cobre a animação se tornaram um conjunto de elementos primordiais para dar início à restauração do ser-estadunidense e seu modo de viver. O consumo do filme, ligado ao consumo mercadológico marcado pela venda e compra de produtos da franquia Disney transforma-se em um consumo de ideologia: assistir aos filmes e brincar com as bonecas, vestir-se como a princesa inicia um processo de “tornar-se princesa”: defender um padrão branco de beleza, de corpo magro e cuja felicidade – cantada por Branca de Neve – está no relacionamento heteronormativo e no casamento.

Como apontado por Volóchinov (2017), qualquer produto ideológico não é apenas uma parte da realidade natural e social, mas reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites. *Branca de Neve* não é apenas uma personagem de contos de fadas; ela possui significação e carrega em si padrão de beleza e comportamental, felicidade relacionada ao casamento e naturalização do papel materno sobre a mulher. Esse movimento serve como manutenção de um sistema hegemônico responsável por manter as mulheres em uma posição relacionada a elas desde o início dos tempos: a de um ser frágil e inferior, que precisa da proteção e direção da figura masculina – seja na imagem paterna ou a do cônjuge. E é por meio desse fio condutor que a Disney mantém o funcionamento desse discurso, mesmo na contemporaneidade. Vejamos como se deu a perpetuação desse discurso no seriado *Era uma vez* no tópico final deste capítulo.

3.3. “Nos episódios anteriores...”⁶⁷: o conto de fadas no/do seriado televisivo

“Era uma vez uma floresta encantada habitada pelos personagens clássicos que conhecemos... ou que pensamos conhecer.”⁶⁸, assim se inicia o seriado *Era uma vez*, e cujo episódio de abertura segue à risca a seguinte definição do gênero conto, colocado por Vladimir Propp: “[...] começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rapto, exílio) ou então pelo desejo de possuir algo”. Nessa estrutura, o autor ainda expõe uma recorrência, tratada por ele em alguns passos: 1) partida do herói; 2) encontro com o doador que lhe dá

⁶⁷ As aspas se justificam por ser uma das frases de abertura dita pelo narrador de *Era uma vez* antes que o seriado comece sua exibição do episódio com fragmentos dos acontecimentos de episódios prévios.

⁶⁸ As aspas que abrem o terceiro tópico do segundo capítulo desta tese são referentes à fala do narrador, quem também abre o primeiro episódio e o seriado *Era uma vez*. Minutagem: 00:00:06 a 00:00:13.

um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado; 3) o duelo com o adversário; 4) o retorno e, por fim 5) a perseguição. Entre enredos variados e numerosos, organizados com determinados elementos, é com base nessa estrutura que Propp define os chamados contos maravilhosos. Como temas frequentes de serem encontrados nos contos de fadas, a busca, o encontro e a partida também são recorrentes em *Era uma vez*, de forma a ser, inclusive, a abertura do seriado, marcado pelo encontro entre o Príncipe Encantado e Branca de Neve. Esse encontro se torna motivo principal no seriado, de forma a nortear e organizar os acontecimentos da narrativa, cujo cenário é caracterizado pela constante alternância de espaços e tempos, tradição vinda dos tempos mais remotos da contação de história.

Segundo Bakhtin (2018), na literatura, o processo de assimilação do tempo e do espaço reais e do homem histórico real que neles (no espaço e no tempo) se revela, deu-se em um complexo e descontínuo processo. Com essas colocações, o autor russo dá início a uma proposta de construção da ideia de cronotopo, colocado por ele como “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (p. 11). Bakhtin esclarece as origens matemáticas do termo, o qual é fundamentado na teoria da relatividade de Einstein e sua importância para concepção do termo nos estudos literários. O foco está na inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como quarta dimensão do espaço) e o cronotopo é compreendido como uma categoria de conteúdo-forma da literatura. É no cronotopo artístico-literário que ocorre a fusão dos indícios de espaço e tempo em um todo apreendido e concreto. O tempo ganha corporeidade e torna-se artisticamente visível; já o espaço se intensifica e incorpora o movimento do tempo, do enredo e da história, processo imprescindível para compreender o desenvolvimento de *Era uma vez*. O espaço-tempo da narrativa orienta a construção dos sujeitos nela inseridos, uma vez que, em seu início, contava com dois espaço-tempos principais: a Floresta Encantada e a cidade de Storybrooke, no Maine. No entanto, é preciso compreender que esse tempo-espaço maravilhoso – presente na Floresta e na cidade – vem de toda uma tradição de romances, reconfiguradas para serem narradas na contemporaneidade.

Ao dar início a sua reflexão sobre o tempo-espaço na tradição de romances, Bakhtin traz os romances com o tipo de tempo aventureso embasado nas narrativas gregas antigas, que são caracterizadas pela presença de um casal de heróis em idade matrimonial no início e, ao fim da narrativa, casam-se. O momento entre esses dois acontecimentos é marcado por inúmeras aventuras cujo tempo não é marcado e nem faz diferença para a idade dos heróis. As ações, aventuras e os acontecimentos são externos a séries temporais e das leis e

mensuradores humanos a elas inerentes:

Nesse tempo nada muda: o mundo permanece o mesmo; em termos biográficos, a vida dos heróis também não muda, seus sentimentos permanecem igualmente inalterados, nesse tempo tampouco as pessoas envelhecem. Esse tempo vazio não deixa vestígio em lugar algum, nenhum sinal conservado do seu curso. Trata-se, repetimos, de um hiato extratemporal, surgido entre dois momentos de uma série temporal real, neste caso, da série biográfica. (Bakhtin, 2018, p. 21).

O autor continua a apontar características desse romance de tempo aventureso e explica como os fragmentos temporais são marcados pelas descrições específicas, como “súbito” e “justamente”. Essas duas marcações são responsáveis por interromper um curso de acontecimentos considerado e assimilado como casual. Há a irrupção do mero acaso, uma ruptura casual inserida de forma que o “antes” e “depois” dessa coincidência têm importância substancial e decisiva. Essa interrupção normalmente se dá sob a forma de interferência de forças não humanas: deuses, destino, vilões. Há ação por parte dos heróis – lutam por suas vidas, salvam a si mesmos e aos outros – mas não lhes cabe a iniciativa. Esse acaso é ditado pelo autor como o “*tempo da interferência das forças irracionais na vida humana*” (2018, p. 25). A esse jogo do destino, Bakhtin atribui toda a composição do conteúdo do romance.

Vejam como exemplo a narrativa de Branca de Neve. Apesar de Bakhtin se referir ao tempo aventureso como aquele dos romances gregos entre os séculos II e VI da nossa era, de autores como Heliodoro, Aquiles Tácio, Cáriton e Éfeso. No entanto, como já vimos, os contos de fadas trazem resquícios dos tempos antigos e mitológicos, com motivos possíveis de serem encontrados mesmo em suas leituras contemporâneas. No caso da animação, Branca de Neve conhece o Príncipe e apaixona-se à primeira vista, assim como os heróis da Antiguidade que se enamoravam ao serem atingidos inesperadamente por Eros. O conto não possui as predições de oráculos ou sonhos proféticos, mas possui a casualidade do encontro: enquanto Branca de Neve canta sobre o sonho de encontrar aquele com quem será feliz, o Príncipe, neste exato momento, anda a cavalo próximo ao castelo onde ela se está. Resquícios dos jogos do destino presentes nas narrativas gregas. Segundo Bakhtin (2018), o acaso governa a heterotemporalidade dos fenômenos, seja com uma força impessoal e não nomeada, quer como o destino (que se personificava em deuses na Antiguidade), quer como providência divina ou como vilões, “benfeitores misteriosos”, etc.

Ao concluir a análise do tempo aventureso, Bakhtin nos chama a atenção para motivos como o encontro/despida (separação), perda/obtenção, buscas/descobertas, reconhecimento/não reconhecimento

[...] entre outros, entram como elementos constitutivos do enredo não só de romances de várias épocas e de vários tipos, mas em obras literárias de outros gêneros (épicos, dramáticos e até líricos). Esses motivos são cronotópicos por natureza (é verdade que de modo diverso nos diferentes gêneros). Aqui nos deteremos num único motivo que, entretanto, é provavelmente o mais importante: o *motivo de encontro* (2018, p.28, grifos do autor).

Em qualquer encontro, a definição de tempo é inseparável da de espaço. No caso do motivo negativo – do desencontro, da separação –, mantém-se a natureza cronotópica, mas comum elemento que dará o tom negativo: o encontro não ocorreu por não estarem em dado lugar ao mesmo tempo. A unidade indissolúvel tempo-espaço tem no cronotopo do encontro um caráter preciso e, sem ele, o motivo do encontro torna-se impossível, uma vez que entra como elemento constituinte do enredo e do todo da obra. Vejamos as figuras a seguir, uma referente à cena de abertura do seriado e outra, à cena final da animação Disney.

Figura 17: Príncipe Encantado desperta Branca de Neve



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 1)⁶⁹

⁶⁹ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados pelo episódio 01 da primeira temporada, na seguinte minutagem – primeira sequência: quadro 1: 00:00:30; quadro 2: 00:00:31; quadro 3: 00:00:32 e quadro 4: 00:00:33. Segunda sequência: quadro 1: 00:01:37; quadro 2: 00:01:38; quadro 3: 00:01:39 e quadro 4: 00:01:40. Terceira sequência: quadro 1: 00:01:44; quadro 2:

Tanto no caso de *Branca de Neve* como de *Era uma vez* as cenas finalizam – na animação – e iniciam – no seriado com matizes valorativo-emocionais desejáveis. O encontro é a concretização da busca dos Príncipes por Branca de Neve e não à toa esse será o motivo de encerramento e início das duas produções. No entanto, não devemos chamar a atenção somente ao motivo do encontro, mas a sua relação com outros, que norteiam e direcionam a narrativa para o encontro, tais como separação, fuga, perda, casamento, entre outros. Como é possível observar no fotograma do seriado, há outro estreito vínculo do motivo de encontro: o cronotopo da estrada. No caso do seriado esses dois elementos somado ao motivo do reconhecimento/não reconhecimento. Na construção da narrativa do seriado, ela dá o pontapé para o início das várias jornadas de buscas que ocorrem durante a série, indício já nos dado na abertura. Durante os primeiros vinte e seis segundos, a tela permanece em fundo preto com os dizeres “Once upon a time”. Em seguida, ainda com o mesmo cenário escuro, um narrador traduz para a versão em português brasileiro o que está escrito na tela em inglês⁷⁰: “Era uma vez uma floresta encantada habitada pelos personagens clássicos que conhecemos. Ou que pensamos conhecer. Um dia eles viram presos num lugar onde seus finais felizes foram roubados. O nosso mundo. Foi assim que aconteceu...” E então a cena se volta para o espaço maravilhoso da Floresta Encantada (em um tempo tão maravilhoso quanto), onde o Príncipe Encantado percorre uma estrada (quase uma ponte) em direção a Branca de Neve. Bakhtin ressalta a importância de se observar o cronotopo do encontro como algo de lugar permanente na organização da vida da sociedade e do Estado. E a questão da organização do espaço, a disposição dos elementos e os participantes desse cenário também são de extrema importância, pois determinam a valoração desse encontro.

No caso da cena, vejamos os seus elementos de composição. A primeira sequência, que ocorre logo depois de o narrador começar a história, a câmera distancia o público de modo a mostrar o percurso percorrido pelo Príncipe Encantado a fim de encontrar Branca de Neve. O tempo aventureiro exige uma extensividade espacial: para haver o desdobramento das aventuras, é necessário muito espaço, até mesmo para que seja possível expandir os acontecimentos e aumentar a heterotemporalidade casual dos fatos. No caso de *Era uma vez*, o primeiro espaço a ser explorado é o da Floresta Encantada, que recebe o Príncipe e o guia em direção a Branca, que está em uma esquiadeira feita pelos anões, muito similar à cena da animação:

00:01:45; quadro 3: 00:01:46 e quadro 4: 00:01:47.

⁷⁰ “There was an enchanted forest filled with all the classic characters we know. Or think we know. One day they found themselves trapped in a place where all their happy endings were stolen. Our world. This is how it happened...”, no original.

Figura 18: Príncipe Encantado desperta Branca de Neve (1937)



Fonte: Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁷¹

Esse diálogo entre as narrativas revela os resquícios desse tempo aventureesco presente no seriado contemporâneo. A primeira sequência da Figura 16 mostra o – naquele momento – breve caminho a ser percorrido até chegar na esquife de Branca de Neve, que se encontra em uma clareira no meio da floresta. Ambas as figuras são dispostas uma seguida da outra para observarmos a organização dos elementos que compõem os encontros entre os heróis. Tanto a versão seriada quanto a animada trazem uma iluminação sobre Branca de Neve de forma multo significativa: como trabalhamos anteriormente, o nome da princesa se relaciona à luz, ao claro e à pureza, elementos que estão em consonância com o espaço da natureza – da floresta. No caso da animação, animais cercam a esquife junto aos anões e,

⁷¹ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – primeira sequência: quadro 1: 01:19:59; quadro 2: 01:20:00; quadro 3: 01:20:01 e quadro 4: 01:20:02. Segunda sequência – quadro 1: 01:26:36; quadro 2: 01:26:37; quadro 3: 01:26:38 e quadro 4: 01:26:39. Terceira sequência – quadro 1: 01:21:00; quadro 2: 01:21:01; quadro 3: 01:21:02 e quadro 4: 01:21:03.

após a cena do beijo, a floresta desperta junto à Branca de Neve: na última sequência da Figura 16, os animais cabisbaixos levantam-se quando veem que a princesa está viva. No caso do seriado, também temos uma correspondência dessa relação entre Branca e a floresta: ao ser beijada – segunda sequência da Figura 15, a câmera do terceiro quadro toma distância para nos revelar qual é o efeito do despertar de Branca de Neve. Após o beijo, o público tem uma visão panorâmica da floresta, que revela a quebra da maldição ao receber um rajado de luz – sinal dessa quebra e de retorno à vida. Assim, ambas as princesas (re)nascem nesse espaço floresta-mãe para dar início ao novopasso: o casamento e, em seguida, a maternidade – no caso de *Era uma vez*.

Iniciar o seriado de forma similar ao encerramento da sua animação correspondente já estabelece o tom-valorativo pelo qual a série seguirá. Príncipe e Branca são os heróis e detentores da moral e de tudo que se relaciona à bondade e à virtude e opostos – moralmente – à sua principal vilã, a Rainha Má, responsável por causar um novo aprisionamento. Desta vez, a maldição abrangerá todos os moradores da Floresta Encantada e os levará para outro espaço encantado – ainda que situado nos EUA: Storybrooke, onde o conto de fadas se faz presente, ainda que de outra maneira.

Como complementa Medviédev (2012), o meio ideológico é constituído por reflexos e refrações (sentidos e valorações) produzidos pelos diferentes campos da criação ideológica (arte, ciência, moral religião, etc.). Assim, o homem está rodeado pelos fenômenos ideológicos, variados objetos-signos (palavras pronunciadas, escritas, trabalhos científicos, obras de arte, etc.). Esse meio ideológico envolve o homem por inteiro, e é nesse meio que se desenvolve a consciência humana. O homem não toca o real de modo direto, mas é mediado em sua relação com o mundo pela ideologia, por meio da linguagem. O meio ideológico, portanto, trata-se da consciência social de uma dada coletividade que é materialmente expressa, e determinada pela base materiais e socioeconômicas da existência, e como uma totalidade determinam a consciência individual dos membros da coletividade. Regina, inserida nesse meio ideológico e constituída pelas múltiplas vozes, terá um determinado horizonte ideológico fundamental para compreendermos a criação do seu próprio mundo – da sua própria história (como narrativa) – materializada na forma de Storybrooke.

Ao afirmar que a personagem é constituída por – e também constitui – um(uns) outro(s), consideramos a alteridade como processo fundamental para a construção da individualidade do sujeito, a qual só é desenvolvida – só é percebida – na relação com o outro, surgem os posicionamentos, as vivências enfim – surge o embate. Com essas

considerações sobre o sujeito de linguagem e sua constituição por meio da alteridade que resultará na formação de um determinado horizonte ideológico, podemos começar a tecer reflexões sobre a cidade fictícia de Storybrooke como um fazer estético de Regina seu enquadramento ideológico em relação aos outros personagens de conto de fadas.

O município é localizado no estado do Maine, Estados Unidos. Eis algumas características para mostrar a relação estabelecida com o processo de criação de Storybrooke e o tempo-espaço maravilhoso do conto de fadas. É o estado mais setentrional do país, localizado no extremo nordeste e faz parte de uma região denominada Nova Inglaterra. Sua divisa ao norte e a leste é com o Canadá; em outro ponto a leste, há divisa com o estado de Nova Hampshire; ao sul, com o Oceano Atlântico⁷². Cerca de noventa por cento do território deste estado é coberto por florestas.

As várias divisas do estado já são antecipadas no próprio nome da cidade-criada: *Storybrooke* tem, em sua composição nominal, o termo “*brooke*”, que nos remete ao “*broken*” da língua inglesa e significa “quebrado, rompido, partido”. Na cidade, possui rompimentos de diversas ordens: de memória dos personagens, de vidas passadas – as vivências na Floresta Encantada –, interpessoais e, também, de espaço e tempo. Na narrativa, a cidade não pode ser encontrada em um mapa regular, uma vez que a maldição de Regina cria uma barreira de proteção que dificulta a entrada na e a saída da cidade. Em Storybrooke, o tempo é suspenso, o que é marcado pelo relógio central que nunca funciona.

Essa suspensão temporal e espacial – pois mesmo que haja um ponto físico específico nos Estados Unidos em que Storybrooke está inserida, a cidade é inexistente para os que são “de fora” – muito se assemelha à construção espaço-temporal indefinida do conto de fadas. E no que diz respeito à construção, outra relação estabelecida por nós sobre o nome da cidade é a sua semelhança com o termo da esfera digital “*Storybook*”, que se refere a uma plataforma voltada para criação. O termo diz respeito a uma ferramenta cujo objetivo é servir de ambiente isolado para a criação de componentes independentes, os quais o usuário de um *Storybook* pode mexer e manipular livremente. Esses componentes terão determinadas funções, que podem ser alteradas pelo usuário conforme sua necessidade.

Ao relacionar o termo *Storybook* com o jogo de palavras que dá nome à cidade, compreendemos como a maldição de Regina se materializa em uma cidade projetada pela Rainha e cujos personagens tornam-se sujeitos outros a partir de sua relação com eles. As novas vidas e novas memórias são os componentes criados por Regina, cuja composição

⁷² Mapa disponível em: <http://www.guiageo-eua.com/maine/mapa-politico.htm>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

passa pelo seu horizonte ideológico, determinante para esses novos sujeitos que surgem dos contos de fadas. Vejamos um exemplo com Regina, inserida na sua própria criação.

Figura 19: Rainha Má e Prefeita Regina



Fonte: Montagem própria⁷³

⁷³ As imagens foram retiradas do site de imagens *Pinterest* e montadas por meio da ferramenta *Paint*. Imagens disponíveis em: <https://i.pinimg.com/originals/b8/95/49/b895492ce81750f9175af082ecef802e.jpg> e <https://i.pinimg.com/originals/4c/2d/1f/4c2d1f984060db610446238cda3b61bf.jpg>. A primeira imagem, da versão animada da Rainha Má, foi feita pela autora por *print* de tela. Acesso em: 15 de maio de 2024.

Mesmo em um contexto contemporâneo, Regina não deixa, de certa maneira, sua forma régia. Continua sendo uma “Rainha”, como dita seu nome de origem latina, na forma de prefeita da cidade, onde não tem outros concorrentes durante as eleições. Na imagem referente ao seriado, temos Regina em seu escritório – espaço íntimo, que pode fazer referência a um mundo ainda mais pessoal –, e cujas cores são predominantemente pretas e brancas, tanto das paredes quanto dos móveis. Essas cores revelam a relação de Regina com o(s) mundo(s): aquele criado por ela e a terra de onde veio. Na segunda imagem da Figura 17, vemos Regina em seu castelo, em uma sacada, sempre em posição superior àqueles que observa. As colunas de sustentação do castelo enfatizam a superioridade de Regina por meio da verticalização. Essa verticalidade presente nesse recorte de cena reforça a superioridade da Rainha em diversas formas: os traços em forma de troncos finos – que nos remete à floresta (encantada?), as colunas, a luminária, as cortinas e finalizada com sua figura, no centro da cena, sentada em uma cadeira – trono.

Todos esses elementos, vistos como uma unidade, nos faz remeter à superioridade presente na sua versão animada, em que é possível ver a centralização do trono da Rainha, com tons escuros, altas cortinas e o extenso manto negro. É a partir da sua relação consigo (na sua relação do eu-para-mim) e na relação com o outro, a partir da forma que os demais personagens a viam na Floresta Encantada, que Regina traz uma nova reconfiguração nesse *Storybook(e)*, com elementos do espaço mágicos presentes no ambiente contemporâneo. Mesmo com a passagem dos personagens da Floresta Encantada para Storybrooke não os faz sair do ambiente fantástico por completo. Mesmo no meio contemporâneo, o universo da cidade, apesar de toda a sua configuração, as indicações temporais com usos de tecnologias e automóveis, mantém seu caráter mágico por meio do isolamento. Para Regina, esse isolamento somado à perda de memória dos personagens, esta foi a forma encontrada para exercer poder sobre as ações desses personagens e manter um *status quo* em que ela continue como soberana.

A nossa compreensão sobre essa alteração de sujeito – mas que ao mesmo mantém uma determinada essência – é sustentada pelo entendimento do cronotopo desenvolvida por Bakhtin sob uma percepção dialógica. Como colocado pela professora Irene Machado (1998), a inserção do tempo na relatividade feita Bakhtin permitiu observá-lo – o tempo – como “[...] coordenada que opera em várias direções; consequentemente, o homem em sua vivência experimenta o tempo como simultaneidades”. (p.38) A organização temporal de *Era uma vez* só pode ser determinada a ordem de acontecimentos a ser vista pelo público, além de firmar posicionamentos e revelar formas diversas de se ver o(s) mundo(s) e as

possíveis relações dialógicas a serem observadas. A abrangência de tempos encontrada em *Era uma vez* nos permite observar as consequências sociais e históricas e como elas se relacionam entre si. Vejamos a maternidade, por exemplo. O tempo-espaço mágico do seriado, da Floresta Encantada, similar àquele construído na animação *Branca de Neve e os sete anões*, propaga valores determinados no que diz respeito ao ser-mulher e à maternidade. A punição contínua sobre a figura materna má é presente no conto dos Irmãos Grimm e essas reminiscências punitivas permanecem séculos depois. Regina, como tal, não vive somente no tempo de Storybrooke, mas se faz presente no passado maravilhoso também, como Rainha Má – assim como essa Rainha Má é presente no “futuro”, na forma de Regina, como prefeita de Storybrooke sua busca pela dissociação da imagem de mãe má atravessa tempos e culturas.

E é a partir dessa premissa que teremos o motivo da busca como condutor da narrativa. Ao lançar a maldição para levar a comunidade mágica para o espaço contemporâneo, Príncipee Branca separam-se de Emma – sua filha e protagonista do seriado – para ela não ser atingida pela maldição e enviam-na para o mundo contemporâneo também. Ao chegarem em Storybrooke, Branca de Neve se torna Mary Margaret, a professora do Ensino Fundamental, enquanto o Príncipe é um homem desconhecido que se encontra em coma no hospital há anos. Essa busca torna-se um ciclo: Emma cresceu no sistema de crianças órfãs nos EUA e sempre esteve à procura dos pais; ao ser levada para Storybrooke pelo filho biológico Henry – que, também pertence a esse ciclo de buscas e saiu da cidade-mágica para procurar pela mãe biológica – Emma causa impacto na cidade com sua estadia permanente nela por conta do filho e começa a desmontar a ordem estabelecida por Regina.

A protagonista vem de uma linhagem de moral e boa conduta e o seriado usa dessa valoração de forma positiva somente com a presença de Emma na cidade. Esse existir altera as relações e transforma sujeitos: ali, não há apenas o embate entre Emma e Regina, mas um embate de valores, de vieses de maternidade. No último capítulo do trabalho, veremos como a construção das maternidades em *Era uma vez* se dá de forma arquetípica, de forma a se complexificar com o desenvolvimento das temporadas, tal como o fez a Disney ao iniciar suas animações em contos de fadas. A seguir, traremos algumas concepções basilares da filosofia da linguagem bakhtiniana e como estas nos dão fundamentação para a nossa discussão acerca da maternidade e do ser-mulher no seriado.

4. *Era uma vez a reflexão teórica*

Em cada enunciado – da réplica monovocal do cotidiano às grandes e complexas obras de ciência ou de literatura – abrangemos, interpretamos, sentimos a intenção discursiva ou a vontade de produzir sentido por parte do falante. (Bakhtin, 2016, p.37).

Neste capítulo, nosso foco será aos nossos conceitos norteadores da pesquisa que, apesar de estarem listados de forma separada por questões didáticas, são compreendidos dialogicamente, em conformidade com o cerne da filosofia do Círculo bakhtiniano. Dessa forma, organizamos essa parte do trabalho da seguinte forma: 3.1. Dialogia, a fim de observarmos as relações dialógicas entre enunciados (produções literárias e midiáticas) e entre arte e vida. Em seguida, temos: 3.2. enunciado; uma vez que, logo após fazer nossas considerações acerca dessa noção basilar do Círculo, há a necessidade de discorrermos sobre esse conceito a fim de mostrarmos como as relações dialógicas entre contos de fadas, animação e seriado se materializam. No tópico 3.3 signo ideológico, pretendemos abordar as concepções de mulher, maternidade, amor materno e vilania, cujos papéis são fundamentais para compreendermos a construção de Regina enquanto sujeito de linguagem e seu processo de redenção no seriado. Em 3.4. Vozes sociais, é de nosso interesse mostrar de que forma, a interação – o embate por meio da linguagem – com o outro constitui Regina como Rainha-mãe-vilã: na sua relação com a mãe, Branca de Neve, Emma Swan e Henry.

Essas noções estão organizadas em subitens deste capítulo e estão organizadas de modo teórico-analítico, pois, é de nosso interesse ilustrar a configuração do seriado, focadas no objeto de nossa pesquisa: a constituição da personagem Regina como reflexo e refração de uma noção de mulher, valorada como mãe e vilã (ora simultaneamente, ora de modo polarizado, como já temos percebido com o desenvolvimento da pesquisa, que tem confirmado nossa hipótese inicial).

Para o desenvolvimento do capítulo, há a necessidade de trazermos uma discussão sobre questões culturais, sociais, históricas relacionadas à mulher e à maternidade, a relação com as narrativas mitológicas e conto de fadas. Refletir como essas histórias se tornam base para as produções animadas e fílmicas dos estúdios Disney e na sua tradição do contar histórias – desde os primeiros trabalhos da indústria até o seriado midiático. Para começarmos, exploremos a relação entre o conto de fadas e o seriado televisivo.

4.1. “Conte uma história! Sim, uma história! Verdadeira! Uma história de amor”⁷⁴: o diálogo entre narrativas em enunciados animado e seriado

Como fundamentada pelo/no diálogo (interação eu-outro), a concepção de linguagem do Círculo de Bakhtin volta-se para a sua dimensão viva, delineando seu objeto de estudo como a interação ou ainda a comunicação discursiva (Volóchinov, 2017). Aqui insistimos na natureza social da linguagem para esta perspectiva teórica, o que implica considerar a língua não como um sistema abstrato, como concebida a partir dos paradigmas estruturalistas, mas em seus usos concretos, nas condições reais da interação verbal entre sujeitos socialmente organizados, em um dado contexto comunicativo.

A linguagem, sob perspectiva do Círculo, é vista por nós de modo dinâmico e se materializa como um produto da vida social. Está em um constante processo de vir-a-ser e é por meio do seu desenvolvimento social que se mostra a evolução da vida social. Segundo Souza (2002), a linguagem é um fenômeno histórico-fenomenológico e sociológico, uma vez que sua essência real recai no acontecimento social, consistido e concretizado em um ou mais enunciados. Para Bakhtin, a linguagem é ideológica e é resultado da organização social e da luta de classes além de ser, como o é todo conceito trabalhado do Círculo, dialógica: isto é, a linguagem tem vida somente na interação e na comunicação dialógica.

Diferentemente dos postulados saussurianos, cujos estudos propõem a linguagem como algo estático e abstrato⁷⁵, Bakhtin defende uma abordagem dinâmica e concreta, impregnada de relações dialógicas, seja na linguagem cotidiana, prática, científica, artística, entre tantas outras. Essas relações colocadas pelo Círculo são situadas no campo do discurso, dialógico por natureza, e devem ser estudadas pela translinguística, ou seja, necessitam de ultrapassar os limites linguísticos.

O Círculo de Bakhtin, ao considerar a linguagem como fenômeno vivo e concretizado por meio de enunciados, sofre a exigência do

[...] estudo de outros gêneros científicos de investigação desse mesmo objeto, os quais vão ser caracterizados aqui como oriundos de um pensamento abstrato - objetivismo abstrato – e de um pensamento idealista – subjetivismo idealista, contrapondo-se ao pensamento concreto que orienta as investigações de Bakhtin, Volochínov e Medvedev. (Souza,

⁷⁴ Aspas colocadas por ser uma fala retirada da animação Disney. Minutagem da cena: 00:56:46 a 00:56:56.

⁷⁵ Apesar de afirmar sobre seus estudos contemplarem e conceberem a língua como um sistema abstrato, reforçamos que, devido a uma questão metodológica e epistemológica, Saussure opta por desenvolver seus estudos a fim de desenvolver uma concepção de língua, mas não descarta seu aspecto social. Assim diz: “Mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessário, adotado pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe com inferir sua unidade”. (Saussure, 2006, p. 17).

2002, p. 58).

A partir do pressuposto de que todo discurso se materializa em enunciados, distinguimos, no todo que envolve a obra bakhtiniana, o enunciado concreto da frase, sentença e oração linguística. O pensamento bakhtiniano investiga o enunciado como um todo dinâmico e não dissociado da vida social, como o é a frase, percebida pelo Círculo como um enunciado monológico, acabado e sem relação com o exterior. Sem autor e sem conceito. A frase passa por um processo de dissecação e desagregado do seu funcionamento social para ser desconstruída em unidades menores (morfemas, fonemas, por exemplo). A partir dessas divisões, o enunciado se limita ao estrutural e se desvincula de definir o todo, o que se repete com as categorias sintáticas: é impossível extrair dali elementos que materializam o enunciado concreto.

Bakhtin defende a ideia de que, por estar na categoria de unidade real da comunicação, também consegue prover material para os estudos da língua como sistema, como é o caso de palavras e orações. Souza esclarece que, para o autor a

[...] abstração científica da linguística não pode ser tomada como um fenômeno real e concreto, porque assim ela pode cair na ficção. Podemos dizer, então, que a natureza abstrata da reflexão linguística não consegue refletir o todo do enunciado concreto, permanecendo aí, no interior de uma reflexão objetiva-abstrata. (2002, p.70)

De modo simplificado, o que impede uma frase (ou uma sentença, oração) de se tornar um enunciado são algumas características básicas que se contrapõem diretamente com um enunciado concreto proposto por Bakhtin: primeiramente, a frase (sentença ou oração) é um fato gramatical e não ultrapassa sua condição de dado, além de ser uma unidade da língua. Além disso, possui um acabamento gramatical e pode ser produzido ilimitada e repetidamente. Não possui sujeito, ou seja, não pertence a ninguém nem é dirigido a alguém e o contexto do discurso se iguala ao contexto da oração.

As características apresentadas anteriormente impossibilitam um estudo aprofundado do enunciado concreto, visto que pertencem ao eixo da abstração, além de serem deslocados do funcionamento real e concreto da linguagem, cujo enunciado é reconhecido por ser um fato real, criado, ou seja, possui um autor e destinatário. Apresenta acabamento e, por esse motivo, são irrepetíveis, além de serem uma unidade de comunicação verbal.

A partir da distinção feita entre a frase, oração, sentença e enunciado concreto, pode-se estabelecer a distinção entre língua e discurso: é possível estabelecer um princípio

de identidade entre língua e discurso porque neste (no discurso), os limites dialógicos do enunciado são apagados. Souza complementa ainda que

[...] qualquer oração, mesmo complexa, dentro do fluxo ilimitado do discurso pode ser repetida ilimitadamente e de uma forma perfeitamente idêntica, mas, enquanto enunciado (ou fragmento de enunciado), nenhuma oração, ainda que constituída de uma única palavra, jamais pode ser repetida, reiterada, duplicada: sempre temos um novo enunciado (mesmo que em forma de citação). (Souza, 2002, p.72)

O sentido fenomenológico do enunciado concreto, criado em um momento único, sugere uma compreensão da dinâmica de sua construção: dentro das limitações de um único enunciado, uma frase/oração/sentença podem ser reiteradas. Contudo, cada ocorrência representa um novo fragmento de enunciado, devido à mudança de função que resultaram na mudança do enunciado como um todo.

Como já colocado previamente, um dos conceitos mais importantes a reger o pensamento bakhtiniano é o diálogo. Ao se pensar em conceitos como enunciado, comunicação, interação verbal, situação, deparamo-nos com uma base trabalhada na dimensão dialógica, pois é característica do enunciado se construir como tal graças a elementos extralinguísticos (também dialógicos). Este enunciado estará entrelaçado e entrelaçará enunciados outros, já que esta é uma demanda de sua condição: por se encontrar no plano da criação, o enunciado, enquanto acontecimento, é realizado na interação verbal entre sujeitos sociais. Essa é a natureza dialógica da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin.

O extralinguístico é caracterizado pelas relações dialógicas e não podem ser separadas do discurso, pois a linguagem é viva enquanto na interação de sujeitos. Essas relações são marcadas de originalidade e vão além de uma ordem que se mostra lógica, psicológica ou mecânica. O enunciado, o discurso e a comunicação são dialógicos. Pensar em linguagem em sua configuração dialógica é considerá-la como um acontecimento social, fruto da interação. Dessa forma, para uma melhor compreensão da linguagem, é preciso entender que ela não é constituída por um sistema abstrato, por enunciado monológico ou pelos processos psicofisiológicos pelo qual passa sua produção, mas pelo fenômeno da interação verbal, materializada em enunciados concretos: assim, conclui-se que, a partir dessa perspectiva histórica, dialógica, sociológica, fenomenológica da linguagem, a compreensão é dialógica. Isto é, a compreensão está para o enunciado, assim como a réplica está para outra no diálogo. E é por isso que um

[...] enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os

milhares de fios, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de *enunciação*, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproximasse do objeto. (Bakhtin *apud* Souza, 2002, p.83)

A partir da ideia de que a linguagem é materializada em enunciados concretos, ou seja, envolvem uma perspectiva dialógica e social a partir da interação, destacamos a importância do sujeito para a construção desses enunciados. O sujeito é uma parte importante no ato de enunciar. Por ser colocado sob um posicionamento responsivo e responsável, o enunciado concreto responde a outros enunciados, carregados de vozes sociais. Essas vozes trarão em si posicionamentos variados de sujeitos situados em espaços-tempos diferentes, o que nos faz voltar no postulado bakhtiniano da linguagem como dialógica. Essa condição está fundamentada na interação entre sujeitos responsivos, cuja natureza é de uso social e interacional por meio de enunciados.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, encontramos a possibilidade da incorporação linguística dos discursos de sujeitos outros, aqui listados: o discurso direto, caracterizado por ser o mais aparente. Essa transparência ocorre devido às suas marcações ortográficas, como o são os travessões e as aspas. Dessa forma, são condicionados de forma clara os limites do discurso entre sujeitos. Essa interação entre o eu e o outro se dá de forma conflituosa, cujo palco de embate é a linguagem, meio pelo qual – e no qual – os sujeitos se fazem ser. Cada qual situado socio-historicamente, com posicionamento que revela a carga de valores ideológicos produzidos no e pelo discurso, inacabado e infinito.

Os contos de fadas e narrativas outras que tenham referência em uma base mitológica têm uma característica bastante particular de tratar a relação da figura arquetípica entre mãe e filha. Como explica Corso e Corso, logo após ter desejado um filho, a Rainha-mãe tem uma filha e sua aparição se restringe ao nascimento da menina. Por querer um filho, a “mãe boa” isenta-se de sentimentos hostis e tem sua presença afastada – seja pela morte, como é o caso de *Branca de Neve e os Sete Anões* ou então desaparece na narrativa por não ser mais contemplada em descrições, como decorre em *A Bela Adormecida*.

Assim que há o recuo da mãe biológica, a primeira representação da “mãe boa”, uma outra é colocada em seu lugar: assim, entram as fadas madrinhas. Contudo, não se pode esquecer que as narrativas populares se constituíam de modo a representar em personagens arquetípicas as relações de modo a compreender instintos, desejos sexuais e maturação do corpo, imagem de feminino e masculino. A partir disso, regras eram ditadas e materializadas nos contos populares a fim de se ter o cumprimento de funções sociais específicas para homens, mulheres e crianças.

Quando se coloca uma imagem da “boa mãe”, há o posicionamento ideológico a partir de uma valoração dominante que rege uma sociedade em determinado espaço e tempo. Em contrapartida, há também a representação da “mãe má”, que impõe os desafios aos heróis e heroínas. Essa mãe, no entanto, é a que infringe sofrimento e, por isso, é punida. É a forma das narrativas materializarem e perpetuarem a imagem ideal da mãe e exigir das mulheres, além do desejo por filhos (porque a mulher ideal se realiza no casamento e na maternidade), a concretização da mulher-mãe fada-madrinha.

Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, a madrasta, tal como ocorre em outros contos (*Cinderela*, por exemplo), configura-se como a imagem daquilo que uma mulher não deve ser e/ou fazer na maternidade. Os contos, em sua função moralista, partem da interação entre sujeitos para ditar e dar continuidade a uma determinada axiologia: a “mãe boa”, constituída como tal a partir da interação com a princesa(heroína)-filha, é a imagem de maternidade ideal. A “mãe má”, por igual configurada como sujeito em sua relação com a mulher-filha, recebe sua punição por não cumprir com o papel materno e ainda ter práticas que vão contra à moral: a Rainha Má, por exemplo, é regida pela vaidade, nascida do orgulho, que é um dos sete pecados capitais.

Em contrapartida, tem-se Branca de Neve que, por ter a figura da mãe afastada dessa ambientação, encarna na princesa-mulher a imagem ideal do feminino materno, como colocadas nas citações acima. O posicionamento, tanto do século XIX presente no conto dos Grimm, quanto na animação *Disney*, denota que a imagem ideal de maternidade é a mulher comprometida a ficar em casa e se dedicar ao cuidado com os filhos. E essa representação se repete no seriado, (re)formulado. Vejamos, a seguir, duas sequências: o primeiro, referente à imagem de Branca de Neve situada em espaço da contemporaneidade e o segundo, referente à animação de 1937:

Figura 20: Mary Margaret em sala de aula



Fonte: *Era uma vez* (Primeira temporada, episódio 1)⁷⁶

⁷⁶ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:27:11; quadro 2: 00:27:12 e quadro 3: 00:27:13.

Figura 21: Branca de Neve na casa dos anões



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁷⁷

Na cena, temos a imagem contemporânea de Branca de Neve, denominada Mary Margaret. Sua caracterização física muito se assemelha à sua versão animada: os cabelos curtos e negros, a maquiagem discreta e a pele e roupas em tons claros retomam a mulher-princesa de 1937 e suas valorações do ideal feminino. Essa Branca volta a ser colocada em um contexto materno, agora ressignificado, uma vez que está como professora em Storybrooke e, por seu corpo discente ser crianças, a construção materna se dá a partir da valoração do ser-professora de Ensino Fundamental como uma figura materna outra. Sobre essa concepção, a de mulher, amor materno e vilania, dedicamos o próximo tópico do capítulo teórico.

4.2. “Fala, mágico espelho meu...”⁷⁸: feminino, maternidade e vilania refletidos (e refratados) em Regina

O próximo conceito do Círculo a nortear a nossa pesquisa será o de signo ideológico. Este, juntamente com o conceito de *ideologia* tratada, inicialmente, por Marx e Engels, com a proposta de uma problemática inicial debruçada na produção teórica marxista a qual tratou os estudos sobre ideologia de forma mecanicista. Os autores buscavam encontrar um modo de relacionar os acontecimentos decorrentes nas estruturas socioeconômicas e como estas eram refletidas nas superestruturas ideológicas.

Em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov esclarece que um

⁷⁷ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:21:10; quadro 2: 00:21:11 e quadro 3: 00:21:12.

⁷⁸ Aspas colocadas por ser uma fala retirada da animação Disney. Minutagem da cena: 00:02:53 a 00:02:055.

produto ideológico faz parte de uma realidade ao mesmo tempo em que reflete e refrata uma outra realidade a qual lhe é exterior: tudo que é ideológico e faz referência a algo situado fora de si, é um signo. Conforme colocado pelo autor, no interior do campo dos signos – da esfera ideológica –, há diferenças “[...] pois fazem parte dela a imagem artística, o símbolo religioso, a fórmula científica, a norma jurídica e assim por diante”. (2017, p. 94) O signo, ainda explica, é um fenômeno do mundo externo e seus efeitos – reações, movimentos, novos signos no meio social – ocorrem na experiência externa.

A compreensão do signo consiste na aproximação do dito signo com outros já conhecidos. Esse processo decorre devido ao fato de que a compreensão é a resposta de um signo por meio de outros. Como resultado, tem-se uma cadeia de criatividade, a qual passa de signo para signo de forma ininterrupta e se estende a consciência individual em consciência individual, conectando umas às outras. A consciência individual só adquire esse status quando repleta de conteúdo ideológico obtido por meio do processo de interação social. Entretanto, é preciso esclarecer que a consciência não faz surgir a ideologia: a consciência adquire forma a partir dos signos, organizados por um grupo social, e da interação social. Sem ideologia, a consciência se torna apenas um processo fisiológico, destituído de sentido – conferido pelos signos, concretizados nas formas ideológicas da comunicação social. Esses signos são divididos por sistemas e cada um possui a própria carga ideológica. Além de formar outros signos e símbolos específicos a essa área, não podem ser aplicados em nenhuma outra, pois é criado a partir de uma função ideológica, da qual é inseparável.

Além dos signos e da comunicação social e da realidade ideológica, Volóchinov também destaca a importância da palavra nos estudos de ideologia. Segundo o autor russo, “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”, pois a realidade é absorvida pela palavra na sua função de signo, além de ser nela a revelação das formas básicas e ideológicas gerais da comunicação semiótica:

[...] o ideológico em si não pode ser explicado a partir de raízes animais, sejam elas pré ou supra-humanas. Seu verdadeiro lugar na existência está em um material sógnico específico, que é social, isto é, criado pelo homem. A sua especificidade está justamente no fato de que ele existe entre indivíduos organizados, de que representa o seu meio e serve como *médium* para comunicação entre eles. (Volóchinov, 2017, p. 96).

Na perspectiva do Círculo, em especial em Volóchinov (2017), a linguagem e o mundo semiótico são a realidade material de toda e qualquer criação ideológica. Assim, em Volóchinov (2017), ao fazer uma reflexão sobre a relação entre infraestrutura e superestrutura feita pelo marxismo, o autor enfatiza a sua abordagem pelo terreno da filosofia da

linguagem, e ressaltar a importância da linguagem e do estudo do material verbal como uma forma de acompanhar o processo dialético – ininterrupto – das transformações ocorridas na base e se refletem na superestrutura. Ainda em Volóchinov (2017), o autor tece uma crítica a uma dada visão mecanicista e que explicaria pela causalidade as relações entre a infraestrutura e a superestrutura, uma vez que é preciso considerar as diferentes formas de concretização da comunicação discursiva.

Para a compreensão do fenômeno ideológico, uma ressalva: Bakhtin e o Círculo não trabalham o conceito de ideologia como algo pronto e acabado na consciência do sujeito. Segundo Miotello, Bakhtin a trata do mesmo modo com que trabalha outras questões filosóficas, de modo dialético e concreto, como acontece o debate da constituição dos signos. Além disso, o Círculo trabalha com a ideologia oficial colocada ao lado da ideologia do cotidiano, em que a primeira é entendida como dominante, determinante de uma concepção única de produção no mundo. Já a ideologia do cotidiano se constitui em encontros casuais, com as condições de produção e reprodução da vida.

Desse modo, Volóchinov estabeleceu uma relação dialética dada entre ambas, na concretude: de um lado, a ideologia oficial como um pilar relativamente estável; de outro, tem-se a ideologia do cotidiano como acontecimento relativamente instável. Assim, têm-se ambas as ideologias em composição de um contexto ideológico completo e único, um recíproco ao outro e sem perder de vista o processo de produção e reprodução social. Para o autor russo, o conjunto de signos de um determinado grupo social forma o universo de signos. Além da duplaterialidade (em um sentido físico-material e sócio-histórico), todo signo recebe um “ponto de vista”, por representar a realidade a partir de um local valorativo. É esse aspecto que condiciona tal realidade como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, etc. É isso que faz o signo coincidir com o domínio do ideológico e é isso que condiciona o signo como ideológico.

O ponto de vista – esse horizonte ideológico –, o local valorativo e a situação são determinados de forma sócio-histórica e sua constituição se dá na materialização por meio da comunicação de grupos organizados socialmente em torno das esferas de atividades humanas. A representação do mundo tem sua melhor expressão por meio das palavras. E, a partir dessa perspectiva de mundo, Volóchinov toma como ponto de partida para a constituição da ideologia a comunicação de vida cotidiana, afirmada por sua riqueza e importância.

Dessa forma, caracterizar a ideologia bakhtiniana e relacioná-la com a expressão, organização e regulação das relações histórico-materiais dos homens. Ao mesmo tempo, esse

ponto de vista também manifesta a compreensão diversa daquela exercida pela ideologia dominante. A superestrutura, não existe se não na relação com a infraestrutura, intermediada pelo signo ideológico, presente em todas as relações sociais. Em cada relação, o signo é revestido de sentido próprio a partir do interesse do grupo que o utiliza e isso fica bastante claro em sociedades com grande contradição de classes sociais: as ideologias respondem a diversos interesses; ora podem reproduzir a ordem social, ora podem debater e subverter as relações sociais de produção da sociedade capitalista.

É por esse motivo, portanto, que não há neutralidade de discurso e das ideias é inexistente no pensamento do Círculo. É nessa relação, defendida por Volóchinov, que as mais ínfimas mudanças sociais repercutem na língua instantaneamente: os sujeitos exclamam sua ideologia na entonação, acentos apreciativos e nas palavras, nos comportamentos sociais. A palavra, nesse sentido, é como agente e memória social, pois uma mesma palavra figura em contextos diversamente orientados. Isso ocorre porque a palavra é tecida por fios ideológicos, contraditórios entre si por se constituírem em todos os campos das relações e conflitos sociais. E daí, nasce a luta de classes. O signo verbal não possui um único sentido, mas carregam em si acentos ideológicos que demarcam diferentes tendências por não conseguirem eliminar de si as demais correntes ideológicas. Diversas vozes ecoam nos signos e neles várias contradições ideológicas são encontradas em coexistência alternadas entre presente e passado, várias épocas do passado, entre os grupos variados do presente.

Em *Era uma vez*, apesar de haver o trabalho com o conto de fadas, a estrutura, personagens se interagem de modo diferente do conto dos irmãos Grimm do século XIX. O discurso, agora veiculado por meio de uma obra seriada, trabalha com diversos personagens – todos ressignificados, e cujas interações recaem em embates ideológicos, refratando e refletindo a vida. Nesse sentido, a ideologia é o sistema atualizado de representação da sociedade e do mundo constituído a partir das referências construídas nas interações e nas trocas simbólicas desenvolvidas por determinadas comunidades socialmente organizadas. É assim que se poderá falar do modo de pensar e falar de um determinado indivíduo pertencente a um determinado grupo, cujas características linguístico-ideológicas se sobressairão no uso da linguagem por meio de interações ininterruptas, com construção e reconstrução constante de significados do mundo e do sujeito.

A partir dessas considerações, refletiremos sobre a construção ideológica do ser-mulher, da maternidade, do amor materno e da vilania, questões essenciais ao se refletir sobre a constituição de Regina como sujeito de linguagem. Para tanto, algumas questões histórico-sociais precisam ser retomadas para a nossa discussão, a começar pela ideia

de maternidade, concepção que rege a trajetória de Regina. Ao nos voltamos para o *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant fazem uma reconstrução da concepção demãe a partir das Grandes Deusas Mães e de Maria, a Virgem Mãe:

As Grandes Deusas Mães foram, todas, deusas da fertilidade: Gaia, Reia, Hera, Deméter, entre os gregos, Ísis, entre os egípcios e nas religiões helenísticas, Ishtar entre os assírio-babilônios. Astarte, entre os fenícios, Kali, entre os hindus.

Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos símbolos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é saído ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função da alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora. (2020, p. 650, grifos nossos).

A partir daí, os autores constroem a imagem materna a partir do Cristianismo: a Mãe é a Igreja concebida como a comunidade, espaço onde cristãos encontram podem encontrar a vida da graça, mas também é o lugar de sofrimento espiritual. Agora, a Mãe divina simboliza, na história, a mais perfeita harmonia existente entre instinto e amor. Nessa tradição cristã, Maria é a Virgem que concebe Jesus por obra do Espírito Santo. É por meio do discurso de santificação e divinização da imagem da mãe reafirmado pelas instituições religiosas, unido ao discurso biológico-médico que a mulher sempre teve associada ao seu papel social primordial a maternidade.

Badinter (1985) nos ajuda a compreender como esse processo a relação Igreja *versus* família se formava. Ao homem era dada a chefia familiar: era sua a atribuição do julgamento e da punição. A autora ainda expõe como a maternidade se constrói no embate: tanto na relação da mulher-mãe com o pai (da criança) e ao filho. Nessa relação padrão heteronormativa, a autora ressalta a luta dos sexos, pouco observada, mas que, ao longo da história, traduziu-se na dominação do homem sobre a mulher, uma vez que a autoridade masculina se legitima por repousar sobre a desigualdade natural existente entre os homens. Ao longo da história o homem é a representação do poder de chefia da família, com direito absoluto de julgar e punir, em atividade quase divina, tal como os mitos comumente registravam: a aproximação entre humanidade e divindade.

Badinter mostra como a relação entre esses dois planos são tão fortes no discurso religioso e fundamentam nossa estrutura enquanto sociedade: a igualação do homem e da mulher com Cristo e a Igreja, respectivamente, a partir da Epístola aos Efesos, de Paulo. Assim aponta:

A imagem do pai e do marido ocupando o lugar de Cristo suplantou a igualdade proclamada por esse mesmo Cristo. São Paulo foi quem a criou, ao recomendar: ‘Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos como ao Senhor...’ [...]

O Pai, o Marido, tinha, portanto, a delegação dos poderes de Deus. Mesmo temperado pela ternura, seu poder era absoluto, despótico. E São Paulo recomendava à esposa, como outrora Aristóteles, observar um comportamento adequado à sua inferioridade, isto é, de modéstia e silêncio (p. 35, 1985).

A partir de vários autores – de Aristóteles, São Paulo, Santo Agostinho a Benedicti –, Badinter mostra a posição inferior da mulher em relação ao homem, justificada pela criação de uma imagem relacionada ao maligno e ao pecado. Posteriormente, a Igreja ainda reforça esse papel secundário:

Na questão feminina, a posição da Igreja Católica reflete, de um lado, uma doutrina religiosa na qual a mulher sempre figurou como ser secundário e suspeito e, de outro, seus interesses investidos na ordem vigente nas sociedades de classes. Neste sentido, o comportamento da Igreja não tem diferido basicamente da atuação dos demais grupos empenhados na preservação do *status quo* capitalista. (Saffioti, 1976, p. 49).

É possível observar que, tanto pelas considerações de Badinter e Saffioti, desde a Antiguidade, se constrói a imagem do ser-mulher em relação ao ser-homem: isto é, só se concebe – tal como consta em *Gênesis* – a imagem da mulher a partir da do homem. A partir dessa relação, Beauvoir (1970) também discorreu em seu trabalho sobre a o papel social feminino estar intrinsecamente relacionado à maternidade, mesmo ao ganhar um prestígio social:

[...] nas comunidades agrícolas a mulher adquire muitas vezes extraordinário prestígio. Esse prestígio explica-se essencialmente pela importância recente que assume a criança numa civilização que assenta no trabalho da terra. Instalando-se num território, os homens se apropriam dele; a propriedade aparece sob forma coletiva; exige de seus proprietários uma posteridade; a maternidade torna-se uma função sagrada. (p. 87).

Nesse momento histórico tratado por Beauvoir, Armstrong (2005) mostra como a erados agricultores foi marcada por uma reverência religiosa, uma vez que não somente a caça, mas a agricultura tornava-se sagrada. Lavrar a terra ou colher os frutos demandava um estado de pureza ritual do homem. Ao observar a semente mergulhar nas profundezas da terra, germinar “na escuridão” e produzir uma forma de vida, o homem dessa era tomado de uma epifania, pois havia ali uma demonstração da energia divina:

[...] quando os agricultores cultivavam a terra e produziam comida para a comunidade, sentiam que haviam penetrado no reino sagrado e participado de sua milagrosa abundância. A terra sustentava todas as criaturas – plantas, animais e humanos – como se fosse um útero vivo. (p. 41).

Beauvoir mostra como o funcionamento da comunidade agrícola reforça essa relação da terra (o sagrado) e o homem. Diferente de momentos pretéritos, a sociedade da terra se anexa ao futuro, venera-se o antepassado familiar e volta-se um interesse aos descendentes – aos filhos: o pensamento coletivo, de comunidade, toma forma e força nessa nova dinâmica social. A autora ainda afirma a necessidade da mãe para o nascimento do filho, devido à nutrição e ao cuidado depois do nascimento e, a partir desse processo e por meio da mulher-mãe a vida do clã se propaga. Eis seu papel de primordial importância e sua relação com o sagrado:

Pode-se, assim, considerar que, misticamente, a terra pertence às mulheres; elas têm um domínio a um tempo religioso e legal sobre a gleba e seus frutos. O laço que os une é mais estreito ainda do que uma pertinência; o regime de direito materno caracteriza-se por uma verdadeira assimilação da mulher à terra; em ambas se cumpre, através dos avatares, a permanência da vida, a vida que é essencialmente geração. Entre os nômades, a procriação parece ser apenas um acidente e as riquezas do solo continuam desconhecidas; mas o agricultor admira o mistério da fecundidade que desabrocha nos sulcos dos arados e no ventre materno; sabe que foi engendrado como a rês e as colheitas, deseja que seu clã engendre outros homens que o perpetuarão perpetuando a fertilidade dos campos. A Natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe; a terra é mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra (Beauvoir, 1970, p. 88).

A partir dessas considerações, é possível pensar a relação da mulher como mãe e o sagrado como a vivência da maternidade está associada com a significação que ela carrega. Segundo Volóchinov (2017), tal como a abstração da significação da palavra nos faz perder seu sentido e observá-la somente como um processo fisiológico da sua pronúncia, é a significação que faz uma palavra ser uma palavra. Da mesma forma, é a significação que faz a vivência ser uma vivência. Daí, podemos pensar o ser-mãe como uma vivência determinada por essa significação. Mas não qualquer ser-mãe, mas aquela apontada pelas indústrias estadunidenses. A influência global da Disney remete à potência moralizante que eram, tanto as narrativas mitológicas como os contos de fadas – tanto no que diz respeito ao que é ser uma boa-mãe e ao que é ser uma mãe-má.

Tanto no conto quanto na animação, há a presença dessas duas imagens, construídas de forma arquetípica em ambos os enunciados. Como já colocamos anteriormente, nossa

leitura nos permite ler Branca de Neve como a ideia da boa-mãe, substituindo sua mãe biológica, como um legado, tal como acontece no seriado. E a Rainha Má ocupa o papel da mãe perversa e é punida, o que ocorre em *Era uma vez* também. No entanto, no caso de Regina, a Disney constrói esse lado perverso da personagem a partir da sua relação com Branca de Neve, a partir de um contexto específico.

Como colocado brevemente no primeiro capítulo da tese, Regina possui uma aliança que a lembra de Daniel, o homem com quem se casaria, escondida da família. No entanto, Branca de Neve, quando criança, descobre esse segredo e revela para Cora, mãe de Regina, o que resulta no assassinato do rapaz:

Figura 22: Transformação de Regina



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 18)⁷⁹

⁷⁹ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:39:31; quadro 2: 00:39:32; quadro 3: 00:39:33; quadro 4: 00:39:34; quadro 5: 00:39:35; quadro 6: 00:39:36; quadro 7: 00:39:37; quadro 8: 00:39:38 e quadro 9: 00:39:39.

O primeiro e segundo quadros dessa cena são os momentos de transformação de Regina, que acontece devido ao acontecimento de envolvimento da mãe e de Branca de Neve. Cora manipula a situação para que Regina salve Branca, que montava em um cavalo descontrolado. Ao salvar a menina, o rei pede Regina em casamento, que não queria aceitar devido à sua relação com Daniel. Acidentalmente, Branca de Neve descobre sobre os dois e, ao ser manipulada por Cora, conta sobre a relação de ambos. Regina se sente traída, uma vez que pediu à princesa que não revelasse à mãe sobre ela e Daniel. Ao tomar conhecimento da situação e compreender o jogo montado por Cora, Regina começa a se tornar quem virá a ser conhecida por Rainha Má. Nessa cena, diz: “Eu deveria tê-la deixado morrer naquele cavalo.”, referindo-se à Branca de Neve.

Por meio desse contexto, é possível compreendermos as considerações colocadas por Volóchinov sobre a significação determinar a vivência. Historicamente, o conto de fadas relaciona a imagem de madrasta com a de mãe-má e o retoma no seriado. Ao dizer para Branca de Neve que será “[...]sua madrasta” (neste episódio, minutagem: 00:38:09), Regina evoca essa significação, não somente pelo que consta na tradição do conto de fadas, mas pela construção do enunciado seriado. Sua relação com a mãe e Branca, e a traição sofrida (em sua perspectiva) se configuram, por meio desta construção enunciativa, como a justificativa pelo seu lado materno perverso.

No primeiro quadro, podemos observar Regina sorrindo e, ao se virar, um novo sujeito nasce, acompanhado de sua trilha sonora de identidade, que a marca como Rainha Má. O fato desse tema musical começar a tocar no quinto quadro – em que percebemos mudança de postura, marcada por uma expressão carregada, de cenho franzido – marca o momento de mudança e nascimento da Rainha Má: construída na sua relação com Branca de Neve e assim denominada por ela. Segundo Von Franz, a perspectiva junguiana oferece uma leitura para esse lado sombrio. A sombra se constitui como o nome mitológico para se referir ao sujeito, inacessível a ele na sua totalidade e só pode ser percebida, compreendida, na sua relação com outro: “Se alguém vivesse sozinho seria praticamente impossível perceber sua própria sombra, pois não haveria ninguém para lhe dizer qual seria sua imagem. É preciso um espectador.” (Von Franz, 1985, p. 11).

Agora, no fotograma da Figura 13, é possível compreender a relação entre luz *versus* sombra construída entre Branca de Neve e Regina, mencionada na Figura 3 presente no capítulo metodológico. A partir dessas relações e dessa recuperação na memória de Regina, percebemos como se inicia a sua construção como mãe-vilã. É por meio das suas relações sociais que refletimos sobre a maternidade de Regina, que está indissociavelmente

relacionada à sua vilania, mas também será por meio dela – do ser-mãe – que conseguirá sua redenção. E essa redenção só será possível devido à sua aproximação com Branca de Neve, que detém o discurso de autoridade sobre a maternidade considerada socialmente ideal e assim fomentada pelas indústrias Disney. Vejamos esse embate no próximo tópico.

4.3. “Agora pegue a maçã e faça um pedido”⁸⁰: o embate de vozes do/no ser-mulher-vilã Regina

O sujeito, pensado na relação de alteridade, processo de movimento social, interativo e calcado no embate de valorações ideológicas, constitui-se. Para o Círculo, o sujeito não é centrado em si, mas constituído no diálogo com o outro, o *eu* e o *outro* (ou *eu* e *tu*):

A não-auto-suficiência, a impossibilidade da existência de uma consciência. Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro com auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com a outra consciência (com o tu). [...] Não se trata do que ocorre dentro, mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. [...] O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é convívio mais profundo. Ser significa conviver. (Bakhtin, 2011, p. 314).

Para o autor, o “eu” é insuficiente em si mesmo, pois o ser se constitui no ato de conviver. É somente a partir do outro, com a voz e consciência deste, que é possível haver a tomada de consciência de si, da existência do nós, no ser evento único. O “eu” e o “outro” representam, cada qual, um universo. Por isso, valoram o mundo, cada um com o seu posicionamento. Essas diferenças “[...] são arquitetonicamente ativas, no sentido de que são constitutivas nos nossos atos (inclusive de nossos enunciados): é na contraposição de valores que os atos concretos se realizam [...]” (Faraco, 2009, p. 21).

Tal como o enunciado, construído no embate de vozes e concretizado na/pela linguagem, o “eu” existe somente em relação a um “tu”, sempre respondente a ele. Para o Círculo, é por meio da interação – ou seja, a partir do contato com o outro – que a singularidade do sujeito (o “eu”) se forma. No momento em que esse “eu”, na sua unicidade, percebe-se único na existência e reconhece sua ocupação em seu lugar único, este jamais poderá ser ocupado do mesmo modo por outro alguém, com uma vivência e uma configuração enunciativa distinta.

⁸⁰ Aspas colocadas por ser uma fala retirada da animação Disney. Minutagem da cena: 01:14:27 a 01:14:32.

O “outro” é um outro centro ideológico, irreduzível como o “eu”. Por mais que, na relação de alteridade constitutiva, exista uma proximidade entre os sujeitos “eu”-“outro”, essas instâncias não podem se fundir, por isso há um limiar entre o “eu” e o “outro”, necessário para existência desses sujeitos, em suas unicidades. O processo de embate interno e externo entre o eu-para-mim, o eu-para-o-outro e o outro-para-mim é possível somente por meio da unicidade, dada pela faceta ética do sujeito, já que ele possui um local único na existência (Bakhtin, 2010). Do meu local único, crio uma imagem (a partir da minha perspectiva, já valorada) do outro e ele de mim. Minha posição enquanto sujeito ético é única no ser-evento e, ao mesmo tempo, é constituída pela relação com o outro, em resposta a ele. O outro, por sua vez, baliza o meu ato responsável, pois ajo e, assim, me constituo, em resposta a ele. O ato resulta do pensamento participativo, que leva em conta o outro.

No entanto, apesar da necessária completude dada na interrelação subjetiva, não há uma fusão das categorias do “eu” e do “outro”. A singularidade da existência resulta no não-álibi do ser. Minha insubstituíbilidade gera um excedente de visão em relação ao outro.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que eu sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (Bakhtin, 2011, p. 21).

A fim de pensarmos essas vozes sociais, consideramos o som, o tom e a entonação. Para Bakhtin, o tom está entrelaçado à ideia do tom emotivo-volitivo do ato. Essa voz existirá por meio de signo ideológico materializado em enunciados, podendo ser percebidas como centros de valorações nas mais diversas manifestações discursivas, estilísticas, textuais, etc. Junto ao tom, a voz se configura como uma apreciação valorativa e está presente enquanto elemento de constituição de toda e qualquer manifestação axiológica.

Conforme Melo (2017), a voz social é um elemento das mais variadas manifestações sócio-históricas, construída pela atividade humana, na forma de plurilinguismo social, de uma linguagem social e estruturada ideologicamente.

Volochínov (2013) destaca o ser na entonação visto que a valoração encontra sua expressão mais pura neste fenômeno, uma vez que estabelece um vínculo estreito entre palavra e contexto extraverbal. No que diz respeito ao processo de orientação ou expressão avaliativa (isto é, avaliação encarnada no material ideológico), destaca o papel da voz

(linguagem articulada) que, junto ao gesto (movimento significativo do corpo) é vista como o primeiro material da expressão avaliativa. São (gesto e voz) atitudes sociais sobre o mundo e materializadoras de valorações axiológicas construídas na formação da nossa ancestralidade sócio-histórica.

Segundo Melo, pensar acerca de voz social implica concebê-la no âmbito da totalidade(o plurilinguismo) assim esclarece que:

Se, por um lado, a voz social está relacionada com o signo ideológico; por outro, ela está relacionada com o conceito de enunciado concreto. Essa passagem, a do signo ao enunciado, é feita muito sutilmente, em Marxismo e filosofia da linguagem e em A palavra e sua função social, por Volochínov(2006 [1929]) e Volochínov (2013d [1930]), respectivamente. Embora as propriedades não sejam exata e rigorosamente as mesmas podemos dizer que algumas são comuns tanto a signo ideológico quanto a enunciado concreto: por exemplo, a propriedade dos índices de valor (no signo) e dos acentos apreciativos (nos enunciados) (p. 87).

Esse caminho tem nos levado a resultados preliminares que confirmam a nossa hipótese inicial: a de que a Disney, com enunciados fantasiosos, aparentemente pueris, institui valores de reprodução arquetípica prisional às mulheres, que, em parte (ou parte delas), nas personagens se projetam e querem suas vidas como “um conto de fadas”. Sabemos não ser possível reproduzir o “final feliz” com essa fórmula, a questão que nos motiva é: a relevância social de refletir sobre obras como as produzidas pela Disney para desmistificar valores que parecem “naturais”, sendo sociais e que tanto oprimem as mulheres, ainda hoje.

É a partir dos enunciados animados, fílmicos e seriados que percebemos as vozes sociais de opressão às mulheres. Ao se pensar voz social, nós a concebemos no acontecimento junto ao signo ideológico e ao enunciado. O autor ressalta, ainda, que a concepção de voz social se dá numa síntese dialética formada pelos índices de valor de signos e acentos apreciativos de enunciados. Dessa forma, chegou-se à conclusão de que não há possibilidade de existir voz social sem signo ideológico. E, ao estar relacionada ao enunciado, envolve por igual a noção de sujeito para o Círculo.

Para Melo, a voz social só significa por meio de signos e com signos ideológicos. Como este só se realiza no enunciado completo, é possível afirmar que a voz social só existe por meio desses pois fora do enunciado não é possível que haja a concretude do signo ideológico. Ao se considerar que, no signo, índices de valores contraditórios se confrontam e que a enunciação é socialmente dirigida com sua valoração, o autor conclui que a voz social é sempre dialético-dialógica. Uma voz a duas vozes.

A fim de se ilustrar nossas reflexões, selecionamos uma cena do episódio quinze da segunda temporada como ilustração. Nessa situação, Regina (a Rainha Má) se posiciona sobre a nomeação dada a ela por Mary Margaret (Branca de Neve):

Regina: Você já pensou alguma vez que, talvez, eu... seja uma boa pessoa? Eu sempre fui a “Rainha”, você colocou o “Má” no meu nome.

Figura 23: Regina e Mary Margaret



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 2, episódio 15)⁸¹

Do meu local único, o(s) outro(s) está(ão) situado(s), fora de mim, cada um em sua singularidade. Porém, é justamente por estar(em) fora que é possível que a completude ética e estética tome forma. Eu vejo o outro em meu horizonte, como parte do mundo e, por isso, possodar-lhe uma tentativa de acabamento. Nossos horizontes nunca coincidirão, pois nossa visão de mundo é diferente – devido à nossa condição de sujeitos únicos. O “eu” tem consciência de si por meio de sentimentos e sensações, mas não pode ver a si como o outro o vê, portanto, não pode ser acabado em si mesmo. O outro, ao contrário, tem acesso a outras partes do “eu”, inacessíveis a ele, de seu lugar, seja em relação a seu corpo ou às suas ideias, como ele se posiciona no mundo.

Na cena destacada, o questionamento feito por Regina à Mary Margaret, junto ao seu

⁸¹ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:13:18; quadro 2: 00:13:19; quadro 3: 00:13:20; quadro 4: 00:13:21; quadro 5: 00:13:22; quadro 6: 00:13:23; quadro 7: 00:13:24; quadro 8: 00:13:25; quadro 9: 00:13:26; quadro 10: 00:13:27; quadro 11: 00:13:28 e quadro 12: 00:13:29.

(de Regina) posicionamento de sujeito que se define como rainha ilustra essa singularidade e a incompletude do sujeito. Na sua relação – não somente – com Branca de Neve, Regina é colocada como Má. Branca de Neve, no seu horizonte ideológico, a partir das suas valorações sobre o que é considerado bem e mal, vê Regina como “Má” e concretiza seu posicionamento a partir da nomeação. É a materialização da manifestação de uma dada valoração axiológica a partir da adjetivação.

Esse julgamento não é feito somente por Mary Margaret, mas é Branca de Neve como a materialização uma voz de autoridade a representar os estúdios Disney sobre a mulher- heroína e mulher-vilã, revelado na própria construção da cena, que indica essa valoração. Quando analisamos as cores das duas personagens, temos um embate entre preto e branco. Heller trata a cor preta como a cor do poder, da violência e da morte. Esta, também é considerada uma cor conhecida por trazer a inversão de qualquer valor quando unido a outras cores. Heller a destaca como uma cor que transforma amor em ódio. Ao retomarmos a história de Regina – antes de ser qualificada como “Má” – compreendemos a importância dessa cor na construção da personagem: em sua visão, Branca de Neve é a responsável pela morte do noivo. A partir daí, há o desejo de vingança e o desejo por acabar com qualquer possibilidade de “final feliz” de Branca, a imagem perfeita que veste branco, a “cor feminina da inocência” (Heller, 2013, p. 272), instaura-se em Regina.

Assim como a Rainha Má, Branca de Neve carrega peso em seu nome, desde o contos dos Grimm. Retomemos a passagem de abertura do conto dos Grimm, à guisa de ilustração:

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de sangue caíram sobre a neve. O vermelho pareceu tão bonito contra a neve branca que ela pensou: “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela”. Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. (Grimm, W., Grimm, J., p. 129, 2010).

Branca de Neve é a nomeação da criança perfeita – e que virá a ser a mulher perfeita. O nome por si já destaca a brancura (da neve), num indício de pureza, inocência, realeza e divindade (ainda mais com a união do azul e do dourado, trazido pela animação Disney).

Todas essas qualificações são retomadas no seriado (por meio da postura, a voz mais baixa e suave, o rosto mais “limpo” de maquiagem) nessa nova Branca de Neve, cuja nova nomeação na cidade fictícia de *Storybrooke* lembra, também, a “brancura” da personagem: Mary Margaret Blanchard. Mary nos remete a imagem divina da Virgem Maria, o maior exemplo de mulher da tradição cristã (a mãe virgem, que manteve o corpo puro e ainda concebeu); Margaret, de Margarida (no inglês, “marguerite”) nos remete ao branco puro da flor que levoa nome. Blanchard nos lembra o termo “branco” em francês, “blanche”.

Essa seleção de nomes para compor a nova identidade da Branca de Neve remete aos contos e reforça uma imagem de ser-mulher perpetuado pelas produções Disney desde 1937. Essa Mary Margaret é a materialização um ser-mulher ideal construído por meio da interação. Ao colocá-la em embate com outro sujeito, no caso da cena escolhida, com Regina, podemos visualizar o que é considerado, para o autor-criador da série, “bem” e “mal”, “ideal” ou “não ideal” em uma mulher e em uma mulher-mãe. Por meio desse processo de alteridade, ambas se constituem como sujeitos em embate.

A fala de Regina ilustra a constituição dialógica de sujeito: o processo de se assumir “má” não aconteceu de si para si, mas a partir de sua relação com o outro e das valorações quea constituem como sujeito (inicialmente Branca de Neve) que, no ato da convivência, revela um universo de valores que levam a essa adjetivação de Regina. Essa tensão mostra adinâmica vida social e das relações humanas, responsável por criar uma movimentação quematerializa, como colocado por Bakhtin (2014), uma pluralidade de mundos concretos e de perspectivas – ideológicas, literárias e sociais.

Por serem produto das forças histórico-sociais do plurilinguismo na forma de enunciações concretas (Melo, 2017), as vozes sociais são sempre dotadas de sujeito, cujas práticas de linguagem caracterizam a vida social do discurso. A palavra é entonada com algunsentido e esta – a entonação –, revela as valorações do sujeito. Ao denominar Regina como (Rainha) Má, o sentido está atrelado às valorações sociais que a constituem: no momento em que ocorre a cena da Figura 14 e na discussão sobre valores e as posições de ambas as mulheres sobre o que estar do lado do “bem” e do “mal”.

Regina deixa claro que Mary Margaret é a responsável por dar esse tom a sua imagem e associá-la com a maldade. E, não somente pela construção da cena, mas pela narrativa comoum todo e o papel desempenhado por Branca de Neve no decorrer do seriado, faz-nos entender como a Disney reforça seu discurso da animação de 1937, mas em outro cenário: colocar Branca de Neve – no caso da cena, Mary Margaret – como a referência e o discurso de autoridade de boa mulher, mãe e princesa. Observemos a seguinte sequência,

no mesmo episódio:

Figura 24: Branca de Neve e Rainha Eva



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 2, episódio 15)⁸²

Nessa cena, temos a primeira aparição da mãe de Branca de Neve: a Rainha Eva. Fica clara a evocação feita pelo seriado e a relação estabelecida com a imagem feminina homônima descrita no *Gênesis*. Contudo, divergente da associação de Eva com o pecado original, essa Rainha da Disney é a materialização da maternidade bondosa e líder gentil. Nesse momento da sequência destacada, uma funcionária do castelo experimentava uma tiara a ser usada por Branca de Neve em seu baile de aniversário. Quando a princesa a vê, repreende-a e acaba por ser repreendida pela mãe devido ao tom que usa com a senhora. Para que Branca de Neve compreendesse seu erro, a Rainha pergunta à filha a razão de um baile ser preparado. Branca responde que seria para honrá-la devido ao seu aniversário. A isso, a Rainha responde (correspondente à Figura 23): “Não. É para você honrá-los, mostrando que será uma líder bondosa e benevolente quando essa hora chegar.”.

O tom utilizado por ela é suave, baixo, semelhante ao tom utilizado por Branca de Neve quando adulta. É por meio dessa entonação, da expressão calma, que as indústrias Disney constroem a imagem da mulher-mãe ideal, e que é continuado e reafirmado por Branca de Neve. A Rainha Eva e sua relação com Branca de Neve faz construir uma imagem de mulher, mãe e amor materno considerados ideais pelo estúdios Disney e que serão divergentes da imagem de Regina no papel da maternidade. Observaremos, no próximo

⁸² Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:02:23; quadro 2: 00:02:24; quadro 3: 00:02:25; quadro 4: 00:02:26; quadro 5: 00:02:27; quadro 6: 00:02:28; quadro 7: 00:02:29 e quadro 8: 00:02:30.

capítulo, como a Rainha Má se constrói no papel materno e como – não somente – Branca de Neve é determinante nesse processo.

5. *Era uma vez uma mulher, Rainha e mãe: o percurso de Regina*

“Não foi em um “era uma vez”, mas em certo momento na história, antes que qualquer um compreendesse o que estava acontecendo, Walt Disney lançou um feitiço no conto de fadas e o manteve em cativeiro desde então” (Zack Zipes, 1995, p. 21, tradução nossa).

Encerrado o capítulo teórico, esta parte se dedicará a contemplar uma discussão acerca do desenvolvimento de Regina, desde sua imagem vilânica relacionada a uma imagem “demonizada” e inapta à maternidade para uma Rainha que alcança a redenção feminina por meio da maternidade e da aceitação do filho como reafirmação da sua posição. Para tanto, dividimos o capítulo em duas partes: a primeira mostraremos o histórico Disney em relacionar a imagem da Rainha à bruxaria, com valoração negativa, e a relação com a construção da má- maternidade. Nossas discussões serão ilustradas com conto de fadas, a animação e cenas de *Era uma vez*.

A análise trabalhara com o seriado de modo a considerá-lo um enunciado inserido em uma cadeia de enunciados outros, inseparáveis, o que não permite um trabalho de forma isolada. A série televisiva é constituída de construções dialógicas e tem inseridos em si valores que refletem e refratam dada sociedade em um determinado espaço- tempo. Essa valoração será vista no sujeito vilã e heroína, constituída sempre na relação como outro.

Buscamos refletir sobre a vilania Disney, constituída de forma dialético-dialógica na personagem da Rainha Má (re)construída em um seriado midiático contemporâneo estadunidense. Nossa pretensão é a de compreender como essa personagem reflete e refrata suas versões anteriores (literária e animada), de forma a retomar valorações sobre o ser-mãe e ser- mulher – no conto de fadas e na vida. A proposta de (des)construção – principalmente em relação às personagens femininas, como uma forma de atender às exigências de um determinado público – ainda traz valorações de tempos passados, o que acontece tanto com a animação de 1937 quando com o seriado de 2011-2018.

Observar essa produção cultural enquanto produto de interação entre enunciados e sujeitos é o que nos permite analisar esse jogo dialético de respostas e posicionamentos entre as indústrias Disney – analisada enquanto sujeito de linguagem – e compreender esses enunciados como respostas ao meio em que foram produzidos. Trazer essas duas leituras da personagem literária, possibilitou-nos refletir como a nova proposta de Branca de Neve no seriado é constituída de forma ambivalente, com direito à redenção devido à sua escolha em ser-mãe. Esse processo revela e reforça a perpetuação da ideia de obrigatoriedade

social da maternidade às mulheres propagado pela Disney enquanto indústria cultural.

5.1. *Era uma vez* uma mulher-vilã: a “demonização” da mulher

Como debatido em outro momento do presente texto, todo enunciado é compreendido como uma resposta a enunciados pretéritos, futuros e aos valores do meio em que está inserido. Ao tratarmos da linguagem, compreendemos sua complexidade e inseri-la na esfera única da organização social. Por isso, ao analisarmos essa Branca de Neve da imagem anterior, compreendemos a imagem de mulher-mãe construída pela Disney a partir, não somente da sua leitura dos contos de fadas, mas do meio em que está inserido. Essa imagem de feminino carrega em si uma fórmula que se tornou tradicional dentro dos estúdios Disney: a mulher submissa, à espera do príncipe-homem, comprometida com tarefas da casa e “natural” ao assumir o papel da mãe cuidadosa, dedicada e atenta à ordem dentro do ambiente doméstico. É de suma importância destacar a construção dessa naturalidade materna, uma vez que se reafirmam as reflexões feitas por Badinter sobre a maternidade e como Branca de Neve se mostra o exemplo do que é considerada a mulher virtuosa e materialização da mãe ideal.

A fim de fazer mais uma ilustração dessas duas imagens distintas de maternidade, selecionamos uma cena do episódio nove da segunda temporada, na qual podemos observar essa dualidade da maternidade entre Branca de Neve (nesse cena, ela se apresenta como MaryMargaret) e Rainha Má (Regina):

Figura 25: Regina, Mary Margaret e bebê Henry

Fonte: *Era uma vez* (Temporada 3, episódio 9)⁸³

Nessa cena, temos a presença de Mary Margaret e Regina, com seu filho adotivo, Henry. Mary trabalha como voluntária de um hospital e, neste momento, seu serviço é feito na ala infantil – o que ressalta essa imagem materna acolhedora, da princesa-mulher atenciosa com todas as crianças. Chamamos a atenção para seu figurino no momento: uma blusinha de tom rosa claro, de mangas curtas, junto a uma saia e meia calça pretas. Toda a vestimenta cobre o corpo de Mary Margaret, de forma a deixar somente os braços (a partir do cotovelo) à mostra. Regina, em contrapartida, veste-se de forma mais sóbria e fechada (assim como ainda está fechada para a maternidade).

A camisa e o colete – branco e preto, respectivamente – junto ao sobretudo bege mostram uma mulher pertencente ao ambiente de trabalho. As roupas formais e em tons majoritariamente escuros e fechados, sua marca registrada, revelam-nos, não somente sua posição de poder na cidade como prefeita, mas também o quão destoante da maternidade Regina é. Diferente de Regina, a paleta de cores das roupas de Mary Margaret corresponde ao ambiente: além do hospital e sua ala infantil, a cena exibe o quão pertencente a um ambiente doméstico a imagem de Branca de Neve se revela. As paredes, em tom branco e azul, convergem com as de Mary Margaret, tal como as roupas de bebê de Henry também o fazem.

⁸³ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:17:32; quadro 2: 00:17:33; quadro 3: 00:17:34; quadro 4: 00:17:35; quadro 5: 00:17:36; quadro 6: 00:17:37; quadro 7: 00:17:38; quadro 8: 00:17:39; quadro 9: 00:17:40; quadro 10: 00:17:41; quadro 11: 00:17:42 e quadro 3: 00:17:43.

A construção da cena nos permite explorar uma avaliação valorativa dada pelas indústrias Disney em relação à imagem de Branca de Neve e à Rainha Má nesse momento.

Ao analisarmos o trabalho de ambas as mulheres, temos algumas considerações no que diz respeito à figura feminina fora do ambiente doméstico: Regina, na sua posição de poder, é construída como uma mulher inapta à maternidade – por ser vilã e querer destruir a felicidade de Branca de Neve – considerada no seriado o maior exemplo do ser-mãe. Essa inaptidão é formada na cena a partir de alguns elementos: o choro de Henry que, ao ser segurado por Regina, começa a chorar. Em contrapartida, ao ser segurado por Mary Margaret, o bebê para de chorar de imediato. O fato de ter sido o primeiro contato de Henry com Mary Margaret reforça a maternidade naturalizada em Branca de Neve, enquanto Regina é “punida” pela negação do seu lado maternidade por parte de Henry, que não a reconhece como mãe ainda. Essa punição e inaptidão de Regina é associada à sua posição de poder como prefeita (e Rainha), seu vasto conhecimento em magia e a tentativa de destruir Branca de Neve.

Essa punição surge da obrigatoriedade social da maternidade imposta às mulheres e, não ser “escolhida” ou ser inapta a esse papel, como ocorre com Regina na cena destacada, perpetua a ideia de um destino único ao feminino: o de ser mãe. Esses valores podem ser observados em produções de grande influência como é o caso das indústrias Disney, cujas produções são dedicadas a reafirmarem um padrão de mulher propagados desde os tempos mitológicos de forma a permanecerem no imaginário humano enquanto arquétipos. É possível observar como esse julgamento às mulheres tem tradição nas animações Disney, desde *Branca de Neve*:

Figura 26: Rainha Má no trono



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁸⁴

⁸⁴ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:07:00; quadro 2: 00:07:01 e quadro 3: 00:07:02.

Um dos primeiros contatos que temos com a imagem da madrasta de Branca de Neve é na cena da Figura 26: uma mulher-rainha construída de forma bastante austera, sombria e de grande poder. Durante a animação, é recorrente que, as cenas de aparecimento da Rainha Má comecem e terminem da mesma forma do quadro 1 do nosso fotograma. Um penumbra inicia e encerra a cena, quase uma cortina a abrir e finalizar um espetáculo – um drama – cuja personagem principal é a Rainha. O exagero é presente na sua figura de formas diversas: na maquiagem carregada, que ressalta as sobrancelhas e, conseqüentemente o olhar verde – da inveja da beleza de Branca de Neve – também faz parte da composição imagética vilânica, não só da Rainha, mas das mulheres-vilãs Disney. A maquiagem, colocada nesta personagem – neste sujeito – vilã, sugere uma vulgaridade, se pensarmos a relação da maquiagem de Branca, com tons mais claros e suaves, que denota discrição e decoro.

Além da pintura facial, podemos destacar o trono da cena, que destaca a posição de poder da Rainha e o controle que tem sobre tudo e todos. Como mostrado no terceiro quadro, a parte superior do trono retoma a imagem de um pavão: “Embora imediatamente façamos do pavão uma imagem de vaidade, essa ave de Hera (Juno), a esposa de Zeus (Júpiter), é antes detido um símbolo solar [...]” (Chevalier, J.; Gheerbrant, A., 2020, p. 767). O solar mencionado pelos autores é possível de ser observado no fotograma destacado, no segundo e terceiro quadros. Como o sol é o centro do sistema solar, a Rainha é colocada no centro da cena (no segundo quadro, a divisão nos mostra que um quarto do quadro – lado esquerdo, superior – é tomado pelo rosto da Rainha e pelo pavão) e, bem no centro do trono, próximo à sua coroa, há uma esfera dourada, remetente ao sol. Essa centralização, maligna, é aqui construída como uma crítica para essa mulher-má que se coloca na posição central, superior, divina, solar. Aqui, podemos ler a construção dessa superioridade como soberba, um dos sete pecados capitais, colocado como valor das indústrias Disney para a construção de imagem de mãe-má. Vejamos mais um exemplo:

Figura 27: Rainha Má e seus livros

Fonte: Branca de Neve e os sete anões⁸⁵

Na Figura 27, temos a cena da Rainha Má escolhendo um de seus livros que tenha a receita da maçã envenenada. Nos títulos dos livros, lê-se: Astrologia, Artes das Trevas, Alquimia, Bruxaria, Magia das Trevas, Disfarce, Feitiçaria, Poções (tradução nossa)⁸⁶. Com esse recorte é possível ver como o conhecimento da Rainha é focado em magia das Trevas, o que nos remete à “demonização” da mulher na Idade Média, cujos saberes eram relacionados à bruxaria e práticas das trevas. Essa valoração é retomada pela Disney – agora relacionado à maternidade: tanto na animação quando no seriado, ambas as Rainhas possuem vasto saber no que diz respeito à magia das trevas.

A valoração é construída na cena de forma a destacar o sombrio, a vilania e a maldade: o espaço é tomado por teias de aranhas, crânios e ossatura, além de ser um ambiente de pouca luz (no sentido brilhante, claro, bondoso, cálido). No centro dos três quadros que compõem o fotograma, o destaque se dá no braço coberto por uma manga de cor violeta e uma mão de unhas longas. Em questões estéticas, a unha longa também é associada à mulher-vilã. A Disney utiliza dessa imagem com mais uma forma de ligar a aparência feminina com a vilania e transformar em vulgaridade. O violeta da vestimenta é muito simbólico para a construção da Rainha como sujeito. Vejamos o que Heller diz sobre essa cor:

Violeta e preto são as cores do oculto, da magia. Certamente, para o efeito mágico, o violeta é decisivo. A alquimia é, originariamente, a “arte negra”, pois “chemi” significa, em árabe, “preto”. (2013, p. 240).

Como colocado por Volóchinov (2017), qualquer fenômeno ideológico sógnico é

⁸⁵ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:49:26; quadro 2: 00:49:27 e quadro 3: 00:49:28.

⁸⁶ *Astrology, Black Arts, Alchemy, Witchcraft, Black Magic, Disguises, Sorcery, Poisons*, no original.

materializado de alguma forma, seja no gesto, no som, no movimento ou na cor. O signo é um fenômeno do mundo externo, quanto seus efeitos ocorrem na experiência externa. Assim, podemos compreender a valoração contida na combinação de cores que constitui na personagem: o Má (da Rainha) se constrói no todo enunciativo, quando inserimos esses tons no sujeito, na narrativa e na tradição da paleta de cores Disney, específicas para a criação da vilania. Observemos, na imagem a seguir, a outra forma vilânica e “demonizada” dada à Rainha pelas indústrias Disney:

Figura 28: Rainha Má envenena maçã



Fonte: Branca de Neve e os sete anões⁸⁷

A imagem envelhecida, com o corpo ossudos, nariz grande e deformado com uma verruga, além dos olhos enormes com olheiras derrubam a imagem outrora imponente da Rainha Má no momento de conflito com a Branca de Neve. No entanto, ressaltamos que não é o envelhecimento *per se* que observamos essa vilania, mas como a velhice foi construída. As expressões da Rainha – junto aos sinais da idade avançada – é que nos direciona discursivamente para a construção da vilania: o olhar perverso, feliz por conseguir envenenar a maçã para Branca de Neve, é acentuado pelas sobrancelhas grossas e franzidas. A partir daí, o sorriso torna-se, também, perverso.

Tirar a vida da princesa implica tirar a própria e esse é o preço pago por ela para se tornar a mais bela. Esse é o encontro entre a experiência, malícia e vaidade compactadas na personagem da Rainha Má (mãe) contra a ingenuidade, juventude e pureza que configuram a imagem da princesa-filha. A coexistência é interrompida quando há a necessidade de matar Branca de Neve para assumir um posto. Em consequência, a Rainha se vê despida de sua imagem imponente: depois de sua transformação, os lugares em que aparece são de referência ao subsolo. Não há mais o trono como símbolo de poderio, nem mesmo o espelho,

⁸⁷ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 01:02:49; quadro 2: 01:02:50 e quadro 3: 01:02:51.

já que seu “verdadeiro” reflexo é encarnado ao despertar o desejo de morte à enteada e materializado em uma figura com rosto disforme e semelhante a imagem canônica da bruxa descrita nos contos de fadas.

Na cena em que há a sua transformação de Rainha para uma velha mendiga, a personagem cita o processo:

“Então irei eu mesma à casa dos anões. Num disfarce tão perfeito, que ninguém vai suspeitar. Ah, a fórmula que transforma minha beleza em feiura: faz das minhas vestes de rainha vestes de mendiga. Pó mágico para envelhecer. O meu abrigo será o manto da noite. Para envelhecer minha voz, o riso de uma bruxa. Para branquear meus cabelos, um grito de horror. O vendaval aviva o meu ódio. Relâmpago para misturar. Agora começa o teu sortilégio.” (*Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937, minutagem: 00:49:21 a 00:50:38).

Essa descrição permite visualizar um procedimento realizado a partir do medo e da vilania com elementos relacionados ao mal: o riso da bruxa (que sente prazer em um plano de morte), o grito de horror relacionado à brancura dos cabelos e, conseqüentemente, à velhice, o que é evitado pela Rainha Má e, por fim, o ódio. Todos encobertos pelo (manto) negro, marca única remetente à imagem imponente anterior.

Figura 29: Transformação Rainha Má



Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁸⁸

⁸⁸ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – primeira sequência: quadro 1: 00:49:49; quadro 2: 00:49:50; quadro 3: 00:49:51 e quadro 4: 00:49:52. Segunda sequência: quadro 1: 00:49:57; quadro 2: 00:49:58; quadro 3: 00:49:59 e quadro 4: 00:50:00. Terceira sequência: quadro 1: 00:50:26; quadro 2: 00:50:27; quadro 3: 00:50:28 e quadro 4: 00:50:29. Quarta sequência: quadro 1: 00:50:53; quadro 2: 00:50:54; quadro 3: 00:50:55 e quadro 4: 00:50:55. Quinta sequência: quadro 1: 00:50:58; quadro 2: 00:50:59; quadro 3: 00:51:00 e quadro 4: 00:51:01. Sexta sequência: quadro 1: 00:51:15; quadro 2: 00:51:16; quadro 3: 00:51:17 e quadro 4: 00:51:18.

É importante o destaque de que a constituição vilânica da Rainha Má é condicionada majoritariamente pela Branca de Neve e a beleza que esta possui. Essa decorrência se dá pela relação maternal materializada de forma arquetípica em duas personagens femininas, herança vinda das narrativas dos irmãos Grimm:

Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos havia se tornado tão bonita quanto odia e mais bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha. Um dia aranha perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do que eu?”O espelho respondeu:

“Ó minha Rainha, sois muito bela ainda, Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda”

Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. *A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração.* Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz. (Grimm, J.; Grimm, W., 2010, 130-131, grifos nossos).

Na Figura 28, podemos observar seis sequências com quadros referentes à transformação da Rainha para uma velha mendiga a fim de enganar Branca de Neve e fazê-la comer a maçã envenenada. Por conta da extensão da cena (cujo início se dá em 00:49:44 e finaliza em 00:51:20), os recortes foram feitos de forma a destacar momentos importantes para a nossa análise. A partir dela, é possível observar mais um lado arquetípico da maternidade vilã, tão recorrente no conto de fadas e que tem em sua oposição – em seu outro – a maternidade heroína em Branca de Neve. A começar, a cena busca colocar em foco o domínio em magia por parte da Rainha: há expertise no manuseio da magia, dos elementos químicos e no controle da temperatura do fogo.

Nas duas primeiras sequências, os quadros centralizam os objetos utilizados para o feitiço de transformação e os braços cobertos pelo manto preto e pelo vestido roxo, elementos que, como vimos anteriormente, referem-se ao encanto perverso desse sujeito. Em seguida, na terceira sequência, temos a cena do vendaval e do relâmpago (os quais “avivam o ódio” e misturam a poção criada), o que revela a valorização da relação da Rainha com a natureza. Essas três sequências iniciais centralizam o primeiro aspecto a ser observado sobre a personagem e a construção da vilania: um dos aspectos de composição dessa mãe perversa está no conhecimento. A Rainha é Má por saber, dominar os elementos, ser conhecedora de várias artes e, principalmente, usá-la contra Branca de Neve, a imagem da boa-mãe. A

própria natureza se coloca contra essa perversidade, uma vez que ela (a natureza), como representação da mãe arquetípica, só poderia mostrar seu pior lado quando relacionada a Rainha. Nos dois primeiros quadros da terceira sequência, a personagem faz a evocação de relâmpagos e ventania

– em fúria e destruidores – por serem essas as faces da natureza a serem relacionados com a Rainha. A partir daí, o segundo aspecto a ser relacionado à mãe-má construída na/pela Rainha, é sua transformação e feiura por meio do envelhecimento⁸⁹, o que vem a ser o aprisionamento final e punição da Rainha, revelado no seu reflexo presente nos dois últimos quadros da terceira sequência.

Para início dessa punição, temos a próxima sequência de quadros, que dão início à mudança de aparência, a começar pelos cabelos, único momento em que são vistos na animação. No entanto, chamamos a atenção para o rosto da Rainha durante o processo: nesta quarta sequência, é possível observar como seu rosto se contorce em agonia e dor pelo envelhecimento forçado. A boca entreaberta e a mão no pescoço como sugestão de sufocamento mostram o quão antinatural é esse envelhecimento, feito de forma forçado, por meio de magia e para fins perversos. Ao encarar seu reflexo na taça (terceira sequência, quadros três e quatro) antes de ingerir a poção, a cena dá início à transformação, com uma trilha sonora marcada pelo tom alto de cordas. Ao ingerir a bebida, o instrumental acompanha a sequência caótica da metamorfose: a cena entra em movimento circular, como um ciclo da vida prestes a ser forçadamente acelerado. A partir daí, as mudanças começam a se tornarem visíveis, a começar pelos cabelos da Rainha e continuadas na sequência seguinte, com as mãos enrugadas e a mangado vestido passar do roxo ao preto, como um outro manto que passa a cobri-la, até finalizar na imagem final da velha mendiga, cujo envelhecimento é marcado pela “inveja e o orgulho [que] medraram pragas em seu coração” e a aprisionaram, definitivamente nessa aparência. Sobre este aprisionamento, este mostra suas marcas desde o início da animação, com a cena de abertura. Vejamos a próxima figura, por meio da qual mostraremos a construção dessa prisão.

⁸⁹ Ressaltamos que o envelhecimento não é relacionado diretamente à feiura nas animações Disney. Em *Cinderela* (1950), por exemplo, a fada-madrinha possui o aspecto idoso, com cabelos brancos. No entanto, a construção dessa velhice diverge daquela de *Branca de Neve* e, a partir dessa divergência, a feiura será construída ideologicamente: a associação ao nariz curvo e com verruga, os olhos fundos, com olheiras e sobrancelhas grossas, a boca desdentada na figura da Rainha Má serão relacionados à maldade e perversidade e, conseqüentemente, à feiura.

Figura 30: Aprisionamento da Rainha

Fonte: *Branca de Neve e os sete anões*⁹⁰

Neste fotograma, temos a primeira cena depois da abertura com a cena do livro (Figura13) com a exibição do castelo, o qual se destaca pela quantidade de torres que possui uma tradição de relação de aprisionamento nos contos de fadas. Em uma dessas torres, visível na segunda fileira de quadros, está a torre da Rainha, cercada por outras mais. Desde o primeiro quadro desta figura, a câmera nos movimenta de forma a nos orientar do espaço mais externo ao mais interno. Conforme esse movimento ocorre, temos do quarto ao sexto quadro uma centralização de uma janela que, no segundo seguinte (sétimo quadro), começa a se transformare passa a uma mudança de cena, em que janela e espelho se alinham para, no penúltimo quadro, o espelho passar a estar no lugar da janela (praticamente a reflete) e finaliza com o espelho pronto para refletir a imagem da Rainha

⁹⁰ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – quadro 1: 00:02:20; quadro 2: 00:02:21; quadro 3: 00:02:22; quadro 4: 00:02:23; quadro 5: 00:02:24; quadro 5: 00:02:25; quadro 6: 00:02:26; quadro 7: 00:02:27; quadro 8: 00:02:28 e quadro 9: 00:02:29.

que só vê o espelho, representa o indivíduo preso à imagem externa, ao modocomo o outro a vê, àquilo que é superficial e artificial. O espelho muda de mensagem porque o tempo destrói a beleza física. Branca de Neve, aocontrário, fica sempre mais bela, pois sua “beleza” é a verdadeira essência humana. Esteja no palácio ou na cabana, com conhecidos ou estranhos, ela é humilde e dedicada, e sabe adequar-se a todas as situações: tanto consegue implorar por piedade (ao caçador), como oferecer ajuda (aos anões). Branca de Neve e a representação viva de valores humanos e da busca de união, amizade e amor. Já a madrasta é marcada pelo egocentrismo e solidão. Ela busca conquistar o que deseja com força e violência. Ela representa o que é finito e simboliza a destruição [...] (Volobuef, 2011, p. 59).

Quando propomos uma leitura do aprisionamento da Rainha em sua própria vaidade, observamos tal processo no próprio enunciado. A cena destacada na Figura 29 centraliza, em um primeiro momento, uma torre com uma janela gradeada e, logo em seguida, o espelho, localizado exatamente no cômodo da janela. A obsessão constante em ser a imagem da “mais bela de todas” prende-a (ao espelho, à torre à própria imagem) e a torna uma escrava dessa busca pela posição de mais bela, a qual não pode ser atribuída à Rainha pelo seu valorização negativa: como uma madrasta vingativa, ela se afasta dos bons sentimentos maternos – ou seja,afasta-se do que é considerado o papel mais sagrado – e obrigatório – de uma mulher, e ainda condena e tenta eliminar a Branca de Neve, a perfeita imagem feminina e materna do conto e da animação, da qual os estúdios Disney cuidaram para divergir as duas imagens ao máximo, a começar pela aparência.

Como dissemos no primeiro capítulo, antes da Grande Depressão de 1929, os EUA viviam os chamados *Golden Twenties*, assim denominado pelo momento de prosperidade econômica. Neste momento, essa prosperidade se manifestou de diversas formas, inclusive na relação das mulheres pertencentes à indústria cinematográfica. As formas de se vestir e de maquiar tiveram alteração e levaram seus resquícios para a década seguinte. Em uma revista detutoriais de maquiagem da época, o foco estava no uso de uma base um tom mais claro da cor da pele, para que se desse o efeito de uma pele mais brilhante e jovem. No que diz respeito ao uso de *blush* (*rouge*, naquele momento), o item foi bastante popularizado e usado em toda a maçã do rosto para acentuar o aspecto jovial. A sombra era mais discreta: o foco para os olhos estava na máscara de cílios e a sobrancelha bem acentuada e arqueada, a ponto de algumas mulheres cobrirem-na com base ou tirá-las para desenhar as próprias sobrancelhas. Para os lábios, o vermelho (ou cores bem pigmentadas e fortes) estava em alta na composição das maquiagens. A seguir, vejamos uma sequência de duas figuras sobre a maquiagem e como podemos perceber essa maquiagem em Branca de Neve e na Rainha Má.

Figura 31: Maquiagem - Rainha Má e Branca de Neve



Fonte: Montagem própria⁹¹

Figura 32: Livro tutorial de maquiagem



Fonte: Glamour Daze⁹²

⁹¹ As duas imagens foram feitas a partir de *print* de tela. Minutagem de captura de tela – primeira imagem: 00:07:39 e segunda imagem: 00:04:17.

⁹² Site dedicado a produzir conteúdo sobre a história da maquiagem. A imagem faz parte de uma matéria sobre a maquiagem da década de 1930. Nela – na matéria –, podemos encontrar vários passo-a-passo sobre como aplicar os produtos, além de disponibilizar uma galeria com fotos de modelos e celebridades com modelos parecidos de maquiagem. Disponível em: <https://glamourdaze.com/history-of-makeup/1930s>. Acesso em 20 de

Na primeira imagem, Figura 28, podemos ver que tanto a Rainha quanto Branca possuem um modelo parecido de maquiagem, principalmente a aplicação do *blush*, da sombra, do batom, e a sobrancelha fina e arqueada. O que muda são as cores utilizadas e esse é um dos elementos a criar o tom da vilania e do heroísmo nessas cenas. A Rainha tem a sombra na cor lilás e, junto aos olhos verdes, temos um combinado de inveja (cor verde) e de feitiçaria, ligado ao lilás, como já apontado por Heller anteriormente. Já Branca de Neve, apesar de ter um uso de *blush* bastante similar, a sobrancelha fina não se aproxima daquela franzida da Rainha. O mesmo se diz sobre sua sombra: não há, como acontece com o rosto da Rainha, uma cor forte, ao contrário. A preferência é por um tom pouco mais escuro do que a pele, para que não se distancie muito da cor da pálpebra e, ao compararmos com a Figura 29, perceberemos que o rosto – arredondado, que ajuda na construção da imagem pura e inocente – de Branca de Neve se assemelha mais à face da revista do que o rosto da Rainha. E essa semelhança não é coincidência: aproximar-se fisicamente da aparência de uma modelo não significa somente uma relação de atributos físicos, mas de um tipo ideal de mulher. Assim como a mulher da revista é um exemplo feminino para os EUA da década de 1930, Branca de Neve também o é, a começar pela proximidade em aparência e, como vimos, o motivo da beleza e vaidade é o mote para os acontecimentos em *Branca de Neve*.

A partir do conto, é possível ver como o conflito relacionado ao belo é tratado. O conto e a animação mostram como o tratamento muda a partir do momento em que a Rainha toma conhecimento de que não é a mulher mais bela. Ver Branca de Neve como a mais bela é reconhecer uma nova geração em um processo de substituição à anterior. Aqui, é a idade que condiciona a beleza de mulher que, nos contos de fadas, sempre estará relacionada a pureza, delicadeza e ingenuidade. Isso denota o posicionamento de uma sociedade que dita determinados padrões a serem seguidos pela mulher. Essa questão se torna clara no momento em que a princesa-mulher foge para a casa dos sete anões e assume uma posição materna:

Branca de Neve contou-lhes como sua madrasta havia tentado matá-la e como o caçador poupou sua vida. Contou que corraera o dia inteiro até chegar à cabana deles.

Os anões disseram: “Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará”

“Sim, quero ficar, não desejo outra coisa”, Branca de Neve respondeu, e ficou com eles.

Branca de Neve cuidava da casa para os anões. De manhã eles iam para o alto das montanhas em busca de minérios e ouro. Ao cair da noite voltavam, e o jantar estava pronto à sua espera. (Grimm, J.; Grimm, W.,

2010, p. 135).

Orientado pelos estudos junguianos, é possível compreender que o arquétipo representa um conteúdo denominado por Jung como inconsciente, modificado por meio de sua conscientização e percepção. Isso decorre no momento em que assumem matizes variados de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Um modelo hipotético abstrato no qual nascem as imagens maternas de personalidades pré-moldadas, que são construídas de acordo com a relação do ser humano com a imagem materna e sua interpretação quanto símbolo de cuidado, ternura, mas também de rigidez, geniosa e “algoz” – no sentido de privação das vontades dos filhos, sem fazer o que querem.

Jung nos ajuda a compreender configurações de leis dominantes que constituem o sujeito e sua consciência e moldam comportamentos e moralidade da humanidade por meio de símbolos e imagens e em *Branca de Neve* é possível perceber o mesmo processo: na princesa protagonista vemos a materialização do ideal de feminilidade convencionalmente socialmente e responsável por repassar esses valores ao público consumidor dessa produção. Esse ser-feminino traz em si a imagem da moça inocente, pura e altruísta, que é reconstruída em *Era uma vez*: não na construção de Branca de Neve da Floresta Encantada, mas de Mary Margaret Blanchard. Como observado na Figura 24 presente no início deste subtópico nos revela essa pureza, que reflete e refrata sua versão animada de 1937. No primeiro quadro da Figura 24, é possível ver o sorriso de Mary ao segurar Henry pela primeira vez, mesmo em imagem desfocada, enquanto Regina, ao contrário, aparece em segundo plano, imagem em foco e desacreditada por Mary Margaret ter feito o bebê parar de chorar.

A partir dessa reflexão, podemos observar como o aspecto da beleza está intrinsecamente ligado à construção do bem e do mal e, conseqüentemente, à maternidade. A mulher como bela e submissa – caso de Branca e Mary – é presença marcante na tradição literária, processo bem aproveitado pela Disney ao renovar a associação beleza-mulher por meio de duas mulheres arquetipicamente construídas para reafirmar padrões de beleza (como podemos ver na relação com a revista de maquiagem) e de comportamento. Esse movimento nos evidencia o poder da indústria cultural na formação do sujeito. Os veículos massivos, como o cinema – mais especificamente a Disney, que construiu seu nome sobre os contos de fadas – e o seriado se mostram imprescindíveis por estratificar valores comuns ao sistema patriarcal em mantê-los em bom funcionamento na sociedade.

Com essa conjunção de elementos constituintes das cenas destacadas por nós nos episódios e na animação, os estúdios Disney apresentam sua leitura do conto dos Grimm, de

forma a reafirmar o elemento materno em Branca de Neve-Mary Margaret, que se torna a oposição de equilíbrio em relação à figura materna de sua madrasta. Ao pensarmos no papel de orientador-moral que exerceram os mitos e os contos de fadas – cada um em seu tempo –, é possível fazer uma mesma comparação com as produções Disney, visto a influência mundial que o estúdio tem desde suas primeiras animações. É a partir dessa influência mundial que nós propomos a observar como esse discurso familiar Disney (com foco na maternidade) continua a ser propagado pelas indústrias anos depois, em diversas produções, inclusive seu primeiro seriado baseado em contos de fadas. Vejamos mais um recorte de cena sobre Regina, agora, como sujeito Rainha no espaço da Floresta Encantada.

Figura 33: Rainha, João e Maria



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 9)⁹³

Na Figura 33, temos uma cena do episódio *O verdadeiro norte*, que se dedica a

⁹³ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – Primeira sequência: quadro 1: 00:30:34; quadro 2: 00:30:35; quadro 3: 00:30:36; quadro 4: 00:30:37. Segunda sequência: quadro 1: 00:30:50; quadro 2: 00:30:51; quadro 3: 00:30:52 e quadro 4: 00:30:53. Terceira sequência: quadro 1: 00:31:01; quadro 2: 00:31:02; quadro 3: 00:31:03; quadro 4: 00:31:04. Quarta sequência: quadro 1: 00:31:05; quadro 2: 00:31:06; quadro 3: 00:31:07; quadro 4: 00:31:08.

contara versão do seriado de *João e Maria*. Nela, a narrativa das crianças perdidas do pai se mantém, mas a separação é causada pela Rainha Má, cujo plano é fazer os irmãos pedirem ajuda para encontrar o pai em troca de um favor: a captura de uma maçã envenenada escondida na casa de doces de uma bruxa. Ao finalizarem a tarefa, o combinado é de terem a ajuda para buscar o pai. No entanto, a Rainha oferece a oportunidade de adotá-los e trazê-los para morarem no castelo, proposta rejeitada por João e Maria. E essa rejeição não se encontra somente na resposta das crianças. A cena é construída de forma a negar a maternidade à Rainha: durante a primeira temporada, as roupas da monarca (na Floresta Encantada) são marcadas por cores escuras, predominância do preto, vermelho, azul *royal* e roxo e esse momento do seriado é dedicado a relacionar a imagem de Regina ao arquétipo da mãe perversa, a começar pela vestimenta. Além das cores escuras, os trajes são justos ao corpo e, por vezes, com destaque para o colo nu, como é o caso da cena destacada, principalmente na primeira sequência e nos dois primeiros quadros da segunda sequência. Outro aspecto de associação da Rainha à maternidade vilã é sua maquiagem, resgate da versão animada de 1937, mas com uma renovação de valores de acordo com o momento histórico em que foi criada.

Como a Rainha Má de *Branca de Neve e os sete anões*, Regina traz em si uma maquiagem mais escura em relação à Branca do seriado televisivo, com olhos carregados de uma sombra escura, linha d'água alineada com lápis preto e cílios longos, além de lábios pintados por um batom em tom mais fechado, de forma a criar um conjunto de elementos a valorar Regina e ser valorado por ela de forma negativa, uma vez que torna sua imagem mais fechada e sombria. Nesse movimento, os estúdios Disney se utilizam de uma imagem de feminino para associá-lo com uma ideia de perversidade e perigo, criado desde o início de sua atuação na indústria de animações para distanciar essa imagem a das heroínas – como Branca de Neve. A difusão dessas representações de feminino orientadas ideologicamente como boa ou má ajuda a determinar a compreensão da ideia de uma mulher ideal e aquela a ser evitada.

Segundo Wolf (1992), a determinação de um padrão de beleza está associada ao controle do corpo feminino e à forma como as mulheres consumirão, não somente os produtos de beleza, mas também os valores a eles associados e podemos observar esse processo em *Era uma vez*. Na cena da Figura 33, a Rainha tenta conquistar as crianças pelos bens materiais que pode oferecer a eles, caso a escolham. Mesmo o sorriso – que aparece ao fazer a proposta às crianças – é de uma vilã, porque a única experiência de Regina em relação a maternidade foi com a enteada, Branca de Neve, por quem não tem sentimentos maternos

e assim é caracterizada durante a primeira temporada, de forma a se aproximar ao máximo possível da animação *Branca de Neve*.

Essas reflexões são de grande importância ao nos voltarmos para as discussões acerca da maternidade e do amor materno como construção social (sempre na relação com o outro). Como esse primeiro momento se dedica a construir uma representação arquetípica da mãe má por meio da Rainha, o seriado se desenvolve de forma a “evoluir” esse sujeito, a partir da humanização por meio da maternidade. Conforme Badinter e seu estudo sobre a romantização e a criação ideológica de um amor e instinto maternos como algo natural às mulheres, lembremos que a autora também ressalta a luta de sexos, uma vez que a sociedade ocidental (embasada nos preceitos judaico-cristãos) se traduz na dominação do homem sobre a mulher. Para o homem, fica o papel da chefia familiar, enquanto a mulher tem como “obrigatoriedade” o papel materno, justificado pelo viés biológico e reafirmado pela Igreja. Tudo se resume a essa instituição: mulheres casadas, que já foram ou se preparam para sê-lo. Eo casamento, ressalta Beauvoir, é a mulher entregue ao homem por outro homem, como é possível observar em contos de fadas clássico: Branca de Neve, após passar pelas provações de sua Madrasta, a Rainha Má, é libertada de seu sono por um príncipe-homem, o futuro marido. E, depois de casada, o segundo papel da mulher é cobrado na forma de maternidade. Agora, no próximo tópico, observaremos como a maternidade é colocada como processo de modificação e humanização da mulher-vilã.

5.2. Era uma vez “o mito do amor materno”⁹⁴ como transformador

Segundo Badinter (1985), o último terço do século XVIII traz uma revolução de mentalidades no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade, mais especificamente o materno. Após 1760, publicações acerca do cuidado materno em relação aos filhos e a imposição às mulheres de serem mães acima de tudo contribuem com o engendramento do mito a ser perpetuado séculos depois: o do instinto materno – ou do amor espontâneo de toda mãe pelo filho. Conforme Badinter, o fim do século XVIII traz a concepção do amor materno como novo conceito. Não é certo pensar que o sentimento não existia antes desse momento. Esteve presente, aliás, em todo momento e em toda parte. Nosso primeiro capítulo mostra um vislumbre das narrativas antigas e a alguns retratos desse amor maternal. A questão é a

⁹⁴ As aspas se justificam por ser uma citação direta a partir do título do livro de Elisabeth Badinter *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), que integra nossas referências, especialmente para a discussão de maternidade e amor materno como construções sociais.

exaltação do sentimento, considerado tanto natural quanto social, que traz em si a promoção da imagem da mulher enquanto mãe, de modo a colocar um foco ideológico cada vez mais sobre a mulher-mãe, em um processo iniciado devido a demanda social daquele momento sócio- histórico:

Se outrora insistia-se tanto no valor da autoridade paterna, é que importava antes de tudo formar súditos dóceis para Sua Majestade. Nesse fim do século XVIII, o essencial, para alguns, é menos educar os súditos dóceis do que as pessoas, simplesmente: produzir seres humanos que serão a riqueza do Estado. Para isso, é preciso impedir a qualquer preço a hemorragia humana que caracteriza o Antigo Regime.

O novo imperativo é portanto a sobrevivência das crianças. E essa nova preocupação passa agora à frente da antiga, a do adestramento daquelas que restavam após a eliminação das mais fracas. As perdas passam a interessar o Estado, que procura salvar da morte as crianças. Assim, o importante já não é tanto o segundo período da infância (depois do desmame), mas a primeira etapa da vida, que os pais se haviam habituado a negligenciar, e que era, não obstante, o momento da maior mortalidade. (Badinter, 1985, p. 145).

A autora nos explica que, para a operação desse salvamento, foi preciso convencer as mães a se aplicarem a uma tarefa outrora esquecida. Para tanto, a união de moralistas, administradores e médicos combinaram argumentos para fazer a mulher retornar ao movimento de “dar o seio” e parte delas foi sensível a essa nova exigência, mas não por obediência às motivações econômicas e sociais, mas por outros discursos: àquele da felicidade e da igualdade que as atingiria acima de tudo. A ideia de adquirir considerável importância no meio social, as mulheres se colocam à mercê da produção desse trabalho familiar, tão necessário à sociedade. Badinter ainda nos esclarece que nem mesmo a Revolução Francesa trouxe aspectos de mudança para a condição da mulher, para houve progresso para a imagem de esposa-mãe a partir de duas motivações.

Os valores do século XVIII traz novas imagens para o casamento – agora, por amor, o que torna a esposa em companheira querida – devido à filosofia das Luzes e os homens, por suavidade, desejam ter as mulheres mais ativas em seu papel na família, mais especificamente junto aos filhos:

Ainda que não validasse juridicamente a igualdade real entre o homem e a mulher, o século XVIII aproximou consideravelmente a esposa do marido. Isso não se deveu apenas à importância crescente que a criança adquire na sociedade, mas também, em grande parte, a uma verdadeira obsessão da filosofia das Luzes: a busca da felicidade, logo seguida pela valorização do amor. Esses dois novos valores virão reforçar oportunamente a homogeneização dos esposos entre si, e mesmo a dos pais e filhos. Nesse sentido, a procura da felicidade familiar é um passo importante na evolução rumo à igualdade. (Badinter, 1985, p. 172).

E essa felicidade seria concebida por meio da família. Durante os séculos XVIII e XIX, toda a sociedade, reunia-se para compilar um número de argumentos a fim de convencer as mulheres a importância de serem mãe e serem próximas aos filhos, a começar pelo viés biológico: Badinter cita o médico Verdier-Heurtin, cujo trabalho dedica páginas sobre a importância da amamentação para a exaltação da saúde e vigor, a partir dos primeiros germanos, dos primeiros gregos, dos primeiros romanos, enfim, aos antecessores europeus que, opostos aos seus antepassados, degeneraram-se a figuras pequenas, débeis e doentias: enquanto as mães amamentavam os filhos, assegurava-se toda uma geração forte e saudável. No entanto, ao se tornarem civilizados e cultos, as mulheres dessa sociedade transformada já não tinham o interesse de amamentar as crianças, o que resultava em gerações fracas e raça degenerada.

Assim, o médico veio a concluir que as grandes nações eram dependentes da boa vontade das mães e eram elas as responsáveis pela força e grandeza política das civilizações. Essas considerações conduziram a sociedade a pensar como “as fêmeas dos animais eram melhores modelos, pois não se temia que evoluíssem ou sofressem os efeitos perniciosos da cultura” (Badinter, 1985, p.185) e o incentivo à imitação da mãe às espécies de fêmeas se fez presente.

Começou-se a ver com maus olhos a educação das mulheres, uma vez que a razão correu risco de ser corrompida, então mais valem-se as mulheres que obedecem aos impulsos da natureza tal como fazem as fêmeas, pois nelas encontra-se o estado ideal de pura natureza, um instinto não desnaturado pelo interesse, o instinto materno não desviado pelo egoísmo da mulher. O século XIX dá continuidade em reforçar, por meio de inúmeras publicações, a exaltação da mulher-mãe que se deixa envolver por esse instinto, abdica-se de paixões nocivas – desconhecida dos animais –, priva-se de “razão esclarecida” e se deixa viver e, neste momento, há a insistência de exaltar os atrativos da maternidade e a felicidade obtida dela pelas mulheres. Aquelas que não decidem amamentar e viver essa maternidade eram alvos das ameaças médicas e da natureza: se não o fizessem, poderiam contrair doenças, enfraquecimento do humos, perda de fibras e até a morte. Assim, tinha-se a ideia de tudo estar sob responsabilidade das mulheres: se há nelas o interesse em amamentar e nutrir os filhos, os pais naturalmente farão seu dever. A família será reunida e a sociedade virtuosa.

Segundo Badinter, chefes de polícia e economistas traduzem em termos mais políticos como “O Estado será rico e poderoso”. Tais discursos de celebração ao reinado da “boa mãe” foram recebidos com morosidade pelas mulheres; o que as encaminhou para

esse incentivo à maternidade, Badinter ressalta, foram dois pontos principais: 1) possibilidades econômicas de variação de posição social e 2) o desempenho de um papel mais gratificante no seio do universo familiar. Assim, o século XIX foi marcado pelo desempenho da mulher no que diz respeito ao papel da boa mãe, momento de destaque para a literatura fantástica e maravilhosa, e conseqüentemente, dos contos de fadas, cujas histórias tinham como uma de suas principais marcas a presença da boa mãe da mãe má. A partir deste momento, a criança é centralizada e se tornam objetos privilegiados da atenção materna e, por ela, a mãe aceita – é pressionada a aceitar – o sacrifício para a criança viva melhor, junto a ela: “Os carinhos maternos, a liberdade do corpo e as roupas bem adequadas testemunham um novo amor pelo bebê. Para fazer tudo isso, a mãe deve dedicar a vida ao filho. A mulher se apaga em favor da boa mãe que, doravante, terá suas responsabilidades cada vez mais ampliadas.” (Badinter, 1985, p. 205).

Como colocado pela autora, uma das principais motivações de fazer a sociedade se movimentar para colocar a mulher centrada em seu papel materno foi a crise social vivenciado pela França no momento de pós-revolução e instauração da República e os fizeram reavaliar alguns de seus valores no que diz respeito às mulheres e às crianças. No caso dos EUA, como foi discutido primeiro capítulo deste trabalho, também foi uma crise a movimentar o país para dar espaço a visão de moralistas e conservadores e seus valores. Papéis sociais foram revisados, uma vez que os *Golden twenties* começou a trazer outras perspectivas para as mulheres estadunidenses. No entanto, a crise, somada à necessidade de esperança, fizeram circular todo um mercado animado dos estúdios Disney, cujas produções levaram os Estados Unidos a consumirem ideias específicas no que diz respeito, principalmente, ao papel da mulher, perpetuados até o presente momento, como temos explorado com o seriado *Era uma vez* e a ele retornamos nossas discussões.

Como vimos no último exemplo analítico do tópico anterior deste capítulo, os episódios iniciais da primeira temporada nos mostram uma Regina em uma luta diária para se provar – e provar aos outros – como mulher capaz de exercer a maternidade, em um embate que rende diversas rejeições, principalmente do filho. Já os episódios finais encaminham a narrativa para uma imagem ambivalente de Regina, cuja bagagem carrega toda uma complexa relação com a própria mãe e a enteada. A exploração dessas interações conduz o espectador a uma segunda temporada marcada pelo início do processo de transformação, o que implica em novas alianças e novos relacionamentos (como mencionamos no nosso primeiro capítulo). Antes de darmos início a visualização desse segundo momento do seriado, observemos uma cena da primeira temporada, que nos faz compreender como Regina

repete um ciclo iniciado pela sua mãe, Cora, ao vivenciar a maternidade com Henry. Vejamos a figura a seguir.

Figura 34: Cora usa magia em Regina



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 18)⁹⁵

Em breve contextualização, neste episódio temos um vislumbre de tempos passados de Regina, na qual ainda não era uma rainha. Na cena, há a presença dela, do pai, Henry e a mãe, Cora, dominadora experiente de magia. Pelas roupas de Regina, é possível observar um costume de praticar uma atividade relacionada ao ar livre e o ambiente aberto, contrário a imagem austera do restante da temporada: em Storybrooke, parte do seu tempo era em espaços internos (como o escritório onde trabalhava ou a casa), enquanto na Floresta Mágica, encontrava-se, também em ambientes como o castelo em que vivia depois de ser coroada ou, quando estava na Floresta, encontrava-se em uma carruagem. Dessa forma, podemos observar como a Rainha de *Era uma vez*, tal como sua versão animada, esteve associada de maneira constante ao confinamento. Com a Figura 34, ao espectador é revelada um outro sujeito.

Outras distinções possíveis de serem apontadas são: 1) seu rosto limpo de maquiagem carregada, como também era um traço de sua aparência como Rainha e 2) o cabelo preso em um trançado simples. Em outras figuras colocadas no decorrer do trabalho – Figura 33, por exemplo –, o cabelo da Rainha é comumente visto em penteados elaborados e presos como

⁹⁵ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – Primeira sequência: quadro 1: 00:04:21; quadro 2: 00:04:22; quadro 3: 00:04:23; quadro 4: 00:04:24. Segunda sequência: quadro 1: 00:04:45; quadro 2: 00:04:46; quadro 3: 00:04:47 e quadro 4: 00:04:48. Terceira sequência: quadro 1: 00:04:52; quadro 2: 00:04:53; quadro 3: 00:04:54 e quadro: 00:04:55.

coques, outro exemplo de confinamento. E por estar fora de qualquer forma de confinamento – neste caso, estabelecido por Cora – é o motivo de Regina ser repreendida pela mãe. Vejamos o diálogo da cena, a começar pela mãe:

- Não me dê as costas!
 - Você sabe que não gosto quando usa magia
 - E eu não gosto de insolência. Pararei de usar a magia quando começar a ser uma filha obediente.
 - E por que eu não posso ser eu mesma?
 - Porque você pode ser muito mais se me deixar ajudá-la.
 - Eu não me importo com status, eu só quero ser...
 - [Henry diz] Cora, por favor!
 - Por favor, eu serei boa.
 - Excelente. Era isso que eu queria ouvir.
- (Minutagem de referência ao diálogo: 00:04:10 a 00:04:55).

Neste diálogo, junto ao recorte de cena (colocada em trechos devido a sua extensão), vemos posição de mãe narcísica ocupada por Cora⁹⁶, que domina a filha para ter sua obediência, por isso, a mãe a confina de maneiras diversas, a ponto de Regina reproduzir esse confinamento mesmo depois de estar longe da progenitora. Cora aprende o uso da magia como forma de ganhar poder e a utiliza como meio de dominação na filha e sua mágica é sempre associada à vilania. Da mesma maneira que os estúdios Disney construíram uma imagem vilânica da Rainha Má na animação por meio da mulher com conhecimento, poder e negação à maternidade, eles voltam a reproduzir o discurso, desta vez, em um seriado midiático. Cora é detentora de vasto conhecimento de magia e rejeita a forma de ser de Regina, reprova-a não por ser sua filha – como o caso da madrasta em *Branca de Neve* – mas por não ser como ela.

Um ponto de distância entre ambas as mulheres são as cores de suas roupas. Esta é umas das poucas cenas possíveis de visualizar Regina em cores claras. O casaco é de um azul bem claro – em convergência com o tom do céu, que aparece de fundo nos dois últimos quadros da primeira sequência e nos quadros centrais da segunda sequência. Já Cora está coberta em preto: vestido, capa de frio e luvas. O cabelo, muito semelhante ao de Regina como Rainha, está preso em um penteado em coque. Outro aspecto de destaque na cena é a disposição das personagens. Apesar de Regina estar em posição superior em relação à mãe, mas esta é responsável por colocar a filha daquela forma. A elevação de Regina só é possível devido ao ato da mãe e sua descida também (última sequência), a qual só foi possível

⁹⁶ Há uma projeção de Cora sobre Regina desde o nascimento. Seu nome, inclusive (do latim, *regina*, significa rainha) é dado a ela como uma premonição de seu futuro. Cora deseja ver a filha subir de status social e tornar-se rainha, assim como ela passou de filha de um moleiro a uma nobre.

depois de a filha ter cedido à exigência de obediência da mãe. A partir dessa cena, o espectador tem contato com outra Regina, agora em processo de humanização por ter a vida manipulada pela mãe, que forja uma situação a fim de que a filha conheça o rei e aceite o pedido de casamento feito por ele. A partir deste momento, encontramos em Regina em um processo de transformação.

Em *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*, Bakhtin discorre sobre o tempo aventureiro e o desenvolvimento dos heróis no tempo-espço fabuloso. Ainda na obra, o autor russo traz uma reflexão sobre a obra *O asno de ouro*, de Apuleio, para tratar de um novo tempo aventureiro, acentuadamente distinto do grego, bem como um tipo especial de tempo de costumes e ressalta a importância desse tempo para compreender a trajetória vital do herói d’*O asno de ouro*, Lúcio, uma vez que um dos aspectos de maior destaque colocado por Bakhtin sobre a narrativa é essa trajetória vital colocada no formato de metamorfose:

A metamorfose (transformação) – basicamente, a metamorfose humana – a par com a identidade (também basicamente a identidade do homem) pertence ao acervo do folclore mundial anterior à sociedade de classes. A metamorfose e a identidade se combinam profundamente na imagem folclórica do homem. Essa combinação persiste numa forma particularmente precisa no conto folclórico. A *imagem fabular do homem* – diante de toda a imensa variedade do folclore fabular – sempre se constrói com base nos motivos da metamorfose e da identidade (por mais diversamente concreto que seja, por sua vez, seu preenchimento com esses motivos). (Bakhtin, 2018, p. 48-49, grifos do autor).

A partir do homem, os motivos da metamorfose se movimentam para todo o universo humano – tanto para a natureza quanto para os objetos criados pelo homem. Bakhtin discorre sobre a forma específica de metamorfose em Lúcio – sua transformação em asno. Com base na metamorfose, o autor nos mostra a criação de um tipo de representação do conjunto da vida humana em momentos basilares de reviravolta ou de crise: momentos em que o homem se torna outro: “Aqui não há formação na acepção precisa, há crise e renascimento.” (Bakhtin, 2018, p. 52). No caso do enredo de Apuleio, os acontecimentos apresentados pelo autor definem a vida do herói, mesmo sem representar sua vida inteira, da infância à velhice e à morte. Não há vida biográfica em seu conjunto, mas há o fornecimento de imagens do mesmo homem: Lúcio antes da transformação em asno, Lúcio asno e Lúcio purificado e renovado pelos mistérios. Um processo semelhante de metamorfose podemos observar em Regina, a partir de sua relação como(s) outro(s).

De acordo com Bakhtin, o sujeito não é centrado em si, mas constituído no diálogo com o outro: “o limite aqui não é o *eu*, porém o *eu* em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, *eu* e o *outro*, *eu* e *tu*” (2011, p.407). Há a existência de um sujeito deslocado,

construído a partir da relação com o outro, motivo de considerarmos seu horizonte ideológico como deslocado do eu para “eu-outro”. Vejamos um outro recorte do mesmo episódio, paramelhor fundamentarmos os processos de transformação de Regina.

Figura 35: Regina, Branca de Neve e a promessa



Fonte: *Era uma vez* (Temporada 1, episódio 18)⁹⁷, com marcações de autoria própria

Na Figura 34, temos aquela que podemos considerar a primeira versão de Regina, antes da transformação: uma filha dominada pela mãe e que gostaria de se casar com o homem por quem é apaixonada – e desaprovado por Cora por não pertencer a uma determinada classe social. No episódio 18 da primeira temporada – do qual recortamos os fotogramas da figura anterior –, além de termos conhecimento da relação de Cora e Regina, somos apresentados ao primeiro encontro entre Branca de Neve (ainda criança) e sua futura madrasta. A partir daí, três acontecimentos principais, o seriado cria cenários de forma a direcionar o olhar do espectador para as motivações da Rainha em querer vingança contra a princesa e, assim, criar sua nomeação como Rainha Má, construído, principalmente, a partir de sua relação com a mãe e com Branca de Neve, como podemos observar na Figura 35

⁹⁷ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – Primeira sequência: quadro 1: 00:20:12; quadro 2: 00:20:13; quadro 3: 00:20:14; quadro 4: 00:20:15; quadro 5: 00:20:16; quadro 6: 00:20:17; quadro 7: 00:20:18; quadro 8: 00:20:19 e quadro 9: 00:20:20.

Nela, Branca de Neve descobre sobre a relação entre Regina e o cavaliço, quando achava que Regina seria sua futura madrasta. No entanto, Branca promete à Regina não revelar a ninguém sobre o relacionamento de ambos, após receber a explicação sobre o que é o amor verdadeiro, momento em que faz a promessa e abraça Regina. Contudo, é importante ressaltar que essa cena é uma memória da Rainha – já apresentada a nós como uma mulher-vilã. Podemos observar uma clara divisão entre os fotogramas: do primeiro ao quinto quadro, temos um cenário majoritariamente tomado por escuridão, enquanto os últimos quadros já temos um pouco mais de claridade. Centralizadas, temos Branca de Neve e Regina, cujo rosto está mais iluminado comparado ao da menina. Ao lembrarmos ser esta a cena de uma memória, construído pelo horizonte ideológico – marcado pelo ódio e pelo sentimento de vingança – de Regina, quem passa a enxergar Branca de Neve como a vilã da (sua) história. Compreender os elementos de constituição dessa cena implica entender a relação entre Regina e Branca.

De forma semelhante ao enunciado, construído no embate de vozes, o “eu” só existe em relação a um tu, respondente a ele. A cena da Figura 35 só é construída dessa forma, devido à quebra da promessa de Branca, que resultou na morte de Daniel, o cavaliço, e, conseqüentemente, trouxe ressentimento e o sentimento de desejo de morte para a (futura) enteada, como discutimos brevemente no nosso capítulo anterior, no segundo subtópico, Figura 22. Por isso temos, nos primeiros cinco quadros da cena, um tom mais escuro do cenário: é o momento de tensão vivido por Regina, no qual explica para Branca a razão de não querer se casar com o rei. O breu, junto a falta de iluminação no rosto da menina (comparado ao rosto de Regina), marca o sentimento de desespero da personagem pela possibilidade de seu plano de fugir com Daniel não ser bem-sucedido. Essa é a razão de os últimos quadros da Figura 35 serem mais claros, pois ali se manifesta o alívio, vindo com a promessa de Branca em não dizernada a ninguém e marcado no antepenúltimo quadro, aquele a deixar o rosto de Branca mais iluminado – exato momento em que diz “Eu prometo!” – e a esperança renovada com o plano de fuga. No entanto, a manipulação de Cora em Branca incita-a a contar a verdade sobre os planos de Regina, o que resulta na morte de Daniel. A partir daí, temos a primeira transformação de Regina (título da nossa Figura 22, por ser o momento de marcação dessa transição para Rainha Má). A continuidade dos processos de metamorfose de Regina se dá com a vinda de Henry, motivo pelo qual Regina se submete a uma poção do esquecimento a fim de se livrar de algumas memórias que se mostram um bloqueio no exercício da maternidade. Vejamos na figura a seguir:

Figura 36: Regina e a poção

Fonte: *Era uma vez* (Temporada 3, episódio 9)⁹⁸

Quando Regina leva todos a comunidade da Floresta para Storybrooke – isto é, traz a eles uma morte simbólica, um encerramento de um ciclo e leva para outro espaço, uma cidade, também considerada por nós como um arquétipo materno, onde nascem novamente, como outros sujeitos, em nova vida –, ela rompe com suas memórias para criar outras. Assim, Regina cumpre com a vingança por ter todos em seu controle – tal como Cora a dominava quando era mais jovem. No entanto, o aparecimento de um incômodo pela inabilidade de sentir algo a conduz a uma visita ao psicólogo⁹⁹, que a faz refletir de onde vem esse vazio

⁹⁸ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – Primeira sequência: quadro 1: 00:32:05; quadro 2: 00:32:06; quadro 3: 00:32:07 e quadro 4: 00:32:08. Segunda sequência: quadro 1: 00:32:46; quadro 2: 00:32:47; quadro 3: 00:32:48 e quadro 4: 00:32:49. Terceira sequência: quadro 1: 00:32:58; quadro 2: 00:32:59; quadro 3: 00:33:00 e quadro 4: 00:33:01. Quarta sequência: quadro 1: 00:33:14; quadro 2: 00:33:15; quadro 3: 00:33:16 e quadro 4: 00:33:17.

⁹⁹ Archibald “Archie” Hopper, psicólogo a atender Regina é o responsável por guiá-la nessa busca por compreensão do sentimento de vazio e por questioná-la sobre a solidão. A partir daí, guiada pela conversa com o psicólogo, Regina toma a decisão de preencher o vazio com um filho. Enquanto estavam na Floresta Encantada, Archie tinha o papel do Grilo Falante, personagem clássico de *Pinóquio*, de Carlo Collodi e criado em animação pelos estúdios Disney em 1940. Em *Era uma vez*, o personagem continua a ocupar esse papel enquanto está na Floresta, mas, na nova vida em Storybrooke, sua ocupação de psicólogo – uma releitura de voz da consciência, presente na versão animada – é a responsável por “conscientizar” Regina do vazio estar relacionado a uma criança. Tal como o espelho era o responsável por decretar quem era “a mais bela de todas”, a voz – masculina – da consciência é quem relaciona o sentimento de Regina à necessidade de se ter um filho, o que reforça nossa análise de *Era uma vez* buscar por re-valorização dos contos de fadas, sem deixar seu viés moralista e conservador, guiado

e de que forma seria possível preenchê-lo. A resposta vem na forma de uma criança, o que motiva Regina a adotar Henry, sem saber de seu vínculo biológico com Emma, filha de Branca de Neve. Como foi possível observar em nossa análise da Figura 25, à Regina foi rejeitada a maternidade – como vilã, a ela não pode ser dada algo que é considerada uma dádiva e permitida a mulheres como Branca de Neve – e ela decide voltar em sua decisão de adoção depois de descobrir a filiação de Henry. No entanto, as memórias de Regina nos mostram que, em meio a essa dificuldade o vínculo criado não a permitiria devolver o filho para a fila de adoção, momento em que, mesmo prestes a devolver Henry para o sistema, ela decide ficar com ele, motivada pelo fato de o menino ser “a única pessoa a acreditar” nela¹⁰⁰.

A partir desse momento, Regina vivencia, novamente, a maternidade: a primeira, com Branca de Neve, mal é explorada e mostrada ao público no seriado. Agora, com Henry, mais complexa, mas influenciada pela experiência anterior. Pensar a noção de sujeito em sua constituição socioideológica, como consciência formada a partir das relações com outras na e pela linguagem é fundamental para entendermos as mudanças e transformações de Regina. Sersignifica conviver, ser para o outro, o que torna o sujeito bakhtiniano uma unidade bilateral, por existir e ser na fronteira entre o “eu” e o “outro”. Regina não pode dissociar sua primeira experiência como mãe pois ela a constitui como sujeito, como a mulher-vilã a quem a maternidade ainda não pode ser aprovada por ter rejeitado a enteada e desejar sua morte. Essa vilania constituinte do arquétipo da mãe má surgida da sua relação com Branca de Neve. A vivência entre ambas – dialógica por natureza – compreende a responsabilidade a um diálogo inconcluso – carregado até a relação de Regina e Henry, o que determina sua maternidade ao posicionar-se em frente a esse outro (materializado no filho). É essa tensão inerente à dimensão da alteridade que Regina vivencia e encontra o empecilho da conexão com Henry, construída na narrativa por um determinado viés ideológico.

Como fundamentado pelo Círculo, a concepção de linguagem é construída a partir e na sua natureza social, isto é, não considerar a língua como um sistema abstrato – tal como é concebida a partir dos vieses estruturalistas –, mas em seu uso concreto, materializado na forma de enunciado, cujo emprego da língua é proferido por integrantes desse ou daquele campo da atividade humana (Bakhtin, 2011). Como colocado por Bubnova

A mesma palavra *enunciado*, que na comunicação discursiva é a unidade mínima do sentido (que pode ser respondida), em sua versão russa está ligada ao falar, articular, argumentar, em uma palavra,

pelo sistema patriarcal e continuar a impor às mulheres o papel de mães.

¹⁰⁰ As aspas são colocadas por esta ser um trecho de fala no episódio nove da primeira temporada do seriado.

trata-se de dar voz a alguém, tanto em seu processo como em seu resultado: *vyskazyvanie*. O enunciado é, desta forma, a metáfora da oralidade codificada por escrito, é uma unidade mínima de sentido que pode ser respondida no processo da comunicação dialógica (Bubnova, 2011, p. 270-271, grifos da autora).

E essa resposta de que fala a autora é de grande importância quando pensamos sobre o viés responsivo do enunciado, uma vez que o mesmo surge como resposta a algo que foi ou ainda será dito. Segundo Volóchinov (2017), a palavra é orientada para o interlocutor e o enunciado, principalmente aqueles com um determinado acabamento artístico – com o é o caso de *Era uma vez* – construirá um determinado sentido a partir do horizonte ideológico daquele que enuncia – isto é, das indústrias Disney. Na Figura 36 podemos ver esse processo. Na cena, Regina busca formular uma poção do esquecimento para se livrar de preocupações sobre Henry seu vínculo com Branca de Neve e Emma. Assim se inicia uma cena muito próxima àquela colocada por nós na Figura 29, na qual mostramos a transformação da Rainha Má em velha mendiga na animação. Em *Era uma vez*, Regina vai ao túmulo do pai, onde há um compartimento secreto que conduz até seu laboratório e no qual mantém guardados ingredientes e objetos mágicos. Esse movimento de descida é encontrado em *Branca de neve e os sete anões*: a Rainha Má, enfurecida por ter sido enganada pelo caçador, desce uma espiral de escadas e seu percurso é cercado por ratos e aranhas. Apesar de não ser um ambiente sujo e empestado, Regina faz esse movimento de descida até o lugar de fazer suas magias.

A figura nos permite observar como o ambiente condiz com a personalidade de Regina: as paredes são cheias de pequenos compartimentos para manter os ingredientes separados e o espaço é pouco iluminado – a pouca luz (simbólica) presente está em Henry. Aqui, o elemento da luz, no jogo com a sombra, semiotiza a ambivalência de Regina e sua relação com a maternidade, também ambivalente. Ao evocar a cena da versão animada, na qual temos a Rainha Má bebendo uma poção para interesse próprio – matar Branca de Neve, isto é, anular-se como mãe e ir contrária a boa maternidade –, *Era uma vez* ressignifica esse momento da animação para que uma nova – possibilidade de – maternidade surja em Regina, distinta daquela vivenciada com Branca de Neve. Durante o manuseio dos ingredientes para criar a poção, Regina narra sua história a Henry. Vejamos o monólogo (dialógico, uma vez que ela se dirige a Henry) correspondente à cena:

- Era uma vez uma Rainha. E ela lançou uma maldição gloriosa, que lhe deu tudo o que ela queria. Ou assim ela pensava. Ela se desesperou quando soube que vingança não era o suficiente. Se sentia solitária. Então ela procurou por todo o reino um menino para ser seu príncipe. E então

ela encontrou.

Embora vivessem felizes, não foi para todo o sempre. Ainda havia um mal láfora à espreita. A Rainha temia pela segurança de seu príncipe, embora ela soubesse que poderia derrotar qualquer ameaça ao menino. Ela também sabia que não poderia criá-lo se preocupando. Não. *Ela precisava deixar os problemas de lado e botar seu filho em primeiro lugar.* Então, a Rainha obteve uma antiga poção do esquecimento. Está tudo bem. Se a Rainha tomar a poção, ela não vai esquecer do filho, ela só vai se esquecer das preocupações, dos problemas, dos seus medos. E com tudo isso eliminado, ela e seu príncipe poderão, finalmente, viver felizes para todo o sempre. Olá, Henry! O que vamos fazer hoje? (Minutagem referente ao diálogo – 00:30:50 a 00:33:27, grifos nossos).

Nesta cena, os valores de centralização da valorização da criança ditados nos séculos XVIII e XIX – tal como nos mostrou Badinter –, propagados até a contemporaneidade, fazem-se presentes no seriado em que Regina não possui interesse próprio ao tomar a poção, ingerida como meio de perder certas memórias – isto é, perder parte da razão, renunciar a consciência de determinados fatos – em prol do bem maior, que é a criança. A decisão de fazer essa poção – assim como a decisão de adotar Henry – foi tomada após uma sessão de terapia com o psicólogo Hopper, de quem toma o conselho de se libertar das preocupações a fim de viver o presente e aproveitar a maternidade. Lembremos que, como discutido anteriormente, o aproveitamento da maternidade e a concepção do instinto materno veio fortemente embasado pelo discurso médico. Assim, conforme o conselho do terapeuta, Regina se submete ao esquecimento e à perda da consciência em prol do filho, o que marca os primeiros passos a caminho da sua boa maternidade. E essa perda de consciência fica evidente nas duas últimas sequências da figura, em que Regina adquire uma expressão confusa, mas sorri ao ver Henry na cadeirinha. Essa renúncia à razão para o vivenciamento do seu papel como mãe marca outra etapa de transformação de Regina: desta vez, não é feita de forma obrigatória como o foi com Branca de Neve. Sua decisão de adotar Henry, mantê-lo e usar a magia como forma de proteção dá início ao caminho de Regina para uma proposta de redenção, já marcada na temporada anterior. Observemos a próxima figura.

Figura 37: Regina salva Mary Margaret e Emma

Fonte: *Era uma vez* (Temporada 2, episódio 9)¹⁰¹

Sobre a cena, faremos uma breve contextualização. Mary Margaret e Emma passam por uma situação de perigo e Regina as salva, a pedido do seu filho adotivo, Henry. Para nossa análise, destacamos dois pontos importantes: o primeiro é a decisão em ajudar Mary Margaret rompe com a narrativa canônica e estabelece uma nova perspectiva para a personagem, outra marca para sua jornada de redenção. Por conta do filho, vemos o início de um desvinculamento da sua vilania arquetípica, para um processo de mudança, calcado na relação com o outro (principalmente Henry). Esse caráter responsivo atribuído ao sujeito é apontado em sua constituição social por meio de ações dadas na relação com o outro e se reflete no ontem e no amanhã, mesmo que concretizado no presente. O segundo ponto importante está na ressalva de que essa redenção é determinada pela maternidade, sempre valorada positivamente na imagem de Mary Margaret.

Na primeira sequência da cena, observamos a câmera focada em Regina e Henry, ambos um de frente para o outro. Ali, há o primeiro embate de Regina contra si e sua memória em relação à Branca de Neve: atender ao pedido de Henry, significa renunciar à

¹⁰¹ Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados na seguinte minutagem – Primeira sequência: quadro 1: 00:33:51; quadro 2: 00:33:52; quadro 3: 00:33:53; quadro 4: 00:33:54. Segunda sequência: quadro 1: 00:34:20; quadro 2: 00:34:21; quadro 3: 00:34:22 e quadro 4: 00:34:23. Terceira sequência: quadro 1: 00:35:15; quadro 2: 00:35:16; quadro 3: 00:35:17 e quadro 4: 00:35:18.

vingança contra a mulher-princesa, uma vez que esta é a avó biológica do menino. Justificamos um início demudança da personagem, também, devido ao espaço em que ocorre a cena. Como debatido anteriormente, a floresta, no contexto do conto de fadas, configura-se como um espaço demudanças, amadurecimentos – psicológicos, emocionais e físicos. Todas essas alterações ocorrem em Regina porque, nesse momento, escolher o filho, significa renunciar à sua preservação e proteção da mãe – Cora, considerada extremamente perigosa – para se assumir, ativamente, como uma mulher-mãe que, de certa forma, anula-se em prol do filho. Então, Regina se encaminha para o poço – o qual serve como um portal entre a Storybrooke e a Floresta Encantada – para anular o feitiço colocado pelo senhor Gold como prevenção para a chegada da mãe de Regina. Esse momento na floresta de Storybrooke torna-se significativo por ser o espaço de encontro entre família – Mary Margaret, Emma e Henry – possibilitado por Regina. Na segunda sequência, a alteração dos planos de Regina é colocada em prática: a personagem começa a desfazer o feitiço que impediria a mãe de chegar em Storybrooke para dar passagem à Emma e Mary Margaret. A cor verde é o maior destaque na cena, e caracteriza o feitiço maligno colocado ali para deter Cora. Como citado anteriormente, Heller explica que o tom está além da inveja, e faz referência ao mal e à destruição pela associação feita pelo psicológico humano. Heller explica que o verde

[...] é a cor mais “inumana”. Um ser com pele verde não pode ser humano; tampouco pode ser um mamífero, por não haver nenhum mamífero verde. Uma pele verde nos faz pensar em serpentes e lagartos, animais repulsivos para muitos, ou em dragões e criaturas mitológicas, que infundem medo. Inclusive, o rei dos sapos do conto é repulsivo. Também são verdes as criaturas de ficção mais moderna. [...] (2013, p. 206).

A Disney tem a cor verde na sua paleta de cores para vilões e o verde se faz muito presente. Nessa sequência, propomos a leitura de que Regina não combate só o feitiço, mas a vilania em e dentro de si. Pela sua composição, os estúdios Disney idealizam o amor materno como o responsável por Regina suportar a força dessa magia e iniciar um caminho de redenção. Na terceira sequência, há o retorno de Mary Margaret e Emma. Nesse momento, os três primeiros quadros priorizam uma reunião geracional, com a exclusão de Regina no último quadro. A sequência reforça a ideia de uma maternidade natural em Mary (Branca) e sua filha (sua descendente), e reafirmada por Henry, cuja voz se estabelece como outra autoridade para determinar a imagem de boa-mãe e mãe-má. Apesar de salvar ambas, o último quadro da sequência revela a prioridade do menino em relação à família: a biológica. Regina ainda não avançou o suficiente no processo para ser nivelada – estar no mesmo

quadro – que Mary e Emma.

O ser-mãe nessa Rainha Má é uma discussão cara, devido à sua relação com o filho, adotado para que pudesse suprir um vazio. Enquanto estava fora da condição materna, esse sujeito-mulher não havia alcançado a realização plena, mesmo após cumprir seu principal objetivo. Como é clássico dos estúdios Disney (e dos contos de fadas literários) a maternidade é sinônimo de plenitude e realização feminina, e a indústria, orientada por um determinado horizonte ideológico, faz suas produções atravessarem (e serem atravessadas) por determinados valores presentes, não somente nas narrativas do século XIX, mas na sociedade estadunidense contemporânea.

Ao escolher ser-mãe, à Rainha é concedida uma redenção, o que nos revela (e reforça) a imagem sagrada da maternidade, propagada de forma intensa no Ocidente desde o surgimento de Maria, personificação da mulher perfeita: virgem e mãe. Assim, compreendemos que, apesar da nova proposta de narrativa, o seriado traz em si valorações que perpetuam axiologias manifestadas sobre a mulher desde a Antiguidade, passando pelo Romantismo do século XIX até a contemporaneidade. Vejamos a conclusão desse processo de transformação de Regina com a próxima cena, em que há o embate com a sua imagem arquetípica mãe má, sua versão em Rainha:

Figura 38: Regina e Rainha Má



Fonte: *Era uma vez*. (Temporada 6, episódio 14)¹⁰²

¹⁰² Fotogramas extraídos pela autora, com auxílio do *Adobe Premiere* em sequência de apresentação marcados

Neste final de narrativa, temos a confirmação de a Rainha Má nunca ter deixado de existir em Regina, de forma que tenta usar de magia para remover de si essa parte arquetípica – como se pudesse eliminar qualquer resquício de maldade em si. Ao removê-la, Regina a encontra para um “confronto final”, no qual a Rainha quer eliminá-la para se assumir como única rainha e, conseqüentemente, como única mãe de Henry. A cena ocorre em fragmentos, de forma a se intercalar com um acontecimento anterior (em forma de memória) e cujo cenário é a Floresta Encantada. Neste momento, a Rainha Má busca por um artefato mágico cuja função é a de indicar a localização precisa daquele que ela mais odeia. O artefato funciona e leva a Rainha a encarar o espelho, de forma a fazer o espectador compreender a origem do ódio da personagem – em si mesma. O primeiro quadro da figura nos mostra o rosto da Rainha após se encarar no espelho em expressão de tristeza em frustração, enquanto o segundo já traz marcas de fúria – a ponto de levá-la a quebrar o espelho, como mostra o último quadro da segunda seqüência. Ali, toda o quadro é tomado pelos fragmentos do vidro, em que um dos fragmentos possui seu reflexo a encará-la de volta e esses pedaços revelam a relação do eu-para-mim: despedaçada e incompleta. O mesmo ocorre nos dois últimos fragmentos da terceira seqüência: Regina consegue capturar o coração da Rainha e está prestes a espremê-lo até levá-la à morte, mas desiste, ao olhar seu reflexo – que a desperta para a memória da cena anterior e a faz lembrar do ódio a si mesma. Assim, Regina decide romper o ciclo de morte.

A resposta vingativa da Rainha suscita em Regina a compreensão – a consciência de sua constituição como sujeito na relação com sua versão maligna: ela só pode ser quem é devido ao diálogo, e é por meio dele e das diversas relações – anteriores e presentes – que faz de Regina um ser múltiplo e heterogêneo permeada por tensões e contradições em sua própria voz. Como colocado por Faraco, é nesse espaço heterogêneo que o sujeito, “mergulhado nas múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica” (2009, p.84), constitui-se discursivamente, assimila vozes sociais e interrelações dialógicas. Não há como dissociar ambos os sujeitos. Por essa razão, é possível observar Regina compartilhar seu coração – seu ser na existência – com a Rainha, de forma a desfazer a vilania arquetípica do conto de fadas e se tornar um outro sujeito, tão complexo quanto Regina.

Na cena, ao juntar os corações, suas tonalidades variam entre o preto e o vermelho, como uma indicação de compartilhamento de memórias e experiências vividas e impossíveis de serem dissociadas. Assim como a imagem materna materializada em Regina. Sua vilania não pode ser desfeita, mas é reconfigurada de forma outra a ser aceita tanto pelo filho quanto

na seguinte minutagem – Primeira seqüência: quadro 1: 00:26:55; quadro 2: 00:26:56; quadro 3: 00:26:57 e quadro 4: 00:26:58. Segunda seqüência: quadro 1: 00:26:59; quadro 2: 00:27:00; quadro 3: 00:27:01 e quadro 4: 00:27:02. Terceira seqüência: quadro 1: 00:28:36; quadro 2: 00:28:37; quadro 3: 00:28:38 e quadro 4: 00:28:39. Quarta seqüência: quadro 1: 00:29:25; quadro 2: 00:29:26; quadro 3: 00:29:27 e quadro 4: 00:29:28.

por Mary Margaret e Emma – as duas mães de referência em *Era uma vez* e essa reconfiguração dá pela incorporação das vozes sociais por Regina a compor esses sujeitos modelos e maternos. Essa individualidade complexa de Regina só é possível por meio da e na alteridade: sua vontade de ser aceita como mãe por Henry – e pelos outros – a faz percorrer um caminho em busca de aprovação e a posicionar-se de forma específica e esse movimento é concluído com a “separação” das duas mulheres, a partir do exercício de deslocamento. Esse acabamento estético e artístico do seriado permite a Regina (e ao espectador) um dado olhar e enquadramento exotópico; por estar fora de si (da Rainha), ela experiencia um vivenciamento empático, e lhe é possibilitado ver a si mesma em outra versão, agora compreendida e aceita. É neste momento do seriado que Regina alcança a completa aceitação e redenção, pois ela e a Rainha convergem em valores e esta ganha uma segunda chance na Floresta Encantada, enquanto Regina continua em Storybrooke. São as duas mães (agora, não mais) vilãs com seus processos de redenção completos em ambos os espaços fantásticos em tempos fantasioso e moderno.

6. *E viveram...: considerações finais*

A partir do estudo do seriado *Era uma vez*, propomo-nos a analisar as manifestações culturais de linguagem no que diz respeito aos contos de fadas contados na contemporaneidade. Afinal, analisar a linguagem, entendida como viva, hoje, significa voltarmos-nos a produções como seriados, uma vez que séries refletem e refratam um processo cultural de socialização dos sujeitos num determinado momento histórico (a contemporaneidade, no caso).

Guiado pelo método dialético-dialógico (Paula, Figueiredo, Paula, 2011) com o exercício do cotejamento entre enunciados, retomamos o conto de fadas *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, e da animação *Branca de Neve e os sete anões*, da Disney, foi possível observar como os aspectos de continuidade e ruptura da vilania aparece na personagem de Regina. Analisá-la como sujeito de linguagem é compreendê-la em suas leituras anteriores – na versão do conto e da animação e, ainda em versões mais antigas, como os mitos. Estes, como produtos da vida social, são ideológicos e conduzem um sujeito sociocultural (a cultura, formada pelo espaço-tempo de dada sociedade). Além disso, os mitos constituem os contos maravilhosos, o que nos permitiu refletir sobre o diálogo existente entre ambos (mitos e contos), cuja produção traz em si, simbolicamente, a relação homem e mundo, de determinada maneira, como produção de linguagem.

Como colocado por Volóchinov (2017), “todo fenômeno com funcionamento de signo ideológico tem encarnação material, seja como som, massa física, cor, movimento, etc”. Dessa forma, refletir sobre os aspectos estruturais do conto e seu diálogo com a série foi fundamental para compreender como se dá a valoração das concepções de mulher-vilã, amor materno e mulher-mãe, caras à nossa pesquisa. Por isso, também nos dedicamos a pesquisar sobre imagens de mulher na sociedade, como sujeito histórico.

A fim de se compreender o seriado como uma construção que explicita um posicionamento das indústrias Disney sobre o ser-mulher, o ser-mulher-vilã e o ser-mãe, sendo reflexo e refração sociais, analisamos os elementos constitutivos da série: enquadramentos de câmera, iluminação, figurino, diálogos entre personagens, elementos visuais e sonoros – todos em sua unidade singular que, em interação, compõem o todo enunciativo integral arquitetônico da obra. A partir da sua construção, conseguimos compreender como as valorações das indústrias Disney se materializam enunciativamente em relação à mulher.

Ao analisarmos as personagens de Mary Margaret e Regina como sujeitos de linguagem respeito à figura feminina fora do ambiente doméstico: Regina, na sua posição de

poder, é construída como uma mulher não apta à maternidade – por ser vilã e querer destruir a felicidade de Branca de Neve. Essa punição surge da obrigatoriedade social da maternidade imposta às mulheres e, não ser “escolhida” ou ser inapta a esse papel, como ocorre com Regina, perpetua a ideia de um destino único e sagrado ao feminino: o de ser mãe. Esses valores podem ser observados em produções de grande influência como é o caso das indústrias Disney, cujas produções são dedicadas a reafirmarem um padrão de mulher propagados desde os tempos mitológicos de forma a permanecerem no imaginário humano enquanto arquétipos.

Guiados pelos pressupostos teórico-metodológicos dos estudos do Círculo russo e sua concepção de linguagem, nosso estudo teve como principal objetivo a análise da personagem Regina Mills, uma proposta de leitura da Rainha Má (*Branca de Neve e os sete anões*) feita pela Disney, em seu seriado *Era uma vez* (2011 - 2018). Nossa pretensão foi a de analisar como o seriado propõe a redenção da mulher-vilã – tal como propôs fazê-lo em *Malévola* (2014) – a partir da e por meio da maternidade. Nossa hipótese era de que houvesse perpetuação de valores conservadores por meio dessa produção midiática, reestruturada por uma – aparente – nova roupagem, a citar: personagens de contos de fadas renovados de sua forma arquetípica, humanização de vilãs e vilões, heroínas e heróis (não mais condicionados à visão dicotômica de bem e mal), inserção de um espaço-tempo contemporâneo e tecnológico.

Nossa discussão nos permitiu observar a relação existente entre os ritos antigos presentes nas narrativas e como estes se fazem presentes nos enunciados posteriores – mesmo os animados e midiáticos. Este retorno ao espaço-tempo mitológico nos mostrou o quanto antiga é o culto da imagem sagrada da mãe, seja ela em qual forma estiver: controladora, destruidora, amorosa e sua importância para a compreensão do efeito dessas narrativas antigas na nova contação de história e seu efeito para a criação de uma nova memória coletiva. Segundo Giroux (1995), são poucos os ícones culturais a se assemelharem à grandeza das indústrias Disney. Seu fundador dedicou uma vida à criação de representações que conjurem a visão nostálgica dos EUA como um “reino mágico” e fez da Disney um sinônimo para a concepção de inocência que reescreve a identidade cultural e histórica do passado estadunidense. Por trás do apelo ideológico de nostalgia e da ideia de ser a terra que é “o lugar mais feliz do mundo”, há um poder institucional e ideológico presente nas mais diversas esferas da sociedade e combinadas para exercer enorme influência pedagógica e política.

A partir da criação dessa face de inocência, como colocado por Giroux, a Disney

constrói modelos de mulheres e mães a serem seguidos e, em oposição, aquelas a não serem seguidas. O aspecto da inocência, somado às demais virtudes colocadas nas figuras femininas (como beleza, bondade, e amor às crianças e animais) não é colocada somente como uma face discursiva de dominação, mas nos direciona para questões pedagógicas importantes sobre os sujeitos consumidores dessa indústria. São essas construções ideológicas que atuarão como determinantes sobre como os sujeitos serão e existirão no mundo. Dessa forma, a indústria criou um “Maravilhoso mundo de Disney” cujo sentido está, principalmente, na construção de um terreno de mercantilização da memória e reescrita de narrativas sobre identidade nacional e expansão global. Assim, consegue incutir e perpetuar valores no que diz respeito à maternidade e ao amor materno.

Com essa conjunção de elementos, os estúdios Disney apresentam sua leitura do conto dos Grimm, de forma a reafirmar o elemento materno em Branca de Neve, que se torna a oposição de equilíbrio em relação à figura materna de sua madrasta. Ao pensarmos no papel de orientador-moral que exerceram os mitos e os contos de fadas – cada um em seu tempo –, é possível fazer uma mesma comparação com as produções Disney, visto a influência mundial que o estúdio tem desde suas primeiras animações. É a partir dessa influência mundial que nos propomos a observar como esse discurso familiar Disney (com foco na maternidade) continua a ser propagado pelas indústrias anos depois, em diversas produções, inclusive seu primeiro seriado baseado em contos de fadas.

Assim, a partir do estudo do enunciado *Era uma vez*, nos voltamos às manifestações culturais de linguagem no que diz respeito aos contos de fadas contados na contemporaneidade. Afinal, analisar a linguagem, entendida como viva, hoje, significa voltarmos-nos a produções como seriados, uma vez que séries refletem e refratam um processo cultural de socialização dos sujeitos num determinado momento histórico (a contemporaneidade, no caso). Sobre esses contos outros, Warner (1999) explica que a duplicação constante do poder negativo feminino se tornou uma recorrente temática em modernas leituras dos contos maravilhosos, como feito pela Disney, cujas produções são construídas a partir de sua relação com o espaço-tempo em que estão inseridas. Este processo ocorre devido ao contato dessas narrativas com o mundo e seus sujeitos e enunciados outros, que se relacionam entre si e materializam essas interações em enunciados outros.

A partir da análise dessas produções culturais e pensá-los como produto da interação entre enunciados e sujeitos é o que nos permite analisar esse jogo dialético de repostas e posicionamentos entre as indústrias Disney – colocada aqui como sujeito de linguagem – e compreender esses enunciados como repostas ao seu meio social, histórico e cultural é o

que nos possibilita refletir sobre a personagem de Regina na sua constituição não mais – apenas – vilânica. Sua imagem é construída de forma ambivalente e complexa, tal como a natureza humana.

A partir da concepção dialógica da linguagem, que nos permite considerar a base socioideológica do enunciado, foi possível constar em nossa análise o processo de perpetuação de um determinado *status quo* feminino: a execução do papel materno sobre as mulheres, conforme pudemos observar na interrelação entre o material verbal, visual, sonoro/musical, a forma e o conteúdo temático do seriado. Por meio da materialidade dessa mídia (construção cenográfica, trilha sonora, diálogo entre personagens), buscamos explorar o percurso adotado pela série televisiva ao construir o percurso vilã-heroína (sem deixar de ser vilã) de Regina. O processo de construção do seriado, enquadrado pela visão axiológica estadunidense Disney, revela-nos como a Rainha Má de *Era uma vez* reafirma um discurso familiar Disney, que sobrepõe as relações familiares em detrimento das relações amorosas – tanto que, à Regina, não lhe é permitida a vivência do amor romântico porque sua prioridade é alcançar a redenção por meio de sua relação com o filho, Henry.

Como visão de mundo, *Era uma vez* foi tratado como um ato de linguagem, responsável por refletir e refratar um ato de mundo. A retomada de um forma tradicional de contar história – o conto de fadas – reconfigurada para o seriado televisivo revela uma complexidade narrativa e nos mostra o embate de sujeitos complexos, de constituições específicas, que só podem “ser” no mundo por meio da interação: “Ser significa ser para o outro, e a partir dele para mim mesmo”. (Bakhtin, 2011, p. 341). No caso de Regina, seu ser como sujeito só é possível de se realizar no limiar entre duas consciências, mesmo na sua forma arquetípica do conto dos Irmãos Grimm. A Rainha Má só existe como tal porque há sua relação com o espelho (em uma relação do “eu-para-mim”).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. Mares pequenos, mares grandes (para começo de conversa). In.: Moraes, Regis de (Org.). **As razões do mito**. Campinas: Papirus, 1988, pp. 13-21.
- AMORIM, Marília. **O Pesquisador e o seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- ARMSTRONG, Karin. **Breve história do mito**. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. (1929). **Problemas da Poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. (1920-1974). **Estética da Criação Verbal**. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. (1975). **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: UNESP, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: Hucitec/ Edunb, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BELL, Elizabeth.; HAAS, Lynda.; SELLS, Laura. **From mouse to mermaid: the politics of film, gender and culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

BETELLHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Editora Paz eTerra, 2014.

BOHNER, James. **Music in Disney's animated features: Snow White and the seven dwarfsto The Jungle Book**. University Press of Mississippi, 2017.

BRONNER, Simon J. The Americanization of the Brothers Grimm. In.: **Followi
ngtradition**. Utah: University Press of Colorado, 1998.

BUBNOVA, Tatiana. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. In.: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**. Trad.: Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. n.6, 2011, p.268-280.

CÉSAR, Constança. Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. In. Morais, Regis de.(Org.) **As razões do mito**. Campinas: Papyrus, 1988.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad.: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro:José Olympio, 2015.

COELHO, Nelly. Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

CORSO, Diana Lichtenstein.; CORSO, Mário.: **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

EURÍPEDES. **Medeia**. Trad.: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Trad.: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

FABRI, Marcelo. A presença dos deuses. In. Morais, R. (Org.) **As razões do mito**. Campinas:Papyrus, 1988

FARACO, Carlos. Alberto. **Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin**.Curitiba: Criar, 2003.

GED – Grupo de Estudos Discursivos. Aula: Reflexo, refração e dupla refração em “Narciso”, de Caravaggio: metodologia bakhtiniana. YouTube, 26 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y-6QfQjnSiM> Acesso em: 15 de maio de 2024.

GERLING, Cristina Capparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn. **Glossário de termos schenkerianos**. Salvador: TEMA, 2020. Disponível em: <https://tema.mus.br/novo/assets/misc/Glossa%CC%81rio%20Schenker.pdf>. Acesso em 15

de maio de 2024.

GIROUX, Henry A. Memory and Pedagogy in the “Wonderful World of Disney”. *In.*: BELL, Elizabeth.; HAAS, Lynda.; SELLS, Laura. **From Mouse to Mermaid: the politics of film, gender and culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 43-61.

GRIMM, Jacob.; GRIMM, Wilhelm. Branca de Neve. *In.* **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros/ apresentação Ana Maria Machado; trad. Maria Luiza X. de A. Borges**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GRIMM, Jacob.; GRIMM, Wilhelm. Rumpelstiltskin. *In.*: **The fairy tales of the Brothers Grimm**. Trad.: Mathew P. Price. Taschen, 2011.

INGE, M. Thomas Walt Disney’s *Snow White and the seven dwarfs*: art adaptation and ideology. *In.*: **Journal of Popular Film and Television**. Vol. 32, n. 3, p. 132-142, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HELLER, Eva. **Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Barcelona: Gustavo Gili AS, 2008.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad.: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HESÍODO. **Teogonia: trabalhos e dias**. Trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

KONDER, Leandro. **O que é a dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepções verbivocovisuais. 2021. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

MACHADO, Irene. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. *In.*: **Itinerários**. Araraquara: UNESP. Faculdade de Ciências e Letras – Estudos Literários. nº12, 1998, p. 33-46

MEDVÍEDEV, Pável Nikoláievitch. **O Método formal nos estudos literários**. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO, José Radamés Benevides de. Vozes sociais em construção: dialogismo, bivocalidade polêmica e autoria no diálogo entre Diário do hospício, O cemitério dos vivos, de Lima Barreto, outros enunciados e outras vozes sociais. 2017. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos**: o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MOURA, Breno Arsioli; SILVA, Cibelle Celestino. Os anéis de Newton e a teoria corpuscular de Newton. In.: **X Atas do EPEF: EPEF 20 anos**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Física, 2007, p.1-9. Disponível em: <https://www.ifsc.usp.br/~cibelle/arquivos/T0154-1.pdf> Acesso em: 29 de março de 2024.

MOURA, Breno Arsioli. Isaac Newton e a dupla refração da luz. São Paulo. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, vol. 36, n. 4, p.01-15, out. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1806-11172014000400021> Acesso em: 29 de março de 2024.

PAIVA, Rodrigo de. Refrações da luz. In.: Revista de Ciência Elementar, Porto, vol. 2, nº 1, p. 19-21, jan. – mar., 2014. Disponível em: https://www.fc.up.pt/pessoas/jfgomes/pdf/revistaCienciaElementar_v2n1.pdf Acesso em: 29 de março de 2024.

PAULA, Luciane. de. O enunciado verbivocovisual de animação: a valoração do “Amor Verdadeiro” Disney – uma análise de Frozen. FERNANDES Jr., A.; STAFUZZA, G. B. (Org.). **Discursividades contemporâneas**: política, corpo, diálogo. Campinas: Mercado de Letras, 2017, p. 287 – 314.

PAULA, Luciane. de; FIGUEIREDO, Marina. Haber. de; PAULA, Sandra. Leila. de. O marxismo no/do Círculo de Bakhtin. In: **Slovo** – O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos. Curitiba: Appris, 2011, p. 78-98.

PAULA, Luciane. de. Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais. Pesquisa trienal de 2014 a 2016, em andamento. Não publicada. Mimeo.

PAULA, Luciane. de. Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso. RELIN – Revista de Estudos da Linguagem. V. 21, n. 1. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2013, p. 239-258.

PAULA, Luciane. de. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 1. **Série Bakhtin** – **Inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

PAULA, Luciane. de. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. **Série Bakhtin** – **Inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

PAULA, Luciane. de. “Círculo de Bakhtin – pensamento interacional”. Volume. 3. **Série Bakhtin** – **Inclassificável**. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.

PAULA, Luciane de.; SERNI, Nicole Mioni. A vida na arte a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, Dourados (MS), v. 11, n. 25, jan./jun. 2017 p. 178-201. Disponível em:

<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6507>. DOI:
<https://doi.org/10.30612/raido.v11i25.6507>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

PAULA, Luciane de.; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. In. **Linha D'Água** (online), São Paulo, v. 33, n. 3, set.-dez. 2020a, p. 105-134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v33i3p105-134>. Acesso em 15 de maio de 2024.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Estudos Linguísticos**, v. 49, n. 2, p.706-722. 2020b.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos – RevDia**, v. 8, n. 3, p. 132-151. 2020c.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Recepções do pensamento bakhtiniano no Ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. In: BUTTURI Jr, Atílio; BARBOSA, Thiago Soares. **No campo discursivo: teoria e análise**. Campinas: Pontes,2020d.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rorigues. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. **Polifonia**, p. 15-46, v. 27, n. 49. 2020e.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Língua(gem) e enunciado: uma proposta verbivocovisual da/na filosofia bakhtiniana. In: REZENDE, Patrick; BRABILA, Guilherme (org.) **Percursos em linguística: teorias, abordagens e propostas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

PENA, Abel Nascimento (Org). **Eco e Narciso: leituras de um mito**. Lisboa: Edições Cotovia, 2017.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2008.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad.: Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Copymarket.com, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf. Acesso: 15 de maio de 2024.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

STUDART, Heloneida. **Mulher: objeto de cama e mesa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes,1974.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In.:_____. **As estruturas narrativas**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 135-147.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Sobre história de fadas. Trad.: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

TORRANO, José Antonio Alves. O que é mito, em sentido originário. In.: CARDOSO, Zélia de Almeida. **Mito, religião e sociedade**. São Paulo: SBEC, 1991.

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. In.: **Revista de Letras**. São Paulo: Editora Unesp, vol. 33, nº 1, p. 99-114, 1993.

VOLOBUEF, Karin. Os irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In.: VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera; WIMMER, Norma. **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

VOLOBUEF, Karin. Os irmãos Grimm: entre a Magia e a erudição. In.:GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina Silva (Org.) **Insólitos, mitos, lendas, crenças**: Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – conferências. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, pp. 12-23.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário I: O que é a linguagem/língua? (1930). In.: **A Construção da enunciação e outros ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado (1930). In.: **A Construção da enunciação e outros ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLOCHINOV, Valentin. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)**. Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita. [1926]

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora 34,2017.

FRANZ, Marie-Louise von. **A sombra e o mal nos contos de fadas**. Trad.: Maria Christina Penteadó Kujawski. São Paulo: Paulus, 1985.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Trad.: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIPES, Zack. Breaking the Disney spell. In.: BELL, Elizabeth.; HAAS, Lynda.; SELLS, Laura. **From Mouse to Mermaid**: the politics of film, gender and culture. Bloomington: Indiana University Press. 1995, pp. 21-42.

FILMOGRAFIA

A Rainha está morta (Temporada 2, episódio 15). Era uma vez [Seriado]. Direção: Gwyneth Horder-Payton. Produção: Daniel T. Thomsen e David H. Goodman. Estados Unidos: Disney – ABC Domestic Television, 2013. 1 DVD (42 min.) son., color.

BRANCA de Neve. Direção: David Hand. Produção de Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1937. DVD.

O homem do estábulo (temporada 1, episódio 18). Era uma vez [Seriado]. Direção: Dean White. Produção: Edward Kitsis e Adam Horowitz. Estados Unidos: Disney – ABC Domestic Television, 2011. 1 DVD (42 min.) son., color.

PÁGINA 23 (Temporada 6, episódio 14). Era uma vez [Seriado]. Direção: Kate Woods. Produção: David H. Goodman e Brigitte Hales. Estados Unidos: Disney – ABC Domestic Television, 2017. 1 DVD (42 min.) son., color.

PILOTO (Temporada 1, episódio 1). Era uma vez [Seriado]. Direção: Mark Mylod. Produção: Edward Kitsis e Adam Horowitz. Estados Unidos: Disney – ABC Domestic Television, 2017. 1 DVD (42 min.) son., color.

RAINHA de Copas (Temporada 2, episódio 9). Era uma vez [Seriado]. Direção: Ralph Hemecker. Produção: Edward Kitsis e Adam Horowitz. Estados Unidos: Disney – ABC Domestic Television, 2012. 1 DVD (42 min.) son., color.

SALVE Henry (Temporada 3, episódio 9). Era uma vez [Seriado]. Direção: Andy Goddard. Produção: Christine Boylan e Daniel T. Thomsen. Estados Unidos: Disney – ABC Domestic Television, 2013. 1 DVD (42 min.) son., color.

ANEXOS

Conto – Branca de Neve

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. [...] “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. A rainha morreu depois do nascimento da criança.

Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher. Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia:

“Espelho, espelho meu
Existe outra mulher mais bela do queeu?” E o espelho sempre respondia:

“Não, minha Rainha, sois de todas a mais bela.”

Então ela ficava feliz, pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade.

Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que aprópria rainha. Um dia a rainha perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do queeu?” E o espelho respondeu:

“Ó minha Rainha, sois muito bela ainda,
Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda.”

Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz.

Um dia chamou um caçador e disse: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.”

O caçador obedeceu e levou a menina para a mata, mas no momento exato em que estava puxando sua faca de caça e prestes a mirar seu coração inocente, ela começou a chorar e a

suplicar: “Misericórdia, meu bom caçador, poupe minha vida. Prometo correr para dentro da mata e nunca mais voltar.”

Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela e disse: “Então vá, fuja, pobre criança!”

“Os animais selvagens não tardarão a devorá-la”, pensou, mas lhe pareceu que seu coração estava aliviado de um grande peso, pois pelo menos não teria de matar a menina. Naquele instante um filhote de javali passou correndo, e o caçador matou-o a estocadas. Retirou os pulmões e o fígado e os levou para a rainha como prova de que matara a criança. O cozinheiro recebeu instruções de fervê-los na salmoura, e a perversa mulher os comeu, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve.

A pobre menina foi deixada sozinha na vasta floresta. Estava tão assustada que ficou a olhar para cada folha de cada árvore, sem saber o que fazer. Depois começou a correr, passando sobre pedras pontudas e entre espinheiros. De vez em quando, feras passavam por ela, mas não lhe faziam mal. Ela correu enquanto suas pernas aguentaram. Ao cair da noite, avistou uma cabaninha e entrou para descansar. Todas as coisas na casa eram minúsculas, mas tão caprichadas e limpas que não se podia acreditar. Havia uma mesinha, com sete pratinhos sobre uma toalha branca. Sobre cada pratinho havia uma colher; além disso, havia sete faquinhas e garfinhos e sete canequinhas. Contra a parede, sete caminhas lado a lado, todas arrumadas com lençóis brancos como a neve. Branca de Neve estava com tanta fome e com tanta sede que comeu um pouquinho de salada e um bocadinho de pão de cada pratinho e tomou uma gota de vinho de cada canequinha. Não queria tirar tudo de um só. Mais tarde, sentiu-se tão cansada que tentou se deitar numa das camas, mas nenhuma parecia lhe servir. A primeira era comprida demais, a segunda, curta demais, mas a sétima tinha o tamanho certo, e ali ela ficou. Rezou suas orações e adormeceu profundamente.

Era noite fechada lá fora quando os proprietários da cabana retornaram. Eram sete anões que trabalhavam o dia inteiro nas montanhas, garimpando a terra e escavando em busca de minérios. Eles acenderam sete lanterninhas e, quando a cabana se iluminou, viram que alguém passara por ali, pois nem tudo estava como haviam deixado.

O primeiro anão perguntou: “Quem se sentou na minha cadeirinha?” O segundo perguntou: “Quem comeu do meu pratinho?”

O terceiro perguntou: “Quem comeu o meu pãozinho?” O quarto perguntou: “Quem comeu minha saladinha?” O quinto perguntou: “Quem usou o meu garfinho?”

O sexto anão perguntou: “Quem cortou com a minha faquinha?”

E por último o sétimo perguntou: “Quem bebeu da minha canequinha?”

O primeiro anão olhou em volta e viu que seus lençóis estavam amassados e disse: “Quem se deitou na minha caminha?”

Os outros vieram correndo e todos gritaram: “Alguém andou dormindo na minha cama também!”

Quando o sétimo anão olhou para sua caminha, viu Branca de Neve deitada nela, dormindo a sono solto. Gritou para os outros, que foram correndo e ficaram tão assombrados que todos ergueram suas sete lanterninhas para iluminar Branca de Neve.

“Ó céus, ó céus!” todos exclamaram. “Que bela menina!”

Os anões ficaram tão encantados com aquela visão que resolveram não acordá-la e deixá-la continuar dormindo em sua caminha. O sétimo anão dormiu uma hora com cada um dos companheiros, até que a noite chegou ao fim.

De manhã Branca de Neve acordou. Quando viu os anões, ficou amedrontada, mas eles foram amáveis, e perguntaram: “Qual é o seu nome?”

“Meu nome é Branca de Neve”, ela respondeu.

“Como conseguiu chegar a esta casa?” eles quiseram saber. Branca de Neve contou-lhes como sua madrasta havia tentado matá-la e como o caçador poupou sua vida. Contou que corraera o dia inteiro até chegar à cabana deles.

Os anões lhe disseram: “Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará.”

“Sim, quero ficar, não desejo outra coisa”, Branca de Neve respondeu, e ficou com eles. Branca de Neve cuidava da casa para os anões. De manhã eles iam para o alto das montanhas em busca de minérios e ouro. Ao cair da noite voltavam, e o jantar estava pronto à sua espera. Como a menina passava os dias sozinha, os anões a advertiram seriamente: “Tome cuidado com sua madrasta. Ela não vai demorar a saber que está aqui. Não deixe ninguém entrar na casa.”

Mas a rainha, acreditando que havia comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve, estava certa de que era novamente a mais bela de todas. Foi até o espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do queeu?” O espelho respondeu:

“És sempre bela, minha cara rainha

Mas na colina distante, por sete anões cercada, Branca de Neve ainda vive e floresce,

E sua beleza jamais foi superada.”

Ao ouvir estas palavras a rainha ficou pasma, pois sabia que o espelho nunca dizia uma mentira. Compreendeu que o caçador certamente a enganara e que Branca de Neve estava viva. E pôs-se a maquinar uma maneira de se livrar dela. Se não fosse a mais bela de todo o reino, nunca seria capaz de sentir outra coisa senão inveja. Finalmente concebeu um plano. Pintou o rosto e vestiu-se como uma velha vendedora ambulante, tornando-se completamente irreconhecível. Assim disfarçada, viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões. Lá chegando, bateu à porta e anunciou: “Mercadorias bonitas a precinhocamarada.”

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Bom dia, minha boa mulher. O que a senhora tem para vender?”

“Coisas boas, coisas bonitas”, ela respondeu. “Cordões multicoloridos para o corpete”, e puxou um cadarço de seda tecido de muitas cores.

“Posso deixar esta boa mulher entrar”, Branca de Neve pensou, e, correndo o ferrolho da porta, comprou o bonito cadarço.

“Oh, minha filha, como você está desarrumada. Venha, deixe que eu arrume o cadarço como convém.”

Branca de Neve não estava nem um pouquinho desconfiada. Postou-se diante da velha e deixou que ela arrumasse o cadarço novo. A velha apertou o cadarço tanto e tão depressa que Branca de Neve ficou sem ar e caiu no chão como se estivesse morta.

“Agora quero ver quem é a mais bela de todas”, disse a velha, afastando-se depressa.

Não muito depois, ao anoitecer, os sete anões voltaram para casa. Quando viram sua amada Branca de Neve estendida no chão, ficaram horrorizados. Como não se mexia, nem um pouquinho, não tiveram dúvida de que estava morta. Ergueram-na e, percebendo que o cadarço de seu corpete estava apertado demais, cortaram-no em dois. Branca de Neve então começou a respirar, e pouco a pouco voltou à vida. Quando os anões souberam do que tinha acontecido, disseram: “A velha vendedora ambulante não era outra senão a rainha má. Tome cuidado e não deixe ninguém entrar, a menos que estejamos em casa.”

Ao chegar de volta em casa, a rainha foi até o espelho e perguntou: “Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do que eu?” O espelho respondeu como de costume:

“És sempre bela, minha cara rainha

Mas na colina distante, por sete anões cercada, Branca de Neve ainda vive e floresce,
E sua beleza jamais foi superada.”

Quando a rainha ouviu essas palavras, o sangue gelou em suas veias. Ficou horrorizada ao saber que Branca de Neve continuava viva. “Mas desta vez”, disse ela, “inventarei alguma

coisa para destruí-la.”

Usando toda a bruxaria que conhecia, fabricou um pente envenenado. Depois trocou de roupa e se disfarçou de velha mais uma vez. E novamente viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões, bateu à porta e anunciou: “Mercadorias bonitas a precinho camarada.”

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Vá embora, não posso deixar ninguém entrar.”

“Mas pode ao menos dar uma olhada”, disse a velha, e, pegando um pente envenenado, segurou-o no ar. A menina gostou tanto daquele pente que caiu como um patinho e abriu a porta. Quando chegaram a um acordo sobre o preço, a velha disse: “Agora vou pentear seu cabelo como ele merece.”

A pobre Branca de Neve não desconfiou de nada e deixou a mulher fazer como queria. Mal o pente tocou no seu cabelo, porém, o veneno fez efeito e a menina tombou no chão, sem sentidos.

“Pronto, minha bela”, disse a perversa mulher. “Está liquidada.” E partiu a toda pressa.

Felizmente, os anões já estavam a caminho de casa, pois já era quase noite. Quando viram Branca de Neve caída no chão como morta, desconfiaram imediatamente da madrasta. Ao examiná-la, descobriram o pente venenoso. Assim que o desemaranharam de seu cabelo, Branca de Neve voltou à vida e lhes contou o que havia acontecido. Mais uma vez eles lhe recomendaram que tivesse cuidado e nunca mais abrisse a porta para ninguém.

Em casa, a rainha se dirigiu ao espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do que eu?” O espelho respondeu como de costume:

“És sempre bela, minha cara rainha

Mas na colina distante, por sete anões cercada, Branca de Neve ainda vive e floresce,

E sua beleza jamais foi superada.”

Ao ouvir as palavras pronunciadas pelo espelho, a rainha começou a tremer de raiva. “Branca de Neve tem de morrer!” exclamou. “Mesmo que isso custe a minha vida.”

Foi para uma câmara secreta, onde ninguém jamais pisava, e confeccionou uma maçã cheia de veneno. Do lado de fora, era bonita – branca com as faces vermelhas –, vê-la era desejá-la. Mas quem lhe desse a menor das mordidas, morreria. Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou o rosto de novo, vestiu-se como uma camponesa e viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões.

Bateu à porta, e Branca de Neve pôs a cabeça pela janela para dizer: “Não posso deixarninguém entrar. Os sete anões proibiram.”

“Não faz mal”, a camponesa respondeu. “Logo vou me livrar das minhas maçãs.

Tome, dou-lhe esta.”

“Não”, disse Branca de Neve. “Estou proibida de aceitar qualquer coisa.”

“Está com medo de que esteja envenenada?”, perguntou a mulher. “Veja, vou partir a maçã ao meio. Você come a parte vermelha, eu como a branca.”

A maçã fora feita com tanta perícia que só a parte vermelha tinha veneno. Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã e, quando viu a camponesa dar uma mordida, não pôde resistir mais. Enfiou a mão pela janela e pegou a metade envenenada. Assim que mordeu, caiu morta no chão. A rainha contemplou-a com olhos furiosos e explodiu numa gargalhada: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não conseguirão trazê-la de volta à vida!”

Em casa, ela perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,

Quem é de todas a mais bela?” E ele finalmente respondeu: “Sois vós, minha rainha, do reino a mais bela.”

Finalmente o coração invejoso da rainha ficou em paz (tanto quanto um coração invejoso pode ficar em paz).

Quando os anões voltaram para casa ao cair da noite, encontraram Branca de Neve estendida no chão. Nem um sopro exalava de seus lábios. Estava morta. Ergueram-na e procuraram em volta algo que pudesse ser venenoso. Desataram seu corpete, pentearam seu cabelo, banharam-na com água e vinho, mas foi tudo em vão. A querida menina se fora, e nada podia trazê-la de volta. Depois de colocarem Branca de Neve num caixão, todos os sete se sentaram em volta dele e a velaram. Choraram por três dias. Estavam prontos para enterrá-la, mas ela ainda parecia viva, com bonitas faces vermelhas.

Os anões disseram: “Não podemos enterrá-la na terra escura.” Assim, mandaram fazer um caixão de vidro transparente que permitia ver Branca de Neve de todos os lados. Colocaram-na dentro dele, escreveram seu nome nele com letras douradas e acrescentaram que se tratava da filha de um rei. Levaram o caixão até o topo de uma montanha, e um dos anões ficava sempre junto dele, montando guarda. Animais também foram chorar Branca de Neve, primeiro uma coruja, depois um corvo e por último um pombo.

Branca de Neve ficou no caixão por muito, muito tempo. Mas não se decompôs, e dava a impressão de estar dormindo, pois continuava branca como a neve, vermelha como o sangue, e com os cabelos tão negros como o ébano.

Um dia o filho de um rei atravessava a floresta quando chegou à cabana dos anões.

Esperava poder passar a noite ali. Quando subiu no alto da montanha, viu o caixão com a linda Branca de Neve deitada dentro dele e leu as palavras escritas com letras douradas. Disse então aos anões: “Deixai-me levar este caixão. Eu lhes darei o que quiserem em troca.”

Os anões responderam: “Não o venderíamos nem por todo o ouro do mundo.”

Ele disse: “Deem-me então como um presente, pois não posso viver sem ver Branca de Neve. Vou honrá-la e tratá-la como se fosse a minha amada.”

Ao ouvirem estas palavras, os bons anões se apiedaram e lhe entregaram o caixão. O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve. Ela voltou à vida e exclamou: “Céus, onde estou?”

O príncipe ficou emocionado e disse: “Você vai ficar comigo”, e contou-lhe o que acontecera. “Eu te amo mais que tudo no mundo”, ele disse. “Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva.” Branca de Neve sentiu afeição pelo príncipe, e partiu com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor.

A madrasta perversa de Branca de Neve também foi convidada para a festa de casamento. Vestiu belas roupas, plantou-se diante do espelho e disse:

“Espelho, espelho meu,

Quem é de todas a mais bela?”

“Ó minha rainha, sois muito bela ainda, Mas a jovem rainha é mil vezes mais linda.”

A malvada mulher lançou uma praga e ficou tão paralisada de medo que não soube o que fazer. Primeiro resolveu não ir à festa de casamento. Como isso não a acalmou nem um pouco, viu-se obrigada a ver a jovem rainha. Quando entrou no castelo, Branca de Neve a reconheceu no mesmo instante. A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para elasobre um fogo de carvões. Foram levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve decalçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão.