

**UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA
DA MULHER EM DUAS VERSÕES
CINEMATOGRÁFICAS DE “CINDERELA”**

Isadora Ortega Rosa (UEMS)

Isadora-ortega@hotmail.com

Aline Saddi Chaves (UEMS)

chaves.aline@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa tem seu tema composto acerca de um dos contos de fadas mais populares no mundo, “Cinderela”, de modo a analisar a representação discursiva da mulher em torno da protagonista, em duas adaptações cinematográficas. A pesquisa foi realizada com base no referencial teórico da análise do discurso francesa e da análise dialógica do discurso (ADD). O *corpus* de análise é formado por dois longas-metragens: “Cinderela”, produzido em 1950 pelos Estúdios Disney, e “Cinderela Pop”, produzido em 2019 no Brasil. O objetivo principal da pesquisa foi detectar, nas duas obras escolhidas para as análises, que possuem uma diferença de 69 anos uma da outra, como a imagem da mulher é construída e em que as duas produções, baseadas no mesmo conto de fadas, diferem ou se aproximam. As análises mostram que apesar da desconstrução em “Cinderela Pop”, ainda há personagens e situações que demonstram como características da sociedade patriarcal estão enraizadas na cultura. O discurso se adequa às necessidades do destinatário, pode-se então perceber que as produções são ligadas diretamente aos valores sociais vigentes à época da veiculação.

Palavras-chave:

Feminismo. Conto de fadas. Análise dialógica do Discurso.

ABSTRACT

This research has its theme composed with one of the most popular fairy tales in the world, “Cinderella”, in order to analyze the discursive representation of the woman around the protagonist, Cinderella, in two film adaptations. The research was carried out based on the theoretical framework of dialogical discourse analysis. The corpus of analysis consists of two feature films: “Cinderella”, produced in 1950 by Disney Studios, and “Cinderela Pop”, produced in 2019 in Brazil. The main objective of the research was to detect, in the two works chosen for the analyses, who have a difference of 69 years from each other, how the image of the woman is constructed and what the two productions, based on the same fairy tale, differ or approach between each other. Despite the deconstruction in “Cinderela Pop”, there are still characters and moments that show how elements of the patriarchal society are rooted in occidental culture. The speech adapts itself to the receptor needs, it can be noted then that the productions are linked directly to the ideology of the period it was produced.

Keywords:

Feminism. Fairy tale. Dialogical discourse analysis.

1. Introdução

Um dos contos de fadas mais populares em todo o mundo é conhecido pelo título de “Cinderela”. Esse conto, em que a personagem principal é uma jovem bonita, doce e gentil, que conquista sua felicidade ao se casar, reflete muito sobre o papel que a sociedade patriarcal impôs para o sexo feminino.

A popularidade e a influência desse conto se ampliaram com a produção cinematográfica dos estúdios Disney, no século XX. No mesmo século, foi observado um movimento em prol da liberdade das mulheres, para que conquistassem seu espaço e gozassem dos mesmos direitos que os homens. Em consequência disso, no século XXI os contos de fadas começaram a ser adaptados para a nova realidade das mulheres. No entanto, parece-nos pertinente investigar se a versão cinematográfica de 2019 rompe, de fato, com representação feminina reproduzida no filme da Disney.

Este artigo tem como objetivo realizar uma análise discursiva de duas versões cinematográficas do conto de fadas “Cinderela”, de modo a entender o que mudou no modo de retratar a personagem clássica. Fundamentamos este estudo na análise do discurso francesa e na análise dialógica do discurso (ADD), desenvolvida a partir do pensamento e obra do Círculo de Bakhtin. Os filmes escolhidos para compor o corpus da pesquisa são: “Cinderela”, produzido pelos Estúdios Disney em 1950, e “Cinderela Pop,” produzido pelo estúdio Miravista Pictures, em 2019. Por meio do referencial teórico, será descrita e interpretada a representação discursiva da protagonista, “Cinderela”, considerando-se os valores sociais vigentes à época dos longas-metragens.

2. A Análise (Dialógica) do Discurso

Para entender como iremos explorar teoricamente o objeto da pesquisa, é necessário situar a Análise do Discurso. Essa disciplina teórica surgiu na França, no final dos anos 1960, em torno do filósofo francês Michel Pêcheux, tendo como objetivo mostrar como a língua está relacionada à ideologia, sendo seu produto material. Uma das principais representantes da AD no Brasil, Eni Orlandi (2010) afirma que:

A análise do discurso não procura o sentido ‘verdadeiro’, mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica. A ideologia não se aprende, o inconsciente não se controla com o saber. A própria língua funciona, ideologicamente, tendo em sua materialidade esse jogo. (OR-

Nesta pesquisa, recorreremos, ainda, ao pensamento e obra do chamado Círculo de Bakhtin, por entendermos que esta perspectiva enriquece a Análise do Discurso e traz subsídios para se compreender o fenômeno estudado, isto é, a forma como o conto é ressignificado na sociedade pós-moderna e se realmente houve rompimento com o discurso patriarcal. Essa teoria toma corpo na chamada análise dialógica do discurso (ADD), ajudando na renovação de vários aspectos sobre como o texto é tratado. A ADD é elaborada por sujeitos situados na história e, sendo assim, tem sua carga significativa de ideologia (BRAIT, 2005, p. 10).

No pensamento bakhtiniano³⁵⁹, a linguagem está ligada a todos os campos de atividade humana, não devendo ser estudada em si mesma, mas enquanto interação verbal. A forma como todos os discursos se relacionam a outros, de forma explícita ou implícita, embasa o princípio do dialogismo do pensamento do Círculo. Em “Problemas da poética de Dostoiévski”, Bakhtin afirma que:

[...] as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. (BAKHTIN, 2010, p. 117)

O discurso, por não ser algo isolado, conta com uma bivocalidade – a relação entre discurso e o que está fora dele, pois “excluir um dos polos é destruir o ponto de vista dialógico, proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem” (BAKHTIN, 2006, p. 59).

A relação entre aquilo que é linguístico e extralinguístico, ao ser analisada mais a fundo, deve ser definida por enunciados, que, segundo Bakhtin, na obra “Estética da criação verbal”:

[...] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 1997, p. 30)

O termo “enunciado” é heterogêneo e possui diferentes significa-

³⁵⁹ Estamos chamando de “pensamento bakhtiniano”, na realidade, um conjunto de escritos produzidos por estudiosos russos no início do século XX, em torno de temas ligados às ciências humanas, mais especificamente a literatura e a filosofia da linguagem.

dos em análise do discurso. Em Bakhtin, pode-se dizer que o enunciado é “uma unidade de significação” (BRAIT, 2005, p. 63). A enunciação será sempre única, pois “o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram o processo interativo verbal e não verbal que integram a situação” (BRAIT, 2005, p. 67); o momento em que é dita no tempo a torna diferente, mesmo que se empreguem as mesmas palavras.

Tendo em vista que, para o Círculo de Bakhtin, a linguagem está diretamente ligada ao momento histórico, cultural e social em que é utilizada, é importante reconhecer que até mesmo uma única palavra dita está muito além de seu significado exclusivamente lexical. Em “Discurso na vida e discurso na arte”, Volochinov (1976) destaca que o enunciado é construído a partir de sua situação extraverbal. Para ele, mesmo a arte não deve ser separada da ideologia. A esse respeito, ele afirma que:

Na literatura, julgamentos de valor presumidos têm um papel de particular importância. Poderíamos dizer que uma obra poética é um poderoso condensador de avaliações sociais não articuladas – cada palavra está saturada delas. São essas avaliações sociais que organizam a forma como sua expressão direta.” (VOLOCHINOV, 1976, p. 30)

O enunciado e suas particularidades estão relacionados ao “processo verbal e não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico” (BRAIT, 2005, p. 67). Em 1929, durante a ascensão do regime de Stalin, Bakhtin e Volochinov (2006) apresentaram uma importante obra, “Marxismo e filosofia da linguagem”, com o objetivo de apontar como o conteúdo da língua é formado por intervenções políticas e sociais. Na obra, os estudiosos explicam como a ideologia molda a linguagem, pois, segundo eles:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais... (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p. 40)

Segundo Brait (2005, p. 38), “a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas interrelações responsivas”, ou seja, fazendo com que o enunciado seja formado por um grupo de vozes heterogêneas. Para se escolher a forma como o enunciado será formulado, Bakhtin (1997) descreve que é necessário considerar vários fatores para que algo seja direcionado a destinatários específicos, como:

[...] o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas

Bakhtin (1997) também deixa claro que, apesar de cada enunciado ser particular, cada tipo de atividade humana utiliza formas estáveis de comunicação, e estas são nomeadas de gêneros do discurso, sendo divididos em primários e secundários. Os gêneros secundários são considerados mais complexos, pois “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 282).

Bakhtin (1997) também explica que todo enunciado provoca uma reação, isto é, uma resposta. Para ele, todo enunciado é passível de compreensão e, portanto, gera uma resposta em um momento ou outro. Para Bakhtin, segundo Koch,

[...] os diálogos entre textos como relações de transtextualidade, a transcendência textual, tudo o que põe em relação, ainda que “secreta”, um texto com outros e que inclui qualquer relação que vá além da unidade textual da análise. (KOCH, 2007, p. 119)

Quando não há uma forma direta (aspas, itálico) de se indicar que vozes exteriores estão inseridas no texto, podemos observar a presença da “intertextualidade implícita” (KOCH, 2007). Koch, ao se aprofundar na intertextualidade de Genette, conseguiu então lançar luz sobre as formas como essas referências ocorrem. Quando ocorre aquilo que ela denomina “intertexto implícito”, pode-se observar que:

[...] o seguimento de texto alheio não pode ser atribuído especificamente a um enunciatador: faz parte do repertório de uma comunidade, como acontece com os provérbios, ditos populares e clichês, que podem introduzir-se em inúmeros gêneros, às vezes para reforçar um ponto de vista, às vezes para subverter por completo o conteúdo socialmente convencionado. (KOCH, 2007, p. 122)

Há muitas possibilidades no que concerne ao intertexto implícito. Considerando que o enunciatador genérico pode tanto afirmar, quanto ridicularizar a obra original, pode-se denominar essas duas variações na ordem de “intertextualidade das semelhanças e das diferenças”. No sentido das diferenças, a obra é utilizada com o propósito de invalidá-la ou até mesmo ridicularizá-la. Essas classificações podem se encaixar em citações, alusões, ou plágio (KOCH, 2007, p. 123).

Para os propósitos desta pesquisa, é necessário entender, em particular, o conceito de alusão. Por seu caráter popular, o filme de 1950 é baseado em contos antigos que têm origens anteriores à escrita e, em “Cinderela Pop”, a estória é ambientada na pós-modernidade. Essa forma de

intertexto só é possível quando o receptor já tem noção prévia do texto utilizado como base. Na alusão, então, “[...] se cogita que o co-enunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir sem expressar diretamente” (KOCH, 2007, p. 127).

Genette, segundo Koch, ao explorar os gêneros literários, também classificou aquilo que denominou “hipertexto”, isto é, quando um texto é derivado de outro. A paródia, o pastiche e o travestimento burlesco têm origem em textos que já existiam antes, o de origem sendo nomeado “hipotexto”, e o derivado de “hipertexto” (KOCH, 2007, p. 135). Segundo Koch, “a paródia se elabora da retomada de um texto, que é retrabalhado para obter diferentes formas e propósitos em relação ao texto fonte.” (KOCH, 2007, p. 137).

Nesse sentido, para compreendermos os motivos pelos quais o texto “Cinderela” teve mudanças significativas em suas adaptações, precisamos compreender como a sociedade em si se modificou. Os objetos de análise, “Cinderela”, de 1950, e “Cinderela Pop”, de 2019, são derivados de textos mais antigos. Esses intertextos, apesar de guardarem muitas semelhanças com o texto-fonte por suas características mais marcantes, de várias formas se afastam deste último, significando de acordo com a ideologia da época em que circularam.

3. As origens da Gata Borracheira

Os contos de fadas fazem parte da infância das crianças há muitos séculos. Suas origens não são bem definidas, por ser tratar de histórias que foram inicialmente contadas oralmente, porém, eles começaram a ser coletados, adaptados e publicados no papel por escritores de vários países.

Essas estórias se iniciaram com os mitos e, a partir do momento em que tiveram seu cunho religioso reduzido, tornaram-se contos populares (MENDES, 1999, p. 25). Segundo Bettelheim (2010):

[...] estes contos fornecem percepções profundas que sustentaram a humanidade através das longas vicissitudes de sua existência, uma herança que não é transmitida sob qualquer outra forma tão simples e diretamente, ou de modo tão acessível, às crianças. (BETTELHEIM, 2010, p. 25)

As mulheres sempre tiveram destaque na contação de estórias. Sendo elas as encarregadas de repassar essas tradições oralmente, as personagens principais, boas ou más, geralmente são representadas por figu-

ras femininas (MENDES, 1999, p 22). Um dos contos mais conhecidos, “Cinderela” ou “A Gata Borralheira”, conta sobre uma jovem bela e bondosa. Seu pai, viúvo, resolve se casar novamente e a moça começa a ser tratada como empregada e a ser maltratada pela madrasta e por suas filhas, até que o príncipe do reino em que vivia decide promover um baile para todas as moças das redondezas, em busca de uma esposa, e se apaixona pela personagem principal.

Não se sabe dizer quando e onde a história de *Borralheira* surgiu. A versão mais conhecida é a publicada por Charles Perrault, em 1697, em um coletânea inicialmente chamada de “Histórias ou contos do tempo passado com moralidades”, e na atualidade mais conhecida como “Contos da mamãe gansa” (MENDES, 1999, p. 64).

Há motivos para a versão do autor ter sido a favorita do público geral. O autor incluiu detalhes que não haviam sido registrados antes, como uma abóbora ter sido transformada em carruagem e ratos em cavalos, por uma fada madrinha, para Cinderela ser levada ao baile (BETTELHEIM, 2010, p. 276). Por ter sido um membro da corte, ele adaptou o conto para ser lido na alta sociedade, o que significa que:

Perrault reduz “Borralheira” a uma fantasia bonitinha sem nenhuma implicação para nós próprios. E é como muitos desejam encarar a estória, o que responde pela ampla aceitação de sua versão. (BETTELHEIM, 2010, p. 277)

A popularidade de “Cinderela” reflete os ideais de uma sociedade patriarcal, em que os contos eram utilizados para não só divertir, mas também educar as crianças. Com o avanço da tecnologia, isso não mudou, e o conto continuou sendo reproduzido e renovado pela indústria cinematográfica, passando a integrar o imaginário das crianças nos séculos XX e XXI.

4. Análises de duas versões cinematográficas do conto de fadas “Cinderela”

A seguir, analisamos duas versões cinematográficas do conto de fadas “Cinderela”, com enfoque para a representação discursiva da personagem feminina, a protagonista Cinderela.

4.1. O discurso em Cinderela, dos Estúdios Disney (1950)

Foi a versão de “Contos da Mamãe Gansa” a escolhida para uma adaptação cinematográfica de “Cinderela” feita pelos estúdios Disney, que não fez muitas mudanças em comparação com o material original. A empresa foi fundada em 16 de outubro de 1923 e produziu “Branca de Neve e os Sete Anões”, a primeira animação longa-metragem do mundo, revolucionando esse gênero de filmes³⁶⁰.

Por essa influência, a Disney modificou a forma como os contos de fadas passaram a ser vistos e interpretados, e após o século XX, para crianças e adultos, “suas primeiras e talvez últimas impressões desses contos de fadas e outros vieram de um filme, livro ou artefato da Disney” (ZIPES, 1999, p. 333, tradução nossa³⁶¹). A animação intitulada apenas *Cinderela* teve sua estreia em 1950, salvando o estúdio norte-americano da crise após a Segunda Guerra Mundial. Os estúdios Disney se apropriaram de um gênero já amplamente conhecido, o conto de fadas, que, apesar de atravessar o tempo, acabou se transformando em decorrência das novas tecnologias.

No longa-metragem da Disney, Cinderela sofre constantes humilhações e é transformada em empregada pela madrasta, Lady Tremaine, e suas duas filhas, Drizela e Anastácia. Quando anunciam um baile para que o príncipe do reino em que vivem escolha sua esposa, convidando todas as moças, Cinderela é impedida de ir pela madrasta.

A personagem da Fada Madrinha aparece para a jovem, prometendo-lhe que irá ao baile, desde que retorne até a meia-noite. A fada transforma uma abóbora em carruagem, ratos em cavalos e dá a Cinderela um belíssimo vestido e um par de pequenos sapatos de cristal. Quando chega ao evento, Cinderela é considerada uma das mais belas da festa e chama a atenção do príncipe. Quando foge, à meia-noite, perde seu sapato, fazendo com que o monarca busque sua dona por todo o reino, até que ele a encontra e se casa com ela, e eles se tornam “felizes para sempre”.

O período em que o filme foi produzido reflete muito a forma como a personagem Cinderela foi retratada. Nas décadas de 1930 e 1940,

³⁶⁰ Informação extraída de: <https://www.history.com/this-day-in-history/walt-disney-company-founded>. Acesso em: 22 de out de 2019.

³⁶¹ “Their first and perhaps lasting impressions of these tales and others will have emanated from a Disney film, book, or artifact”.

após intensa luta feminina por direitos, as reivindicações da época foram atendidas: as mulheres tinham direito de votar, estudar e trabalhar (ALVES; PITANGUY, 2003, p. 50). Com o eclodir da Segunda Guerra Mundial, o trabalho da mulher recebeu valorização, pois os homens precisavam ir para o campo de batalha. Contudo, essa situação mudaria com o final da guerra. Os homens querem reconquistar seu espaço e a mulher volta a ser considerada como a responsável apenas pelo lar (*idem*, 2003, p. 51).

Cinderela era doce, submissa e sempre bela, em conformidade com os padrões esperados das mulheres na década de 1950, ano em que o filme foi lançado, mostrando a bivocalidade discursiva presente na produção, que apresenta os padrões sociais da época em seu roteiro. As mulheres eram ensinadas a manterem seu casamento e a cuidarem dos filhos com perfeição:

Ficavam sabendo que a mulher verdadeiramente feminina não deseja seguir carreira, obter educação mais aprofundada, lutar por direitos políticos e pela independência e oportunidades que as antigas feministas pleiteavam. (FRIEDAN, 1971, p. 17)

A moça estava sempre com um sorriso no rosto e era gentil. Em sua aparência, o padrão de mulher ideal também fica evidente: Cinderela é magra, loira, de olhos claros, estava arrumada desde o momento em que acordava, como as mulheres da época deveriam ser. É o que evidencia Friedan, pois:

[...] de ponta a ponta dos Estados Unidos, três em cada dez mulheres tingiram o cabelo de louro e substituíram a alimentação por um pó chamado Metrecal, a fim de reduzirem-se às medidas das jovens modelos. (FRIEDAN, 1971, p. 18)

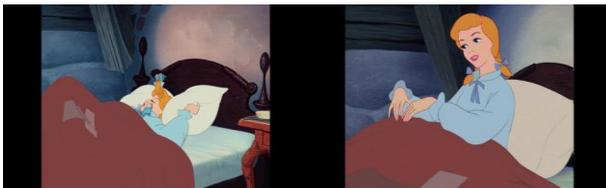


Figura 1: Cena no início do filme, em que Cinderela está acordando para mais um dia de trabalho.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Quando chega o momento do baile e da transformação da moça, a Fada Madrinha a presenteia com um vestido com mangas bufantes e saia cheia, muito similar a um vestido tradicional de casamento da moda da época. A feminilidade de Cinderela é realçada por suas vestimentas, pois,

[...] sendo a mulher um objeto, compreende-se que a maneira pela qual se enfeita e se veste modifica seu valor intrínseco. Já não é mais pura futilidade se dá tamanha importância à meia de seda, às luvas, ao chapéu: sustentar sua posição é uma obrigação imperiosa. (BEAUVOIR, 1967, p. 301)



Figura 2: Momento em que Cinderela é transformada pela fada madrinha.

O evento do baile em si fora orquestrado pelo rei, que tinha a intenção de fazer o filho conhecer uma moça para se casar. Fica claro que o único desejo do Monarca é ter netos, e, quando percebe o encanto do filho por Cinderela, já começa a planejar o casamento de ambos, sem nunca mencionar se era desejo da moça ou não.

À meia-noite, quando Cinderela foge do baile, pois a magia que a madrinha lhe concedera iria acabar, o príncipe corre atrás dela e pergunta seu nome, deixando implícito que não se preocupara em conhecê-la verdadeiramente, pois não se interessou em saber algo tão simples como seu nome. Os dois não aparecem conversando em nenhum momento, a não ser quando Cinderela diz que precisa ir embora.

O longa-metragem está perto do fim quando se organiza uma busca por todo o reino para encontrar a moça perdida, com um detalhe: ela deixara um sapato para trás, e qualquer mulher solteira em que o sapato sirva seria declarada noiva do príncipe no mesmo momento, amando do rei. As moças do reino foram retratadas como eufóricas por essa perspectiva, algo condizente com a época em que a obra foi produzida pois, como explica Friedan:

Em 1950, as moças iam à universidade para arranjar marido. Em meados da década, 60 abandonaram a faculdade para casar, ou temendo que o excesso de cultura fosse um obstáculo ao casamento. (FRIEDAN, 1971,

Em resumo, a maior e mais respeitada carreira que uma mulher poderia construir era a de esposa e mãe. A protagonista só tinha uma oportunidade de melhorar de vida, a saber, pelo casamento, e ser naturalmente bela a fez ter destaque durante a trama.

O sapato, ao se encaixar nos pequenos e formosos pés de Cinderela, também representa, metaforicamente, o padrão de beleza feminina: pequena, delicada. As irmãs, apesar de desesperadas, não chegam perto de conseguir encaixar a peça, pois os pés de ambas são desenhados como muito maiores, de forma exagerada, apenas para demonstrar como as diferenças são grandes



Figura 3: Sequência em que as moças da casa experimentam o sapato.

Após o sapatinho se encaixar nos pés de Cinderela, no mesmo instante ela é declarada noiva do príncipe. No início da trama, em que há uma introdução para a história de Cinderela, a instância enunciativa da narradora profere os seguintes dizeres:

“Cinderela continuava a mesma, gentil e bondosa, e esperava que seu sonho de felicidade fosse se realizar”.

Esse enunciado se conecta com o desfecho da trama, em que, após o casamento com o príncipe, a última cena mostra uma página de livro, com os dizeres, em tradução livre: “e eles viveram felizes para sempre”, evidenciando, desse modo, que a felicidade de Cinderela dependia exclusivamente de se tornar esposa.



Figura 4: Cena final, após o casamento, em que está escrito “*and they lived happily ever after*”.

Do ponto de vista de uma análise discursiva, observa-se a construção de um ideal de mulher para o casamento, baseado nas atitudes da

protagonista (cuidar da casa, cantar), bem como em seu comportamento (delicadeza, subserviência, estado de felicidade), na linguagem não-verbal (aparência, vestes), e, sobretudo, pela falta de diálogo. Com efeito, os poucos momentos em que Cinderela toma a palavra se restringem a obedecer a ordens, cuidar de alguém ou cantar, porém, em nenhum momento ela expressa opinião própria, e aceita tudo o que lhe é imposto. Orlandi (2007) explica que esse silêncio não é por acaso, mas possui uma significação implícita:

[...] a censura pode ser compreendida com a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas. Consequentemente, a identidade do sujeito é imediatamente afetada enquanto sujeito do discurso (ORLANDI, 2007, p. 76)

Com isso, Cinderela, que é a personificação do padrão de feminilidade da época, não está autorizada a falar. Historicamente, ela está submetida a uma “política do silêncio” (ORLANDI, 2007), instituída pelo papel que as mulheres ocupam na sociedade patriarcal, em que apenas o homem forma opiniões e toma decisões, determinando a formação ideológica e discursiva das mulheres nessas sociedades.

Segundo Beauvoir (1967), enquanto os homens, desde a infância, são ensinados a argumentar e a estudar, as mulheres têm seu desempenho enfraquecido nessas áreas, não tendo argumentação necessária para defender e legitimar as próprias opiniões (BEAUVOIR, 1967, p. 221).

Na sociedade patriarcal, as mulheres constroem seu próprio mundo e não o relacionam com o dos homens: “[...] não discutem opiniões: trocam confidências e receitas” (BEAUVOIR, 1967, p. 309). Orlandi explica, a esse respeito, que:

[...] no autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isso é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos” (ORLANDI, 2007, p. 79)

É possível observar, então, que Cinderela reproduz exatamente aquilo que se espera de uma mulher padrão na sociedade patriarcal: o silêncio. Com isso, a produção sofre muitas influências de vozes heterogêneas que refletiram os ideais da época, em que a mulher era silenciada, demonstrando como o longa-metragem possui relações com a realidade extraverbal, do período em que foi produzido, ou seja, é bivocal.

A seguir, será feita a análise do filme *Cinderela Pop*, que estabelece uma relação intertextual e paródica com o filme da Disney e, por ex-

tensão, com o conto clássico. Apoiando-se nestes hipotextos, a versão mais recente de *Cinderela* é um indicador da presença forte dos contos de fadas na memória cultural das jovens do século XXI.

4.2. O discurso em “Cinderela Pop”

O conto de fadas “Cinderela” é ressignificado nas mídias atuais, instaurando um diálogo com o texto original, mas em uma relação polêmica, em que a heroína é representada em conformidade com as mudanças sociais vividas pelas mulheres após a segunda onda do movimento feminista, quando as mulheres adquiriram mais liberdade para se inserirem em espaços que não fossem o lar. É o que explica Wolf nesta citação:

[...] nas duas décadas de atividade radical que se seguiram ao renascimento do feminismo no início dos anos 70, as mulheres ocidentais conquistaram direitos legais e de controle de reprodução, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e derrubaram crenças antigas e respeitadas quanto ao seu papel social. (WOLF, 1992, p. 11)

Nesse contexto pós-moderno, o conto original tornou-se obsoleto, não mais representando um ideal em que as meninas possam se espelhar. No entanto, tanto a personagem quanto as características do enredo deste conto de fadas continuam vivos, o que dá mostras da relação dialógica entre os discursos nas diferentes épocas. A história de Cinderela foi recontada inúmeras vezes, seja de forma irônica, seja para atualizar a história, apresentando outros objetivos da personagem, além do casamento. A interação verbal (BAKTHIN, 2006) é muito significativa, em contos como “Cinderela”, seja ela explícita ou implícita, pois o conto está sempre sendo adaptado com formas responsivas diferentes.

No Brasil, em 2019, foi produzido “Cinderela Pop”, trama que, além de se passar no século XXI, mostra uma protagonista cética com relação ao amor, que possui como maior objetivo se dedicar a sua carreira de DJ, não esperando se apaixonar, algo que dialoga de forma mais efetiva com as jovens que a assistem nessa época.

Após o divórcio dos pais, a personagem principal, Cintia Dorela, vai morar com a tia, enquanto a mãe sai em busca dos seus sonhos. Certo dia, ela é contratada para trabalhar como DJ, sem saber que era a festa à fantasia das filhas de sua madrasta, o que a faz entrar mascarada, tornando-se irreconhecível. Para não ser descoberta, ela foge, deixando, sem

querer, um par de seutênis para trás. Durante essa festa, a menina faz contato com um cantor famoso, chamado Fredy Prince, que se encanta pelo jeito da moça e, após achar o tênis de Cintia, inicia uma busca para poder conhecê-la melhor.

O longa-metragem, tratando-se de um hipotextoque tem como texto-fonte o conto clássico, tem seu início com a personagem principal dormindo, e com isso, tendo um sonho com seu principal objetivo na vida, que ela deixa explícito ao dizer:

“Oi, meu nome é Cintia, e essa sou eu, realizando meu maior sonho: ser uma DJ de sucesso na noite.”

Esse enunciado dialoga de modo alusivo com o início do filme de 1950, em que a narradora diz que Cinderela espera sonho de felicidade se realizar, porém Cintia deixa claro qual é o seu: ter uma carreira de sucesso, sem mencionar aspirações de se casar ou constituir uma família.

“Cinderela Pop” é uma releitura do conto “Cinderela”, e as necessidades das meninas da atualidade não são mais as mesmas. O longa-metragem joga com essa representação, subvertendo as expectativas do amor à primeira vista, tão fortes nas versões de “Cinderela” dos séculos anteriores. Nesse sentido, podemos dizer que “Cinderela Pop” é um intertexto implícito da versão clássica da Disney, e ainda, uma paródia, na medida em que a temática é subvertida, apesar de se conservarem os elementos estruturais da narrativa clássica, como o enredo, as personagens (madrasta, irmãs), e a alusão presente no título do filme (“Cinderela Pop”).

Dois anos antes de se reencontrarem, Fredy Prince, que não era famoso, toca com uma banda de música clássica na casa em que Cintia morava com os pais. Há, então, uma cena em que ambos se esbarram e se olham, porém sem haver nenhum sentimento à primeira vista.



Figura 5: Sequência em que Cintia e Fredy se esbarram pela primeira vez.

A presença de uma madrasta também é um dos principais elemen-

tos da trama. Patrícia se casa com o pai de Cintia após o escândalo da traição, e tem duas filhas, Graziely e Gisele. Gisele é humilhada pela mãe e pela irmã por sua aparência, e discorda delas em vários momentos da trama. Tomemos como exemplo o seguinte diálogo:

“Patrícia: – [...] Ser bela por dentro também conta, mas por fora uns quilinhos a menos contariam mais, entendeu?”

Gisele: – Eu não concordo!”

Ao se manifestar contra os ideais da mãe, Gisele apenas reforça como eles são considerados errados, afinal, Patrícia é a antagonista da trama. O período em que *Cinderela Pop* foi veiculado é marcado pela ideia de empoderamento, que, segundo Nelly Stromquist, possui quatro fases:

São elas a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de auto-estima), política (consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e se mobilizar) e a econômica (capacidade de gerar renda independente). (STROMQUIST *apud* SARDENBERG, 2006, p. 6)

Portanto, a atitude de Grazielly denota uma oposição ao pensamento retrógrado da mãe, que tenta adequar a filha aos padrões de beleza patriarcais, dialogando com o pensamento da luta feminina. Já Patrícia mostra que, apesar de grandes conquistas feministas, ainda há machismo vigente na sociedade pós-moderna e até mesmo mulheres reproduzem esse discurso.

O baile, momento clássico de “A Gata Borralheira”, em “Cinderela Pop” é dividido em dois momentos. O primeiro, quando Cintia é contratada para tocar na festa das irmãs, com o objetivo de finalmente iniciar sua carreira de forma séria. Para tal, ela se disfarça usando uma roupa que sua tia lhe entrega: a fantasia de uma vilã e um tênis personalizado como o vestido. Fredy Prince estava nos bastidores esperando sua vez de cantar e a música de Cintia desperta sua curiosidade, fazendo com que ele saia, também mascarado, para encontrá-la, iniciando uma conversa com a moça da seguinte forma:



Figura 6: Momento em que Cintia e Fredy se conhecem

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

“Fredy: Bem diferente sua fantasia! Todas as meninas de princesa e você de rainha de copas.

Cíntia: Valeu!

Fredy: Gostei do seu tênis.”

Neste ponto, é de se observar que Fredy tem a intenção de estabelecer uma conexão real com Cíntia. Enquanto, no conto clássico, Cinderela apenas tem um convite para dançar que aceita prontamente, Cíntia não demonstra tanto interesse pelo rapaz, apesar das tentativas deste último de conhecê-la. Após isso, Fredy questiona se ela gosta das músicas feitas por Fredy Prince, e recebe uma resposta inesperada.

“Fredy: Você é a primeira menina que eu vejo que não gosta de música romântica.

Cíntia: Eu não gosto de nada que não seja real.

Fredy: E o amor é o quê?

Cíntia: Ilusão!”

Na realidade, os dois já haviam se visto, algo que acaba quebrando a ideia de amor à primeira vista que o rapaz pretende passar. Fredy se encanta por Cíntia por ela não se parecer com as outras meninas e a admira por seu talento. Por vários momentos, ele tenta destacar o valor de Cíntia em detrimento das outras, como usar roupas diferentes e não gostar de música romântica. A personagem é descrita com características diferentes das outras meninas, algo que se relaciona com a versão de 1950. Afinal, Cinderela era considerada diferente por sua beleza, e Cíntia, por suas atitudes.

Quando a madrasta de Cíntia descobre a identidade secreta da garota e a chantageia, dizendo que, se ela se revelar ao famoso, irá contar a seu pai que ela toca na noite, Cíntia deixa de encontrar o rapaz para priorizar a própria carreira. Ela possui atitudes que não fariam sentido na época em que o longa de 1950 foi lançado, pois ela tem anseio de liberdade e luta contra quem tenta diminuí-la. Em um momento do longa, em que a madrasta propositalmente queima o vestido de Cíntia com um ferro de passar, a garota reage na mesma hora:

“– Meu vestido! Sua doente, mau caráter!”

Cíntia é uma garota que reage às injustiças, tentando mudar a própria vida e buscando sozinha seus objetivos, sem esperar nada de ninguém. Em cada época, as mudanças sociais traçam fios ideológicos (BAKTHIN/VOLOCHINOV, 2006), que, no caso de Cíntia, refletem o empoderamento tão presente na personalidade das jovens do século XXI. Na obra, a palavra consegue ser o principal indicador dessas mudanças,

pois contrasta diretamente com a falta de opinião (voz) da Cinderela de 1950.

A segunda parte do baile acontece quando Fredy vai cantar na festa de formatura de Cintia. Na festa, ele coloca em Cintia o tênis que a menina perdera, eles dançam e se beijam, porém a diferença é clara:

“E foi assim que começou a nossa história gente... E com a gente, novas histórias também começaram”.



Figura 7: Sequência em que Fredy encaixa o sapato nos pés de Cintia e, após esse evento, iniciam uma carreira juntos.

“Cinderela Pop” é um texto definido por sua anterioridade, o que significa que a trama apenas faz sentido pela existência do filme anterior, que, por sua vez, retoma o conto clássico. Assim, a frase final de Cintia é uma alusão ao clássico “e viveram felizes para sempre”, subvertendo e explicando que, na verdade, eles ainda tinham muitas coisas para realizar pela frente. A trama chega ao fim com os dois fazendo sucesso na música juntos, trabalhando lado a lado, o que conduz à representação da mulher pós-moderna.

Desse modo, observa-se que o filme “Cinderela Pop” estabelece uma ruptura com relação ao filme clássico e, por extensão, com o conto de fadas original, na medida em que apresenta personagens femininas com objetivos de vida que não se resumem a formar uma família e que expressam suas opiniões, buscando respeito e independência. No entanto, ainda há momentos que demonstram como os ideais patriarcais ainda existem e são seguidos por várias mulheres, mesmo na pós-modernidade.

5. *Considerações finais*

Neste artigo, analisamos duas adaptações cinematográficas do conto de fadas *Cinderela*, para entender como se atualizam as diferentes formações ideológicas e discursivas estabelecidas entre as duas versões

do conto clássico. Em “Cinderela”, produzido em 1950 pelos estúdios Disney, a personagem é moldada de acordo com os padrões de uma sociedade patriarcal, enquanto a versão de 2019, “Cinderela Pop”, se afasta desses ideais e propõe uma heroína orientada pelos padrões vigentes no século XXI, em torno das conquistas femininas e da ideia de empoderamento.

Por meio das análises, baseadas no referencial teórico da análise do discurso francesa e da análise dialógica do discurso, foi possível observar que, em “Cinderela Pop”, ainda há representações que não foram totalmente desconstruídas, expressas pelos ideais patriarcais da personagem Patrícia e até mesmo por Fredy Prince, que escolhe apenas uma garota para gostar, por ela ser considerada “diferente das outras”, da mesma forma como, em 1950, Cinderela se destacava por sua beleza.

Diante do exposto, é possível concluir que os dois filmes estabelecem uma relação direta com a ideologia da época em que foram produzidos, demonstrando como a arte não é separada da sociedade e que, mesmo com os avanços, não houve uma ruptura completa com a sociedade patriarcal em “Cinderela Pop”, que, não obstante, subverte muitas representações presentes no longa-metragem de 1950.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2010.
- BETTELHEIM, Bruno. *Apsicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo II: A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Petrópolis-RJ: Vozes Limitada, 1971.

HISTORY. Walt Disney Company is founded. Disponível em: <https://www.history.com/this-day-in-history/walt-disney-company-founded>. Acesso em: 22 de out de 2019.

KOCH, I. G. V, BENTES, A. C, CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

MENDES, Marisa B. T. *Em Busca dos Contos Perdidos: O significado das funções feministas nos contos de Perrault*. São Paulo: UNESP, 1999.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2010.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas-SP: Unicamp, 2007.

PERRAULT, Charles. *Os contos da mamãe gansa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SARDENBERG, Cecília M. B. Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista. Bahia. In: *I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO*, 2006.

VOLOCHINOV, Valentin. *Discurso na Vida e Discurso na Arte*. Trad. de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. [S. l]: [S. E], [S. d].

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZIPES, Jack. *Breaking the Disney spell*. New York: WW Norton, 1999.

Outras fontes:

CINDERELA. Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson. Produzido por Walt Disney. Los Angeles: Walt Disney Studios, 1950. DVD (74 min.).

CINDERELA pop. Dirigido por Bruno Garotti. Rio de Janeiro: Produtora Panorâmica, 2019. Vídeo (95 min.).