

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA

MICHELE MARIA CRESPI CITOLIN

**REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE: UMA ANÁLISE DA PRIMEIRA
PRINCESA NEGRA DA DISNEY EM “ A PRINCESA E O SAPO”**

Porto Alegre
Julho de 2017

MICHELE MARIA CRESPI CITOLIN

**REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE: UMA ANÁLISE DA PRIMEIRA
PRINCESA NEGRA DA DISNEY EM “ A PRINCESA E O SAPO”**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário

Coorientador: Prof. Ms. João Batista dos Santos

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Citolin, Michele Maria

REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE: UMA ANÁLISE DA
PRIMEIRA PRINCESA NEGRA DA DISNEY EM " A PRINCESA E O SAPO" / Michele
Maria Citolin. -- 2017.
102 f.

Orientador: Nísia Martins do Rosário.

Coorientador: João Batista dos Santos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de
Comunicação Social: Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BRS, 2017.

1. Representação. 2. negritude. 3. audiovisual. 4.
desenho animado. I. Martins do Rosário, Nísia , orient. II. Batista dos
Santos, João, coorient. III. Título.

**REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE: UMA ANÁLISE DA PRIMEIRA
PRINCESA NEGRA DA DISNEY EM “ A PRINCESA E O SAPO”**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para obtenção do
diploma de Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário –UFRGS
Orientadora

Prof. Ms. João Batista dos Santos–UFRGS
Coorientador

Prof.^a Ms.^a Adriana Pierre Coca –UFRGS
Examinador

Prof. Dr.^a Aline do Amaral Garcia Strelow –UFRGS
Examinador

AGRADECIMENTOS

À Nádía que sempre me incentivou a sempre seguir em frente e nunca desistir dos meus sonhos. A Sergio por me dar apoio e amor durante toda minha vida. À Fabíola por sempre incentivar e nunca deixar desistir. À Susana por todo carinho e dedicação. A Silas por toda paciência e amor durante esse período. A todos meus amigos, em especial Morgana, Franciele e Camila por ajudarem com incentivo e apoio. Vocês todos são minha inspiração amo todos.

Aos meus orientadores Nísia Martins e João Batista dos Santos por todo o empenho e dedicação.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso busca analisar como no filme *A princesa e o sapo* é dada a representação, quais são as características e como é a construção da história em relação a etnia negra. O estudo busca refletir como a protagonista Tiana, expressa sua negritude e como, no contexto da narrativa, a cultura negra está presente. A metodologia foi composta de três etapas que visam analisar a construção e evolução da personagem Tiana, elencar os aspectos em que a personagem tem sua negritude representada na narrativa. Na primeira etapa da metodologia é mapeado os aspectos físicos, psicológicos e sócias de Tiana, em seguida feito o levantamento de todos os momentos em que a personagem tem sua negritude representada e por fim o levantamento dos elementos da cultura negra em toda a narrativa. Por meio dessa análise foi observado que o filme *A princesa e o sapo* possui uma estrutura narrativa simples e, apesar da personagem Tiana passar grande parte do filme na forma de sapo, foi evidenciado que a negritude da personagem não está em sua aparência, e sim em suas ações, pensamentos e na sua identidade.

Palavras-chave: Representação, negritude, audiovisual, desenho animado

ABSTRACT

This degree completion seeks to analyze in the film *The princess and the frog* how this representation is given, what are characteristics and how is the construction of history in relation to black ethnicity. The study seeks to reflect as a protagonist Tiana, expresses her blackness and if, in the context of the narrative, there are other points where a black culture expresses itself. The methodology is to analyze the composition and evolution of the character Tiana, listing the aspects in which it is a character of its negritude represented in the narrative. In the first part of the methodology is mapped the physical, psychological and social aspects of Tiana, then made the survey of all the moments in which the character has its blackness represented and, finally the survey of the elements of black culture throughout the narrative. Through this study, it is possible to observe the film *The princess and the frog* has a simple narrative structure and that, although Tiana were most part of the film as a frog, it was possible to observe that the blackness of the character express not only in its appearance, but in her actions, thoughts and in her identity.

Key Words: Representation, negritude, film, animated moovie

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Traumatoscópio (1825)	26
Figura 2 – Gertie, O Dinossauro, de Winsor McCay	28
Figura 3 – Ilustração do processo de Rotoscopia	29
Figura 4 – Entrada de uma das produções com Oswald.....	30
Figura 5 – Flowers and Trees, primeiro filme colorido.....	32
Figura 6 – Branca de Neve chega na casa dos anões e limpa toda a casa dizendo que está muito suja porque não deve ter uma mãe cuidando	36
Figura 7– Momento em que Jasmine seduz Jafar para salvar Aladdin	39
Figura 8 – Cena em que o Conselheiro imperial fala para Mulan: “Silencio! Você deveria ensinar sua filha a dobrar a língua na presença de homens”.	40
Figura 9 – Tiana criança e Charlotte escutando o conto “O príncipe sapo”	63
Figura 10 – Vizinhos comendo gumbo com a família de Tiana.....	64
Figura 11 – Amigos convidando Tiana para dançar no Madri Grass.....	64
Figura 12 – Momento em que Tiana vê que se transformou em sapo	67
Figura 13 – Todos os personagens reunidos comendo gumbo.....	69
Figura 14 – Mama Odie depois de salvar Naveen e Tiana.	70
Figura 15 – Tiana e Naaven transformam-se em humanos e ela torna-se uma princesa.....	71
Figura 16 – Tiana cozinha Gumbo com seu pai	78
Figura 17 – Tiana serve Beignets para Mr. La Bouff	79
Figura 18 – Tiana e Eudora colocando pimenta na mesa	80
Figura 19 – Tiana serve beignets no baile de mascaras	81
Figura 20 – Dr. Facilier mostra um boneco voodoo e os “amigos do outro lado”	81
Figura 21 – Barco que vai para Nova Orleans	82
Figura 22 – Casamento no Mardi Gras de Charlote e Naveen.....	83
Figura 23 – Dr. Facilier é tomado pelas sombras e a magia negra	83
Figura 24 – No Tiana’s Palace, os personagens dançam ao ritmo do jazz.....	84
Figura 25 – Ray “Eu sou um Canjun, nascido e criado no pântano”	85

INDICE DE QUADROS

Quadro 1	59
Quadro 2	60
Quadro 3	60
Quadro 4	76

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. Contos de fadas	14
2.1 “Era uma vez”	14
2.1.1 Os irmãos Grimm e “O Rei Sapo”	16
2.2 Estrutura narrativa	17
2.3 Contos de fadas educa e forma personalidade.....	21
3. DA ORIGEM DO FILME ANIMADO AO FENÔMENO PRINCESAS DISNEY	24
3.1 A história da animação.....	25
3.2 Walt Disney e sua jornada para o sucesso	30
3.3. As princesas Disney	35
3.3.1 Branca de Neve: as princesas clássicas	36
3.3.2 Ariel: as princesas rebeldes.....	38
3.3.3. Questionando representações, as princesas contemporâneas	41
4. A IDENTIDADE NEGRA.....	42
4.2 A construção da identidade.....	43
4.3 Definição de etnia	46
4.4 Perda e a redescoberta da identidade negra.....	47
4.5 A mulher negra e a luta por seu reconhecimento	53
5. TIANA E A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE	58
5.1 A metodologia	58
5.2 A personagem Tiana.....	58
5.3 A negritude de Tiana	75
5.2.1 Análise	84
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
Referências bibliográficas	97
Referências filmográficas	102

1. INTRODUÇÃO

O filme *A princesa e o sapo*, lançado pela Walt Disney Animation Studios em 2009, é o primeiro filme de desenho animado em que a protagonista é uma princesa de origem negra. Filmes de contos de fadas são muito presentes na infância das crianças, muitas vezes sendo influenciadores na construção de sua personalidade porque, através da assimilação dos conteúdos a criança aprende princípios importantes para vencer obstáculos e como solucionar problemas.

Os filmes de contos de fada permeiam toda a infância das crianças, muitas vezes são usados pelos pais como uma maneira de entretê-las e ao mesmo tempo ensinar, assim, por meio de suas histórias, percebem e interrogam a si mesmas sobre o mundo que as rodeia, orientando seus interesses e objetivos.

A Walt Disney Studio já produziu cerca de onze filmes de princesas, cinco dessas princesas representam etnias diferentes como a árabe (Jasmine em *Alladin* de 1992), índio-americana (Pocahontas em *Pocahontas* de 1995), chinesa (Mulan em *Mulan* de 1998), negra (Tiana em *A princesa e o sapo* de 2009) e nórdica (Mérida em *Valente* de 2012). Nesta pesquisa foi escolhido o filme *A princesa e o sapo* porque se trata da primeira representação de uma protagonista negra na história dos filmes animados da Disney. Desde 1990, o Estúdio tenta ser mais abrangente demograficamente em raça e etnicidade. Com este filme o Estúdio dá seu primeiro passo na representação dos Afro Americanos em suas produções.

Os desenhos animados surgiram muito antes dos Estúdios Disney. Desde 1794, diversas técnicas têm sido aprimoradas para o refinamento da captação de movimentos em imagens. Contudo, Walt Disney possuía um dom de envolver os espectadores com suas narrativas e sua primeira grande produção foi em 1923 com o conto de fadas *A branca de neve* (1964) que se tornou um clássico da indústria cinematográfica.

Desde então, a empresa Disney produziu diversos filmes em que a protagonista é uma princesa, sendo uma delas a protagonista do filme analisado nesta pesquisa. Tiana, a protagonista do filme *A princesa e o sapo*, mora na cidade de New Orleans e trabalha como garçoneiro. Por meio do trabalho duro

ela quer conquistar seu sonho de ter seu próprio restaurante. A personagem tem um apresso muito grande pela culinária por influência de seu pai que sonhava em ter um restaurante. Contudo, sua vida muda quando numa festa de carnaval o Príncipe Naveen da Maldonia é transformado em sapo e precisa de um beijo de uma princesa para retornar a forma humana. Disposta a ajudar, Tiana beija o sapo e acaba se tornando uma rã porque ela não é uma princesa. A trama se desenvolve na busca de Tiana e Naveen por uma maneira de transformarem-se em humanos novamente. Tiana é uma menina sonhadora mas para realizar seu sonho precisa trabalhar duro. Não nasceu na realeza, diferente de outras personagens, torna-se uma princesa depois do casamento. Além desse fator que diferencia sua história dos outros clássicos, chama a atenção o fato da protagonista, logo no começo do longa-metragem, transforma-se em sapo e permanece desta maneira quase até o final do filme, provocando o apagamento da representação da moça negra. Essas e outras observações são feitas ao analisar o filme.

A escolha desse tema deu-se ao realizar o intercambio na Universidade do Texas em Austin, na disciplina de *Exploring Children's Media*, na qual estudei sobre a recepção das crianças com a mídia televisiva. Juntamente com a professora Kathleen Tynner¹ comecei a elaborar uma pesquisa muito direcionada para as princesas da Disney. Ao procurar matérias sobre as princesas, me deparei com a unicidade da princesa Tiana. Com meu retorno a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, continuei o estudo realizado.

Este trabalho tem como objetivo analisar como a primeira princesa negra da Disney é representada, seu aspecto físico, seus aspectos socioculturais e como a história é construída.

Entendemos que o filme *A princesa e o sapo* é um conto de fadas, logo, torna-se essencial que sejam abordadas questões teóricas relacionadas aos contos de fadas como: seu surgimento, o público para que era destinado e o público hoje, suas diversas mudanças e adaptações realizadas ao longo do tempo e sua importância no desenvolvimento infantil. Para isso utilizarei Bruno Bettelheim (1985) e Diana Corso e Mário Corso (2006, 2011). Utilizarei de Lara

¹ Kathleen Tyner faz parte do *Associate Professor in the Department of Radio-Television-Film* na Universidade do Texas em Austin (EUA)

Nólio (2015) para fundamentar a estrutura utilizada na narrativa dos contos de fadas.

Para aprofundar questões históricas da origem dos filmes de desenho animado utilizarei os autores Júnior Lucena (2011) e Carolina Lanner Fossati (2011) com objetivo de contextualizar desde o início da produção animadas até as grandes produções da Disney. Para analisar os filmes de princesa feitos pelos Estúdios foi utilizado Eveline Lima de Castro Aguiar (2015) que se utiliza da teoria de Breder (2013) para elencar as princesas da Disney em três fases, as princesas clássicas, as princesas rebeldes e, onde se encaixa o filme de Tiana, as princesas contemporâneas.

A fim de fundamentar o que é etnia e a construção da identidade negra farei uso da bibliografia de Stuart Hall (2003 e 2014), Manuel Castells (1999), Maria da Consolação André (2008) e Kebengele Monunga (1988). Diante da importância de tratar do assunto da representatividade da mulher negra utiliza-se a autora Angela Davis (2013), Vanessa Santos do Canto e Caroline Fernanda Santos da Silva (2009) e Shuma Shumaker e Érico Vital Brazil (2007).

A análise será realizada segundo as características dos aspectos físicos, sociais e psicológicos propostos por Renata Pallottini (1989). A análise do enredo será dada com base das estruturas narrativas de Propp, tratadas no livro de Nelly Coelho (2000). O último estudo é feito a partir do mapeamento dos momentos no filme em que Tiana expressa sua negritude e também em que outros momentos a cultura negra é tratada na narrativa. É também objetivo do estudo identificar característica da cultura negra dentro na narrativa no geral.

A escolha da personagem Tiana como objeto de estudo baseia-se na importância histórica desta personagem. A Disney levou cerca de 75 anos para produzir seu primeiro filme com uma protagonista negra. Ela é uma mulher independente e trabalhadora como a mulher contemporânea, contudo a produção sofreu muitas críticas porque a personagem passa grande parte do filme na forma de sapo.

2. CONTOS DE FADAS

Neste capítulo, serão abordadas diversas questões relacionadas à origem dos contos de fadas, os públicos aos quais eram destinados e seus diferentes formatos e estruturas narrativas.

Primeiramente, é preciso saber a origem dos contos de fadas para mostrar como essas narrativas passaram a ter como público as crianças. Além disso, alguns autores, como os Irmãos Grimm, eternizaram-diversas histórias, e criaram as adaptações mais conhecidas que temos hoje. O filme *A princesa e o sapo* é oriundo de uma dessas histórias por isso mostra-se importante conhecê-lo.

Também serão ressaltadas estruturas narrativas e construções de personagens que as narrativas costumam utilizar para facilitar o entendimento das crianças. Para o público infantil, essas histórias são importantes para mostrar que, no mundo, elas terão que enfrentar situações amedrontadoras, mas que é possível superá-las, como os heróis das histórias fazem.

2.1 “ERA UMA VEZ”

De acordo com o livro *Fada no divã* de Diana Corso e Mário Corso (2006), emprega-se a mesma definição que Vladimir Propp (1979) para contos maravilhosos. A definição do termo “maravilhoso” do latim significa admirável, espantoso, extraordinário. Os contos maravilhosos precisam conter elementos surpreendentes, encantadores, mágicos. Muitos estudiosos optam por essa denominação justamente por tratarem-se de personagens e fenômenos mágicos, absurdos, fantasiosos. Os contos de fadas não necessariamente precisam ter fadas. Contudo, outros autores optam por seguir com a sabedoria popular que mantém as fadas como representantes desse reino e é essa definição que utilizaremos nesta pesquisa.

Os elementos fantásticos presentes nessas narrativas cumprem função de garantir que se trata de outra dimensão, e outro mundo, com possibilidades lógicas diferentes. Assim fazendo, os argumentos da razão e da coerência já são barrados na porta, e a festa pode começar sem sua incômoda presença, bastando pronunciar as palavras mágicas *Era uma vez...* como uma senha de entrada. (CORSO & CORSO, 2006, p.27)

Segundo antropólogos, é difícil determinar exatamente a época em que os contos de fadas surgiram. As narrativas foram transmitidas por meio da

tradição oral e repassadas de geração para geração. A função original dessas narrativas eram entreter as habitantes das aldeias, ajudando os camponeses a superar os momentos de escassez de alimentos e as noites longas de inverno.

Segundo Corso e Corso (2006), as histórias não eram destinadas especificamente para as crianças, mas também para adultos, e eram contadas em reuniões ao redor da fogueira. Um bom contador de histórias emocionava sua plateia, incluindo pessoas de todas as idades. Os contadores de histórias retratavam o mundo brutal repleto de perigos e crueldade.

Os contos populares pré-modernos talvez fizessem pouco mais do que nomear os medos presentes no coração de todos, adultos e crianças, que se reuniam em volta do fogo enquanto os lobos uivam lá fora, o frio recrudescia e a forma era um espectro capaz de ceifar a vida dos mais frágeis, mês a mês (CORSO & CORSO 2006, p.16)

A partir de estudos antropológicos, iniciados na Alemanha, foram descobertas narrativas ancestrais - contadas nos convívios familiares ou “ao pé do fogo” durante os longos invernos em que a neve impedia de sair ao ar livre. Além de entretenimento, era uma valiosa maneira de transmitir os valores dos grupos sociais, passando de geração em geração.

Com o passar do tempo, foi se diversificando-se a forma de narrativa, por meio da popularização dos livros. Primeiramente para a corte e para a burguesia crescente, e, posteriormente, em brochuras baratas, para serem consumidas por uma sociedade em processo de alfabetização.

Apenas após a Revolução Industrial, os contos de fadas começaram a ser direcionados para o público infantil. Nesta época, segundo os ideais iluministas, as crianças foram reconhecidas como sujeitos dotados de uma psicologia infantil diferente da subjetividade adulta. Assim, ocorreu a distinção dos produtos culturais para crianças. Hoje, temos os extremos, em que cada idade possui um produto específico. Tendo em vista que cada época de vida tem ofertas culturais diferenciadas: para bebês, crianças pequenas, escolares, pré-púberes, adolescentes, adultos solteiros, famílias e etc... (CORSO & CORSO, 2006).

Nos últimos tempos, a valorização da leitura é o fenômeno mais importante no processo de Educação. A literatura infantil, desde os tempos arcaicos até a pós-modernidade, é essencial para as crianças, e é por meio dela que os pequenos leitores percebem e interrogam a si mesmos, orientando seus

interesses, suas aspirações, sua necessidade de autoafirmação, ao lhes propor objetivos, ideais ou formas possíveis de participação no mundo que os rodeia. De acordo com Nelly Coelho (2000), os contos de fadas, as lendas, os mitos, não são apenas “entretenimento infantil”, são autêntico acervo de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo. É por meio dessas fontes de narrativas maravilhosas que conhecemos as histórias dos povos e de suas culturas.

Muitos analistas, psicólogos e pedagogos reconhecem que existe um aspecto lúdico significativo envolvido nas histórias, mas elas são muito mais do que isso, as crianças usam as histórias como sistemas para organizar sua vida e seus impasses. Respeitadas as devidas proporções, a literatura infantil é um apoio para a filosofia possível desse momento. (CORSO & CORSO, 2011, p.21)

2.1.1 Os irmãos Grimm e “O Rei Sapo”

O gênero literatura infantil nasceu com o autor Charles Perrault no século XVII, mas somente depois, na Alemanha no século XVIII, e, a partir da pesquisa realizada pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, ela seria devidamente constituída e teria início sua expansão para as Américas (COELHO, 2000). Os dois se entregaram à busca de variações linguísticas em antigas narrativas, lendas e sagas que eram transmitidas de geração para geração.

Baseado nessas memórias do povo, os irmãos Grimm criaram diversos contos conhecidos popularmente até hoje, como: *A Bela Adormecida*; *Branca de Neve e os Sete Anões*; *Chapeuzinho Vermelho*; *A Gata Borralheira*; *O Ganso de Ouro*; *Os Sete Corvos*; *O Príncipe Sapo* e dezenas de outros que correm o mundo. Muitos deles foram alterados porque continham muita violência e maldade, por isso foi feita uma nova edição, minimizando esses aspectos.

O conto *O rei sapo* que é a história em que se baseia o filme analisado na pesquisa, *A princesa e o sapo* é uma das mais célebres histórias em que um animal transforma-se do repulsivo em atraente. Segundo Corso e Corso (2006), a narrativa mais popular trata de um príncipe enfeitiçado que depende do afeto de uma princesa para voltar à forma original. Uma das cenas mais clássicas do conto é quando a princesa beija o repulsivo sapo, permitindo-lhe o retorno da metamorfose. O fato de um sapo virar príncipe é um bom argumento para aceitarmos que as aparências não devem ser impedimento para uma relação.

Na versão original dos Irmãos Grimm, entretanto, trata-se de uma jovem princesa que está brincando no lago e perde seu brinquedo na água. Nesse

momento, aparece um sapo prometendo devolver-lhe o brinquedo desde que ela prometa levá-lo para casa. Além disso, teria de lhe aceitar como companheiro de brincadeiras, compartilhar seu prato, e admitir sua companhia até na própria cama. A jovem concorda, mas sem a intenção de honrar o acordo. Assim, ao receber o brinquedo de volta, sai correndo do sapo a fim de fugir. Porém, ao chegar no castelo o sapo bate na porta, exigindo o cumprimento da palavra da princesa. O rei, em vez de apoiar a filha, exige que ela faça jus a promessa. Dessa forma, mesmo contrariada, ela admite o sapo em sua mesa, em sua cama. Porém, na hora de dormir ela não consegue mais aguentar e, em um ato de raiva, o atira contra a parede. Ele, então, se transforma num belo príncipe pelo qual ela se apaixona (Corso & Corso, 2006).

Uma das cenas mais clássicas e iconográficas dos contos de fadas, e também a cena mais conhecida da versão popular da história, o beijo entre a princesa e o sapo, não existe na narração dos irmãos Grimm. Já o ato de rebeldia da moça, de não querer honrar a sua promessa, que é parte muito relevante da fábula original, não é enfatizado.

2.2 ESTRUTURA NARRATIVA

É fácil reconhecer um conto de fadas, pois os animais falam, há personagens como reis e princesas, e, também, ele inicia por “era uma vez”, finalizando com o desfecho clássico: “felizes para sempre”. Algumas características são fundamentais para que a criança compreenda todos os sentidos da história, como a estruturação simples do texto. O fato de desenrolar-se em um tempo indeterminado no passado ajuda a criança a entender que aquele fato não aconteceu em uma realidade próxima a dela (NÓLIO, 2015). Na maioria dos contos, são tratados temas difíceis como o amor, a morte, o abandono, a separação, a rivalidade fraterna, entre outros.

É aí que os contos de fadas fornecem o que a criança mais precisa: começam exatamente onde a criança está emocionalmente, mostram-lhe para onde ir e como fazê-lo. Mas o conto de fadas o faz por implicação, na forma de material fantasioso que a criança pode moldar como lhe parece melhor, e por meio de imagens que tornam mais fácil para ela compreender aqui que é essencial que compreenda. (BATTELHEM, 1989M P. 152 – 153)

Outra característica importante é a presença da metáfora, que tem a capacidade de representar nossos dramas reais e, também, o conflito principal da narrativa. É essa duplicidade que ajuda a criança a focar-se no conflito principal, garantindo um processo tranquilo de identificação indireto.

Segundo Lara Nólío (2015), as narrativas trazem elementos fantásticos e de encantamento, mas nem sempre trazem fadas. O conto começa com a apresentação do herói ou da heroína e do problema que vai desestabilizar a paz inicial. A ruptura é quando o herói vai para o desconhecido, deixando a proteção de seu lar; depois vem o confronto e a superação de obstáculos perigosos; em seguida, o herói busca a solução fantasiosa. Depois tem-se o momento da restauração quando inicia o processo de descoberta do novo e das potencialidades que a restauração pode trazer. Finalizando, há o desfecho, que é o retorno para a realidade, com a união dos pontos, iniciando o processo de crescimento e desenvolvimento.

O enredo na narrativa dos contos de fadas se organiza a partir de poucas personagens, uma estrutura simples, uma linguagem acessível e o conflito inicial, que pode ser uma necessidade, uma vontade ou um propósito, o qual motiva o herói ou a heroína a agir. Esse propósito quase sempre está ligado ao abandono do lar paterno e à obrigatoriedade do herói viajar até um lugar desconhecido. A narrativa sem esses elementos não se desenvolveria, transformando tais contos em textos sem sentido, pois faltaria o essencial para o leitor criar essas expectativas: o conflito. (NÓLIO, 2015, p. 13)

De acordo com Coelho (2000), a magia e o encanto transmitido por essas formas narrativas dão-se pelo fato de não falarem da vida real, mas sim, da vida como pode ser vivida, apresentando situações humanas possíveis ou imagináveis. As histórias tornam-se de fácil compreensão para as crianças, porque possuem uma estrutura simples e apresentam soluções para os problemas, muitas vezes, por meio da magia.

Propp (1979) *apud* Coelho (2000), criou funções que estruturam a narrativa dos contos de fadas com base em uma análise de 449 contos. Muitas dessas funções aparecem ao mesmo tempo e sobrepõem-se. São elas:

1. Uma situação de crise ou mudança: o motivo que desencadeia uma situação de desequilíbrio da normalidade, a qual se transforma em desafio para o herói;

2. Aspiração, desígnio ou obediência: o desafio é aceito pelo herói como ideal;
3. Viagem: a primeira condição para aspiração é sair de casa;
4. Desafio ou obstáculo: há sempre um desafio à realização pretendida;
5. Mediação: surge um mediador entre o herói e o objetivo que está difícil de ser alcançado, como um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos, e ajuda o herói a vencer;
6. Conquista: o herói vence a conquista, o objetivo almejado.

Essas estruturas básicas podem muito bem serem relacionadas com o mundo real. Por isso, o leitor ou ouvinte sente-se projetado num plano em que seus próprios anseios parecem ser reais.

Além da estrutura narrativa simplificada, as personagens são polarizadas, ou seja, representam ou o Bem ou o Mal, dificilmente exercem as duas “funções” ao mesmo tempo. Desta maneira, a criança consegue diferenciar bem os dois polos. Segundo Lara Nólío (2015), a linguagem acessível e o conflito inicial que pode ser uma necessidade, uma vontade ou um propósito o qual motiva o herói ou a heroína a agir facilitam a identificação do leitor. Os personagens se dividem em três tipos: protagonista, antagonista e secundária. A protagonista é a personagem principal, suas ações estão no centro da narrativa. Pode ser tanto um herói como um anti-herói, e é o fio condutor que orienta os motivos das ações e fixa a atenção do leitor. O antagonista é a personagem considerada como a vilã da história (o Mal), contrariando e atrapalhando os feitos do protagonista. Os personagens secundários são aqueles que participam dos fatos, mas com pouco destaque na história, contribuindo de maneira discreta (NÓLIO, 2015).

Para Radino (2003), a estrutura narrativa dos contos de fadas fala de heróis comuns: os nomes são genéricos, não ganham nenhum destaque; os pais dos heróis poderiam ser qualquer um de nós. Desta forma, a identificação com esses personagens genéricos que vivem situações cotidianas e têm uma família comum torna-se mais fácil. Diferentemente das histórias antigas épicas, onde temos deuses e heróis sobre-humanos, nos contos de fadas, temos personagens que vivem situações semelhantes as reais.

É característico dos contos de fadas trazer dilemas existenciais de forma breve e categórica. Isto permite à criança aprender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa

confundiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente; e detalhes, a menos que muito importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos que únicos. (BATTELHEIM, 1980, p.15)

De acordo com o autor, as personagens são simples até mesmo em sua aparência, a não ser que alguma particularidade seja muito importante, e influencie em seu reconhecimento. Os detalhes não costumam aparecer, pois podem confundir a criança que está acompanhando a narrativa.

As fadas, de acordo com o autor Radino (2003), são “mulheres com poderes sobrenaturais”. Tudo indica que tiveram origem na cultura céltica, mas, por outro lado, como o termo possui menções em textos narrativos em quase todas as línguas infere-se que tiveram origem comum. Tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida das pessoas, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível. Podem, ainda, encarnar o Mal e apresentarem-se como o contrário de tudo isso, isto é, como bruxas. Se há personagem que, apesar do correr dos tempos e da mudança de costumes, continua mantendo seu poder de atração sobre adultos e crianças, essa é a fada.

Battelheim (1980) fala que essas histórias trabalham conflitos existenciais bastante pesados, como a morte, a separação, e passam a mensagem para a criança que a vida é inevitável e temos que nos deparar com dificuldades, mas é possível vencer os obstáculos. Isso é importante para que os problemas psicológicos do crescimento sejam superados, tais como: superação de decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis, entre outros. Para isso, as crianças precisam entender o que está acontecendo dentro de seu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da narrativa, em resposta a pressões inconscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo. Os contos de fadas ganham grande valor porque oferecem esse espaço para a criança imaginar e poder descobrir verdades sobre si (BATTELHEIM, 1980).

Os contos de fadas tratam de conflitos pertinentes à vivência humana que permeiam diversas gerações. De acordo com Battelheim, por falarem de perdas, acabam mostrando às crianças que, na vida poderá haver dificuldades.

2.3 CONTOS DE FADAS EDUCA E FORMA PERSONALIDADE

No livro “Psicanálise dos contos de fadas”, Battelheim (1980), diz que, no período de infância, diversas transformações acontecem, tanto em relação ao corpo, como psicológicas. As crianças estão em processo de formação e apresentam-se geralmente mais frágeis perante as dificuldades e transformações impostas pela vida. As histórias contadas e transmitidas às crianças são o melhor caminho para desenvolver a personalidade infantil. São elas que conseguem impor uma coerência em um turbilhão de sentimentos infantis, como medo e angústias, para que eles sejam vencidos e ultrapassados. Os contos oferecem novas dimensões a imaginação que criança por si só não poderia fantasiar. A forma e estrutura dos contos faz com que elas possam organizar seus devaneios, e, assim, dar melhor direção as suas vidas.

Segundo o autor, para que a história prenda a atenção da criança, ela deve entreter e despertar curiosidade. Mas, para enriquecer sua vida, é preciso que estimule a imaginação. Para, assim, ajudar a desenvolver o intelecto e tornar claras suas emoções.

Todos os contos tratam de conflitos humanos e trazem mensagens essenciais para o desenvolvimento de personalidade. A criança, ao ouvir repetidamente, por vontade própria, essas histórias, vai familiarizar-se com o enredo que envolve persistência, coragem e resiliência. Além disso, passa a compreender, também, o Bem e o Mal, sendo estimulada a superar as dificuldades que enfrenta em sua vida. Temos como exemplo diversos personagens desses contos, como “O patinho feio”, “A bela e a fera”, “Cinderela”. “O importante é termos claro que a criança é garimpeira, está sempre buscando pepitas no meio do cascalho numeroso que lhes é servido na vida” (CORSOS E CORSO, 2006, p.29).

As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes - não são boas ou más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é boa ou má, sem meio termo. Um irmão é tolo, o outro esperto. Uma irmã é virtuosa e trabalhadora, as outras são vis e preguiçosas. Uma é linda, as outras são feias. Um dos pais é todo bondade, o outro é malvado. (BATTELHEIM, 1980, p.17)

Para Battelheim (1980), os contos de fadas seriam a expressão mais simples do despertar da atenção das crianças, e, também, uma ajuda na tarefa de ensinar valores e atitudes indispensáveis na formação saudável de personalidade. Além de irem ao encontro do estado psicológico e emocional da criança, retratam de forma simples os problemas que lhe são próprios, de como ela, no seu inconsciente, compreenda e arranje solução para os seus medos, pesadelos e fantasmas. Assim, ensinam-lhes que alguns problemas, perigos e situações podem ser ultrapassados com perseverança. As crianças devem reconhecer suas dificuldades, mas, ao mesmo tempo, receber sugestões de solução para os problemas.

Desta maneira, esses contos têm um valor construtivo e transmissor de conceitos e de exemplos de vida, facilitam à criança a compreensão de certos princípios básicos de conduta humana ou de convívio social. Cria-se uma empatia com o herói da narrativa, e aprende-se a lutar contra as adversidades do percurso da vida. Tal como o herói, a criança alcança a sua maturidade e ganha confiança para lidar com os problemas, as frustrações, as alegrias e outros sentimentos próprios da condição humana

De acordo com Battelheim (1980), os contos de fadas enriquecem a vida da criança e lhe dão a dimensão encantada, exatamente porque ela não sabe como essas narrativas produzem encantamento sobre ela, pois possuem uma riqueza de histórias que personificam e ilustram os conflitos interiores infantis de uma maneira sutil. Elas não fazem solicitações, mas reasseguram e dão esperanças para o futuro, sempre oferecendo a promessa de um final feliz. Quando um adulto tenta explicar à criança o motivo pela qual ela se encontra maravilhada pela história, destrói o seu encantamento. O adulto retira da criança a oportunidade de sentir que ela, por conta própria, enfrentou com êxito uma situação difícil. “Afinal de contas, se hoje nos tornamos quem somos foi graças aos problemas que tivemos que enfrentar e que nos moldaram” (NÓLIO, 2015).

Testemunhos em análise sobre a força dessas histórias são frequentes, é comum pacientes adultos mencionarem um conto de fada ou uma ficção infantil contemporânea que nunca esqueceram e que jamais, desde que a escutaram, foram os mesmos. (...) E ainda, há quem diga que as coisas mais duras que já escutaram estavam contidas em algum conto de fada ou numa história infantil e que nunca mais vivenciou empatia tão intensa junto a outra forma de arte. (CORSO& CORSO, 2006, p.29).

Ainda segundo Bettelheim (1980), na infância lidamos com diferentes conflitos ao mesmo tempo. Não podemos saber em que idade um determinado conto será mais importante para uma criança específica; não podemos, como adultos, decidir qual dos vários contos lhe deveria ser contado em um certo momento ou por quê. Só a criança pode determinar como ela se sente e reage emocionalmente àquilo que a narrativa traz.

(...) fazendo-o encontrar o outro com quem será capaz de viver feliz para sempre, isto é, sem nunca mais ter de experimentar a angústia da separação. O conto de fadas é orientado para o futuro e guia as crianças – em termos que ela pode entender tanto na sua mente consciente quanto na inconsciente – a abandonar seus desejos de dependência infantil e a alcançar uma existência independente mais satisfatória. (BETTELHEIM, 1980, p.19)

Para os autores Diana e Mário Corso (2006), estes contos, assim como as histórias voltadas para a infância, são de extrema importância para o desenvolvimento infantil, pois seus enredos ajudam os meninos e meninas a compreender, elaborar e simbolizar o mundo, que por muitas vezes os amedronta e angústia; estes elementos auxiliam na compreensão dos medos e na preparação das *crianças para* o entendimento do mundo adulto.

Algumas pessoas acreditam que apenas histórias agradáveis e otimistas devam ser apresentadas às crianças, devemos lembrar que a vida real não é feita de sorrisos e alegrias. (...). Quando negamos temas como maldade, morte e sofrimento, difundindo lhes a ideia de que todos os homens são bons, acabamos prejudicando as crianças, pois estas bem sabem que elas não são sempre boas. E se, por vezes são, prefeririam não ser. Mas, se isso contradiz o que os adultos dizem, elas acabam se vendo como monstros. (NÓLIO, 2015, p.21)

Contudo, é válido lembrar que, apesar de ajudar no desenvolvimento infantil, esses contos também trazem normas sociais do contexto em que foram criados. Muitos padrões de conduta foram perpetuados por conta desses contos, pois eles complementavam a educação das crianças. Muitos contos como *Branca de neve e os sete anos* e *Cinderela* trazem a ideia de que a mulher precisa ser bela, além de saber cuidar da casa e dos afazeres domésticos. E também como os homens precisam ser como os príncipes, belos, fortes e corajosos.

Como mostrado anteriormente, os personagens são polarizados: ou representam o Bem ou o Mal. No caso da dualidade fada e bruxa (na grande maioria das histórias, a fada representa o Bem e a bruxa o Mal), muitas vezes,

o Mal têm suas atrações, como a bela rainha malvada em “Branca de neve”, ou lobo em “Chapeuzinho vermelho”. O Mal até mesmo triunfa em alguns momentos, mas sua derrota no final da história ensina que o crime não compensa (BATTTELHEIM, 1980). Como também, ensina não só a fazer as escolhas pela diferenciação de certo e errado, mas também pela empatia, ou seja, não escolher o personagem apenas porque é bom, e, sim, porque se identificam com ele (NÓLIO, 2015).

Contudo, na maioria das histórias, o herói é mais atraente para a criança, para que elas se identifiquem com o personagem e todas as suas lutas. Com essas identificações, a criança imagina sofrer com o herói nos desafios e obstáculos, e triunfar quando ele sai vitorioso. Essa identificação por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói, imprimem moralidade sobre a criança (BATTTELHEIM, 1980).

De acordo com a autora Lara Nólío (2015), para o ouvinte infantil, não faz diferença se a história aconteceu no passado ou se é contemporânea, pois ela possibilita para a criança a capacidade de se identificar com personagens, fazendo com que se interesse por narrativas extravagantes, que não correspondem a questões atuais do mundo. Os contos de fadas são histórias que nos tocam profundamente e nos conquistam. Essa conquista é coletiva e ocorre quando ainda vivemos o período mais frutífero e repleto de significados, a infância. É nele que vivenciamos as experiências, as fantasias, os jogos, as alegrias e dramas que vão moldar nossa personalidade, nosso caráter, nosso jeito de ver, interagir e viver o mundo. Disseminados por diversas mídias, como televisão, cinema e livros, os contos de fadas tornaram-se uma parte vital de nosso capital cultural.

3. DA ORIGEM DO FILME ANIMADO AO FENÔMENO PRINCESAS DISNEY

O estilo perpetuado pelo produtor Walt Disney continua a inspirar a animação mundial. Mesmo depois de sua morte (1966), sua técnica, estética e sensibilidade permanecem como premissa na criação de novos trabalhos. O percurso deste gênero vem sendo formatado mundialmente por novos animadores, Estúdios, filmes e personagens que juntos consolidam e desenvolvem as tecnologias para aperfeiçoar o trabalho.

Walt Disney possuía um dom para envolver os espectadores com suas narrativas. Desde sua grande produção com o filme *Branca de Neve* vem criando paradigmas na história da animação. Um dos gêneros muito utilizados por Disney eram as adaptações de contos de fadas, que fizeram, e ainda fazem, muito sucesso. O objeto dessa pesquisa é um desses filmes, lançado em 2009, *A princesa e o sapo*. Do primeiro filme com o tema de princesas, lançado em 1938, até o último, em 2013, a representação da mulher passou por transformações e ressignificações sociais que são importantes para entendermos o contexto em que a personagem Tiana se encontra.

3.1 A HISTÓRIA DA ANIMAÇÃO

Lucena Junior (2005) diz que a palavra “animação” deriva do verbo em latim *animare*, que significa: dar vida a, e só veio a ser utilizada para descrever imagens em movimento a partir do século XX. Ao longo da história da arte, o desejo do homem pela animação de suas criaturas é perceptível desde a era Pré-Histórica com as pinturas nas paredes das cavernas com desenhos dos animais com várias pernas para demonstrar o movimento. A animação, como ilusão do movimento através da rápida sucessão de imagens, requeria um elevado grau de desenvolvimento científico e técnico para ser viabilizada.

O gênero animação segundo Meckee (2006) *apud* FOSSATI, 2011) sustenta-se, pelas leis do metamorfismo universal, a partir das quais tudo pode ser criado e transformado, independentemente das leis de normativa física. Assim, a animação tende para os gêneros de ação e farsa, de alta aventura.

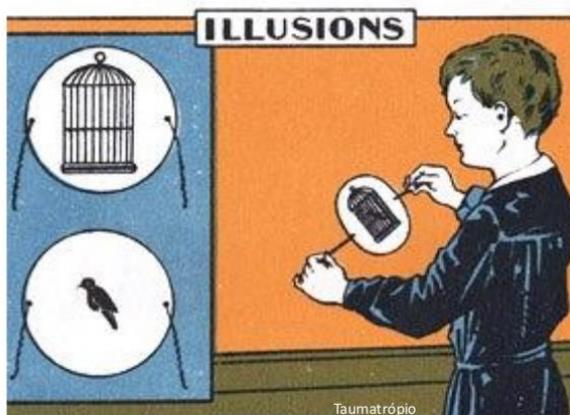
Segundo Samolon (1987), citado por Fossati (2011), é possível proporcionar uma impressão de movimento ao combinar diversos fotogramas, tendo-se, desta maneira, a essência da animação. Guillén (1997) afirma que o desenho de animação se revela apenas como umas das possíveis técnicas do gênero, podendo ser constituído também por películas com figuras recortadas, sombras chinesas, marionetes, cinema de bonecos entre outros. Pode-se discutir também as diversas modalidades de cinema de animação, abordando a animação de bonecos e marionetes, de pessoas, de objetos – com o uso de carvão, massa de modelar, recortes – ou, também, animação direto na película e desenhos animados com filmes ao vivo (MORENO, 1979 *apud* FOSSATI 2011). Com a chegada da ciência moderna, após o Renascimento, instaurou-se

um ambiente propício para a elaboração de dispositivos que ajudariam em outros precedentes técnicos do cinema de animação.

Para promover a primeira ilusão de movimento (FOSSATI 2009), em 1645, Athanasius Kircher inventou a “Lanterna Mágica”, uma caixa portadora de fonte de luz e de um espelho curvo, no qual projetava imagens derivadas de slides pintados em lâminas de vidro. Esse mecanismo foi principalmente utilizado para exposições itinerantes, sendo a mais emblemática o espetáculo *Fantasmagorie* de Etienne Gaspar Robert em 1794.

Depois disso, os estudos sobre ilusão de ótica permitiram aprimorar o antigo formato. Peter Mark Roget concluiu que o olho humano retém imagens por uma fração de segundo enquanto outra imagem está sendo percebida. Neste mesmo estudo, diz que o olho humano combina imagens vistas em sequência num único movimento, se forem exibidas rapidamente, com regularidade e iluminação adequada. De acordo com esses princípios surgiram diversas invenções nos quais a animação foi utilizada (Lucena 2005). Em 1825, o Traumatoscópio (Figura 1) foi apresentado como ferramenta para a animação. Composto de um disco suspenso por cordões munidos de imagens na parte frontal e no verso, permitia, quando girado, a fusão das imagens, assumindo uma única aparência, resultado da mistura óptica. Joseph Plateau criou o Fenaquistoscópio, mecanismo capaz de apresentar animação de desenhos. Consistia em dois discos com sequência de imagens pintadas que, quando simultaneamente girados, passavam a impressão de movimento (Fossati, 2011).

Figura 1 – Traumatoscópio (1825)



Fonte: História do Cinema de Animação

O Flipbook, livro mágico criado em 1868, teve grande repercussão e uso entre os animadores mesmo depois do desenvolvimento de outras tecnologias. De acordo com Lucena Junior (2005), os animadores o consideravam como um instrumento inspirador de sequências narrativas. Os desenhos dispostos em cada página davam a impressão de uma ação fílmica quando rapidamente viradas. Em 1877, foi inventado o Praxinoscópio, baseado num sistema de espelhos e lentes. Nele, as figuras eram projetadas sobre a tela, criando a base tecnológica do cinema.

A animação mostra-se mais antiga que o cinema, que foi criado pelos irmãos Lumière em 1895, ano da primeira apresentação do Cinematógrafo. O aparato servia tanto para filmar quanto para projetar. Era, sem dúvida, uma grande novidade que causou espanto devido a perfeição das imagens. Para Lucena (2005), o cinema abriu a possibilidade de ser um instrumento de expressão visual e criava em um ambiente propício à fantasia.

Não tardou para se perceber que a arte no cinema estava em “trapacear com a realidade (agora tão facilmente captada), na qual a manipulação do tempo encerrava seu grande segredo. Uma das maneiras encontradas para isso estava num processo conhecido como *substituição por parada da ação*(...) Só após a compreensão desse processo, a história dos desenhos animados pôde começar. (LUCENA,2005, p. 41)

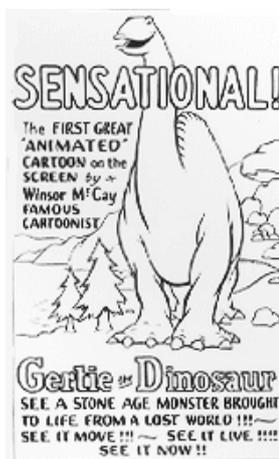
Segundo o autor, a técnica *frame a frame*, reconhecida como a verdadeira animação, apoiava-se nas conquistas tecnológicas e desenvolveu-se aos poucos. Essa técnica apresentava movimentos dotados de fluidez. O espetáculo “*Fantasmagorie*”, foi precursor dentre os desenhos animados, pois utilizou o *frame a frame*. Para Fossati (2011), citando Guillén (1997), num primeiro momento, o cinema de animação esteve ligado aos quadrinhos satíricos da imprensa diária, os filmes tiveram influência em histórias em quadrinhos.

Winsor McCay foi um artista importante para o mundo da animação. O primeiro personagem transportado de seus quadrinhos para o cinema animado foi *Little Nemo, de Slumberland Little Nemo* (1911). Em 1912, com *Story of a Mosquito*, McCay vai além da experimentação de conceitos fundamentais para a animação como comprimir/esticar, acelerar/desacelerar e temporizar. O artista apresenta ao público um personagem com originalidade, provocando identificações com algo ainda não explorado. O protagonista do filme é um mosquito que recebe características exageradas a ponto de se tornar uma

criatura cômica. O tratamento aplicado para um mosquito, leva o personagem a uma dimensão superior do imaginário, na qual deixa de ser um monstro ao revelar, com suas ações, fraquezas típicas do caráter humano. O personagem de animação ganhava personalidade – e abria as portas para o desenvolvimento da indústria de desenho animado (LUCENA, 2005)

Em 1914, McCay, concluía a produção do curta-metragem *Gertie, the Dinossaur* (Figura 2). Essa produção foi um marco na história da animação, pois vários dos princípios da animação surgira com ela. Além de um cenário estático redesenhado mais de cinco mil vezes, para sua produção foram utilizados cerca de 10mil desenhos. O personagem *Gertie* inspirou vários outros artistas a decidirem pela animação e dar continuidade ao seu desenvolvimento.

Figura 2- *Gertie, O Dinossauo, de Winsor McCay*



Fonte: Lucena, 2005, p.59

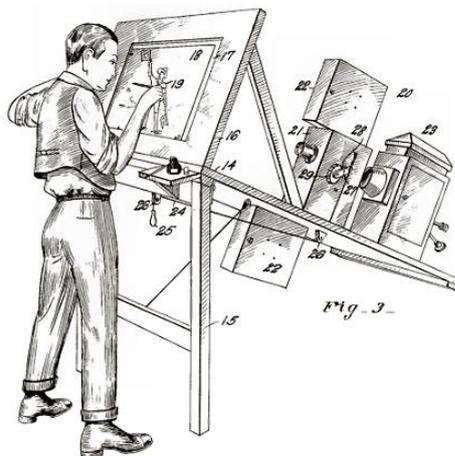
No início do século XX, o surgimento das salas de cinema marcou a história. Nelas, os personagens Gato Felix, Betty Boop e Mickey ganharam visibilidade. Os processos de industrialização, dos anos 1910 a 1940, também influenciaram o trabalho dos artistas que foram tiveram que se adaptar aos prazos menores e baixar o custo das produções, e, para isso, desenvolveram novas técnicas.

A descoberta do acetato, que é um material de plástico transparente para ser coloca encima dos desenhos, afetou desde o processo básico de confecção técnica de animação, passando pela sistematização de tarefas e, conseqüentemente, ampliação da divisão de trabalho. Com o acetato, o personagem se desvincula do cenário que agora pode receber mais atenção

plástica, sem limitações expressivas. Criou-se uma nova categoria de profissional, o paisagista, cenógrafo dos desenhos animados. Até mesmo fotografias poderiam ser usadas como cenários. Partes dos cenários poderiam ser pintadas em folhas separadas permitindo o uso de planos, um aperfeiçoamento da ilustração, permitindo a noção de profundidade. (LUCENA, 2005)

Além dessa descoberta, a Rotoscopia (Figura 3) também alterou os rumos da história da animação. De acordo com Lucena (2005), ela é responsável por passar uma sequência de filmagens reais, pré filmadas, projetadas *frame a frame*, permitindo que parte da imagem fosse repassada para o papel ou o acetato. Esse aparato possibilitou novas oportunidades de fazer efeitos especiais e aumentar a amplitude do movimento. Com essa técnica, filmes que misturavam desenho animado com ações ao vivo ganharam impulso. Era fácil fazer um dançarino real transformar-se em personagem desenhado sem que este perdesse o ritmo, a sutileza e a sensação de solidez de uma imagem real.

Figura 3 – Ilustração do processo de Rotoscopia



Fonte: Lucena, 2005, p.69

A partir da década de 1930, respeitáveis animadores entraram no mercado. Um deles, Walt Disney, começava a ganhar destaque tornando-se um fenômeno mundial e determinando o caminho da animação. Os paradigmas de Disney preservam-se como importantes referenciais de produção até hoje.

3.2 WALT DISNEY E SUA JORNADA PARA O SUCESSO

A companhia *Disney Brothers Studio* foi fundada por Walter Elias Disney, seu irmão Roy Oliver Disney e pelo animador Ub Iwerks, em 1923. Um ano depois foi renomeada para Walt Disney e focou-se em produzir curtas-metragens de animação. O personagem Oswald, comercializado pela Universal Studios, foi o precursor das animações Disney. Simultaneamente a primeira produção *Oswald – the Lucky rabbit* (Figura 4), foram feitas outras séries como *Alice*, onde uma personagem real contracenava com um cenário desenhado e o personagem principal era o gato Julius. Esses dois personagens foram baseados no sucesso que fazia o personagem Felix.

Figura 4 - Entrada de uma das produções com Oswald



Fonte: Oh My Disney

O sucesso do gato Felix foi tamanho que, no mundo do cinema, só perdia em popularidade para Chaplin, segundo Chafton (*apud* LUCENA, 2005). Não apenas o aspecto plástico, mas o temperamento, as histórias, as tiradas de humor, o ambiente, tudo fazia muito sucesso.

Felix era o resultado da visão de mundo desse artista [Otto Messmer] num período efervescente da história do século XX, logo após a Primeira Guerra Mundial. Um romântico na era de extremos, cuja obra é testemunha da vitalidade e delicadeza de um espírito que jamais se afastou de seus princípios. (LUCENA, 2005, p.76)

Lucena (2005) diz que não é nenhum exagero afirmar que o século XX não teria as mesmas feições culturais sem a influência do mundo fantasiado e criado pelos desenhos animados de Walt Disney. Sua extraordinária sensibilidade artística, noções precisas de cinema enquanto entretenimento e

seu grupo de desenhistas estabeleceram conceitos fundamentais para a arte da animação. Além disso, possuía uma excelente habilidade empresarial, decisiva para viabilizar os produtos.

[...] o talento de Disney estava na comunicação. Ele tinha um senso estético apurado, um completo entendimento de estrutura da trama, da narrativa, do tempo. [...] “Estou interessado em divertir as pessoas, em dar prazer, particularmente fazê-las sorrir, ao invés de estar preocupado em “expressar-me” através de obscuras impressões criativas”² (LUCENA, 2005, p.98)

Tendo perdido os direitos sobre o personagem Oswald para a Universal Studios, o animador Ub Iwerks criou Mickey Mouse. De acordo com Fossati (2011), a concepção desse personagem começou por Walt, mas foi finalizada por Ub. No entanto, a aceitação do personagem não foi muito positiva no começo, que primeiro sofreu rejeição do público ao ser comparado com o Gato Felix, e também porque os Estúdios Warner Brothers divulgavam, em 1927, o primeiro filme falado, em que a boca do personagem era sincronizada com o som. Para superar tal inovação, Disney lançou, em 1928, a animação *Mickey, o navegador*, ficando conhecido como o precursor da animação sonora. O Estúdio tentava estar sempre à frente no aperfeiçoamento do processo de trabalho e na qualidade dos curtas-metragens, e não se acomodava com o triunfo.

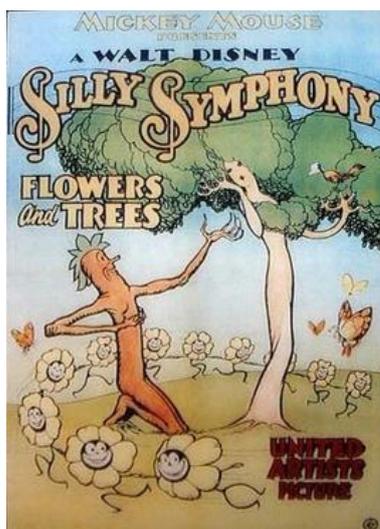
Foram introduzidas duas novidades que demonstram sua capacidade de percepção dos mecanismos envolvidos na comunicação de imagem em movimento. Após o animador completar os esboços, eles eram fotografados e então projetados, processo que foi chamado de *pencil test* (teste a lápis). Desta forma, era logo feita um *preview* de toda a sequência de animação e poderia ser alterada em seguida na prancheta de desenhos. Outra novidade eram os assistentes, um para cada animador. Eles eram responsáveis por finalizar os desenhos para que posteriormente fossem passados para o acetato. Todas essas medidas foram criadas para acelerar e baratear o processo, além de deixar os ilustradores livres para criar movimentos mais realistas e naturais.

Em 1932, Disney lança o primeiro desenho animado colorido *Flowers and Trees* (Figura 5). Apesar de as cores trazerem novas dimensões para o desenho

²Frank Thomas & Ollie Johnston, *The illusion of life: Disney Animation*, cit, p. 23 apud Lucena, 2005, p. 98

animado, elas também traziam problemas. Antes era bem simples destacar os personagens do fundo, agora, com cores, era necessária muita atenção para diversos detalhes além do desenho. A partir disso, decisão e produção da concepção gráfica dos personagens, o figurino, os cenários, a definição de cores e iluminação dos ambientes tornaram-se decisivos para o sucesso de um projeto. (LUCENA, 2005)

Figura 5 - *Flowers and Trees*, primeiro filme colorido



Fonte: Always Disney Podcast

A partir da produção de *Os três porquinhos*, os artistas começaram a utilizar os *storyboards* que ajudavam a manter a sequência fílmica e a prever o número de quadros necessários para a animação ser mais orgânica. Além de antecipar o resultado final ao animador e permitir decisões mais seguras e ajustes valiosos antes de a filmagem começar. A câmera de múltiplos planos foi também uma invenção rapidamente viabilizada para o aprimoramento de imagens, permitindo um melhor entendimento de tonalidades, perspectiva e noções de profundidade, tudo isso para oferecer um maior realismo.

O filme *A Branca de Neve e Sete Anões* foi um dos primeiros a utilizar essa técnica. A câmera de múltiplos planos revelou-se uma tecnologia que demandava muito trabalho, tanto na gravação quanto dos artistas. Mas a sensação de profundidade e de tridimensionalidade obtida comparava-se a conquistada pelos filmes com imagens reais. Cada plano de animação ficava situado numa distância diferente da câmara e iluminado independentemente. De

acordo com Lucena (2005), para conseguir um zoom realista, cada plano precisava ser movido em direção a câmera, numa velocidade determinada. Além da técnica apurada, neste mesmo filme, Disney, munido de seu talento como contador de histórias, delimitou uma narrativa ritmada, mesclada com canções e dotada de uma perfeição estética (LUCENA, 200).

Diziam que as pessoas não conseguiriam ficar uma hora sentadas para assistir a uma animação, e que o colorido incomodaria a visão do público. Contudo, aquilo que, para muitos, não passaria de um simples desenho, emocionou plateias em todo o mundo. Assim, *Branca de Neve e os sete anões* (1937) criou um padrão, através do qual os filmes de animação ainda são julgados. (DISNEY, 2001 *apud* FOSSATI, 2011, p. 38)

Branca de Neve e os sete anões ficou consolidada como uma referência para além da arte, por causa dos seus conceitos de animação e estética capazes de ultrapassar gerações, participando do imaginário e de brincadeiras infantis (LUCENA, 2005). Para Disney, a animação tinha como objetivo o entretenimento, um dos motivos para priorizar tanto a expressividade de seus personagens, proporcionando prazer e divertimento às pessoas. Almejava envolver seus personagens no espírito da vida, por isso, queria que eles se assemelhassem aos humanos, dando-lhes capacidade de pensar, respirar e convencer o espectador de sua personalidade. Tudo isso para alcançar a tão sonhada “ilusão da vida”.

As produções *Branca de neve e os sete anões*, *Bambi*, *Pinóquio*, *Dumbo* e *Fantasia*, que pertencem ao período de 1936 até 1941, condizem com o período áureo da animação Disney. Nesses filmes, toda a estrutura narrativa é semelhante: a trajetória de personagens-heróis e a conquista no final da jornada. Mesmo depois dessa época, filmes como *Mogli*, *o menino lobo* (1967) e *Aristogatos* (1970) são exemplos de longas-metragens realizados com competência artística e excelente técnica. Não são filmes desbravadores e não tem um formato estético inovador, mas são simplesmente maravilhosas obras de arte (LUCENA, 2005).

Os Estúdios sempre tiveram que acompanhar o momento histórico, como, por exemplo, na produção de *Os três porquinhos*, exaltando as virtudes do trabalho árduo, tratando o tema da coragem e da moral, atendendo ao imaginário de um povo face aos infortúnios da época correspondente a Primeira Guerra

Mundial. Contudo, segundo Thomas (*apud* FOSSATI, 2011), já no contexto da Segunda Guerra Mundial, o acesso do público as animações acabou sendo restringido. Os Estúdios foram incumbidos de produzir propagandas e curtas-metragens de cunho ideológico que foram densamente divulgados na mídia. Unindo os interesses estratégicos ao do governo, algumas animações foram desenvolvidas especificamente com cunho político, como os personagens Zé Carioca e Galo Panchito, que respectivamente representavam o povo brasileiro e o povo mexicano, e foram criados para atrair o público da América Latina.

Estúdios como a Warner Brothers – fundado em 1923 – e MGM entraram no mercado de animação principalmente por causa da popularização da televisão. Entretanto, possuíam uma proposta de valor diferente da de Disney. Apresentaram personagens marcados por distorções e exageros, cujo descompromisso com a realidade produziam um resultado cômico e surreal ao mesmo tempo que burlava as leis da física. De acordo com estudiosos, os personagens Pernalonga, Patolino, Tom & Jerry, Frajola, Piu-Piu, entre tantos outros deram visibilidade ao cômico. Marcas como piadas reflexivas, narradores *off-screen*, design atípico, personagens desconstruídos naquilo que se referia às artes, à estética e à personalidade e o perfil de anti-herói começaram a ganhar destaque. Com um design não tão refinado quanto os personagens Disney, essas novas histórias acabaram ganhando simpatia do público e espaço na mídia.

A grande popularidade da televisão desafia a animação, principalmente por exigir maior velocidade na produção entre um desenho e outro, assim como um gasto menor por produção. O maior receptor dessa mídia foi o público infantil, visto que durante grande parte do tempo eram crianças que ficavam assistindo aos programas. Lucena (2005) salienta que nessas novas produções para a televisão caracterizam-se pela animação limitada, nas quais apenas algumas partes do corpo ou apenas um personagem se mexe enquanto os outros permanecem estáticos.

Após os anos de ouro dos Estúdios Disney, de acordo com Lucena (2005), ele continuava refém do processo demorado de realização da animação, tanto no que se tratava de quantidade, quanto de estilos estéticos. A tecnologia da computação gráfica veio para desenvolver simultaneamente: inovação técnica, conceitos artísticos e estratégia de produção (LUCENA, 2005) A computação

surge como uma saída para esses obstáculos da animação. Em 1995, é lançado *Toy Story*, em parceria com a Pixar, que é a primeira produção do gênero totalmente digitalizada. As possibilidades digitais foram sendo gradualmente apropriadas, conduzindo sua arte final a um resultado expressivo com a ilusão 3D. A ascensão da computação gráfica contribui para o desenvolvimento do cinema de animação, presenteando-lhe com a precisão técnica. As próprias produções de curtas-metragens da Pixar como *Luxo Jr.*, que ganhou o Oscar de melhor curta-metragem animado, representam grandes marcos no cinema de animação, pois, a partir desse momento, a computação gráfica passa a participar intrinsecamente das produções, contribuindo para todos os princípios pensados por Walt na construção dos personagens complexos, com valores emocionais, e dotados da mesma naturalidade das produções anteriores. Simultaneamente aos avanços técnicos, os animadores puderam enriquecer as produções com nuvens, água, fogo, fumaças, cabelos dando noções de hiper-realidade. (FOSSATI, 2011).

Mas voltando atrás alguns anos nas histórias de sucesso de Disney, é preciso lembrar que o objeto analisado nessa pesquisa é de um conto de fadas, mas, além disso, trata-se de um filme onde a personagem principal é uma princesa. Foram diversos os filmes produzidos pelos Estúdios com princesas, inclusive sua primeira grande produção: *Branca de Neve e os sete anões*. Todas as produções com esse tema ajudaram a construir uma estrutura de narrativa e de representação que se perpetuou para além das telas de cinema ou televisão. Elas acabaram refletindo no dia a dia do espectador e até mesmo influenciando algumas relações sociais e criando de alguns estereótipos femininos.

3.3. AS PRINCESAS DISNEY

Segundo a definição utilizada por Aguiar e Barros (2015), estereótipo é uma generalização sobre o comportamento ou sobre as características de um indivíduo, desenvolvido no imaginário social, e baseado em representações de uma determinada situação.

Os estereótipos reproduzem relações de poder, desigualdade e exploração, impedindo qualquer flexibilidade de pensamento na avaliação e comunicação de uma determinada realidade, reduzindo as características de um grupo a poucos atributos considerados essenciais, com a falsa justificativa de que seriam fixados pela

Natureza, por exemplo, traços da personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal etc. AGUIAR E BARROS. 2015, p.4)

Neste cenário, os filmes de animação voltados para as crianças (e baseados em contos de fadas), segundo Aguiar e Barros (2015), transmitem normas e valores e significativos. Por isso, vê-se necessário ter um olhar mais criterioso em relação ao discurso empregado acerca das formas e concepções do que é ser mulher e homem na sociedade, e como se estabelecem essas relações sociais entre os sujeitos.

Como visto anteriormente, os filmes animados tiveram que acompanhar o contexto histórico em que se encontravam. Isso inclui a posição da mulher na sociedade, assim como, posteriormente, as lutas feministas. Desta forma, fadas, bruxas, princesas e príncipes são personagens que incorporam problemas do cotidiano, permitindo que as crianças façam identificações com a história e coloquem-se no lugar do personagem (AGUIAR, BARROS, 2015). Os desenhos animados, assim como qualquer outra produção audiovisual, representam e refletem pensamentos da época histórica em que foram criados, pois seus personagens e histórias são frutos do imaginário de indivíduos reais inseridos nesses contextos.

Seguindo a definição proposta no estudo de Breder (2013), há três fases das princesas Disney: as princesas clássicas, as princesas rebeldes e as princesas contemporâneas.

3.3.1 Branca de Neve: as princesas clássicas

Branca de Neve, a primeira princesa da Disney, nasceu num período que antecedeu a Segunda Guerra mundial, o que, segundo Breder (2013), evidencia sua representatividade como mulher ideal para a sociedade patriarcal da época, representação da mãe no lar. Além de seus atributos físicos, a princesa demonstrava prazer pelos afazeres domésticos e por cuidar dos sete anões (Figura 6), como forma de gratidão por terem permitido que ela se escondesse em sua casa.

Figura 6 - Branca de Neve chega na casa dos anões e limpa toda a casa dizendo que está muito suja porque não deve ter uma mãe cuidando



Fonte: Cultura do Machismo

Deste modo, Branca de Neve representa a mulher idealizada nos anos 30, a dona de casa, mãe, sem desejos ou perspectivas de ingressar no mercado de trabalho. O objetivo feminino era encontrar um homem que cumprisse o papel de provedor do lar e protetor da família, um príncipe encantado que a levasse para viver no castelo, onde continuaria a executar as funções domésticas. (AGUIAR E BARROS, 2015)

É um claro reflexo da ideia de “mulher ideal” propagada até o começo do século XX: a mulher que ficava em casa, cuidando dos afazeres domésticos (e, futuramente, também dos filhos), e não deveria fazer apenas por obrigação, mas demonstrando prazer em tais atividades, tendo orgulho de ser uma boa dona de casa. É a princesa de um mundo anterior à Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres ainda estavam bem longe do mercado de trabalho. (BREDEK, 2013, p. 33-34)

No filme *Cinderela*, de 1950, o papel definido pela protagonista é muito similar ao de Branca de Neve, contudo não demonstra prazer em fazer as tarefas domésticas. Por isso, sonha com o baile onde poderá encontrar o príncipe encantado e mudar de vida, não precisando mais realizar os afazeres domésticos e viver com a madrasta, saindo dessa vida de sofrimento. O contexto histórico justifica essa mudança de obrigatoriedade de cuidar da casa, porque, durante a Segunda Guerra Mundial, a maioria dos homens foram para a guerra e as mulheres precisaram ingressar no mercado de trabalho.

De acordo com Aguiar e Barros (2015), em *A Bela Adormecida*, de 1959, Aurora não realiza mais tarefas domésticas. Contudo, o longa trata de outro

problema enfrentado pelas mulheres dessa época: o casamento por interesses, designado pela família. A princesa Aurora e o príncipe Felipe se apaixonam, porém, não sabiam que já estavam prometidos um ao outro. Isso faz com que eles fiquem indignados ao descobrir que seu casamento já estava sendo planejado pelas famílias. Por fim, Aurora cede, revelando a submissão feminina e demonstrando o valor vigente da época, que o casamento deveria ser escolhido pela família.

O pensamento e os valores do período influenciam no processo de formação de identidade, que pode ser verificado nas narrativas e, portanto, nas representações. Os contos de fadas refletem este pensamento, pois seus personagens e histórias são fruto do imaginário de um dado momento histórico.

As próximas princesas dos filmes foram lançadas pelo Estúdio são Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan, princesas que não esperam o príncipe encantado de “braços cruzados”, elas orientam o próprio destino e assumem o papel de heroínas para viver sua história de amor.

3.3.2 Ariel: as princesas rebeldes

Como afirma Hobswan, citado por Breder (2013), é quando as mulheres casadas entram no mercado de trabalho, e também com a expansão da educação superior, surge o movimento feminista na década de 1960. Além de reivindicar referendos em favor do divórcio, algumas mulheres surgem como líderes públicas, como, por exemplo, Isabel Perón, na Argentina. Em um mundo passando por tais mudanças, as princesas clássicas não teriam mais público. Além disso, nessa época de rebeldia, o uso de roupas coloridas, ícones pop como Madonna e Michel Jackson pediam que os filmes fossem mais agitados, com músicas mais animadas. E que, nos filmes Disney, as princesas tivessem mais desafios e reviravoltas antes do final feliz.

A partir da década de 1970, quando as mulheres se rebelaram contra a situação de opressão e submissão que as afligia, o papel feminino passou por alterações significativas com as lutas feministas. Nos anos 1980, o feminismo inaugura uma fase de luta pelos direitos da mulher, por sua autonomia e liberdade de decisões. Diferente das princesas clássicas, as rebeldes mostram que elas precisam de ajuda para alcançar seu objetivo em algum momento, mas provam ter atitudes heroicas, aventureiras e independentes.

A Pequena Sereia, lançado em 1989, tem como protagonista Ariel, uma sereia que se rebela, ignorando as ordens de seu pai de não se aproximar de humanos. Ela larga seu reino no fundo do mar para viver com seu amor em outra terra. Segundo England (2011), a princesa luta pela ideia de que quer explorar, e é retratada como independente e assertiva. Contudo, ainda traz alguns traços tradicionalmente utilizados para representar o gênero feminino como ter medo, ser afetuosa, como também, utilizam-se da aparência da personagem.

Bela, a protagonista de *A Bela e a Fera*, de 1991, vive em uma cidade do interior da França onde é discriminada por causa de seu gosto por literatura. Ela é a primeira princesa a ter interesse por leitura e pela intelectualidade. Bela renuncia o marido “ideal”, Gaston, que é um personagem bonito, porém bruto e tomado por ideias machistas: ele que critica Bela por seu hábito de leitura porque, segundo o personagem, “Não é direito uma mulher ler. Logo começa a ter ideias, a pensar”. O filme deixa a mensagem que o amor transforma as pessoas e o que importa é o caráter não a aparência (AGUIAR E BARROS, 2015).

O filme *Aladdin*, de 1992, traz a personagem Jasmine, que é a única princesa que não é protagonista de seu filme, além de estar em uma posição mais privilegiada que o príncipe. A princesa foge de seu lar e busca amparo de seu amado, mas convence seu pai a mudar a lei do casamento, permitindo que ela case com quem ela escolher, sem perder a sua riqueza. Além disso, apesar de passar despercebido pelo público infantil, Jasmine é a única princesa que utiliza sua sexualidade a seu favor (para seduzir Jafar) (Figura 7).

Alguns anos depois, em 1995, foi lançado o filme *Pocahontas*. A protagonista é a filha do chefe da tribo, prometida em casamento ao melhor guerreiro da tribo. Mas ela o rejeita porque decide ir em busca de seu próprio caminho. Nisso, colonizadores ingleses chegam em sua terra, e Pocahontas conhece John Smith, seu grande amor. Ela, então, consegue evitar a guerra entre os povos através do diálogo e de sua demonstração de amor por John. (BREder, 2013)

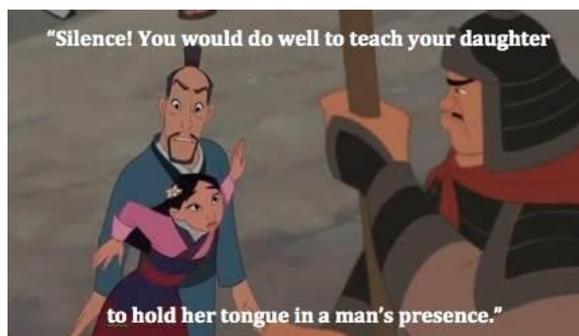
Figura 7– Momento em que Jasmine seduz Jafar para salvar Aladdin



Fonte: *printscreens* do filme

Em 1998, *Mulan* é lançado. Pelas tradições chinesas, para que pudesse conseguir um bom marido e honrar a família, a mulher precisava ser calma, reservada, graciosa, educada, delicada, refinada, equilibrada e pontual. As mulheres eram limitadas aos trabalhos domésticos e à maternidade, tendo o papel de donas de casa, enquanto os homens iam para a guerra. Mulan não se adequa bem a esse padrão social: não deseja se casar, não gosta de maquiagem, tem espírito livre e jovem. Ao tentar livrar seu pai de ir para a guerra, a personagem pelo Conselheiro Imperial. O conselheiro afirma que Mulan nunca será digna de nada, porque por ser mulher deve “dobrar a língua” na presença de homens (Figura 8).

Figura 8 - Cena em que o Conselheiro imperial fala para Mulan: “Silêncio! Você deveria ensinar sua filha a dobrar a língua na presença de homens”.



Fonte: *The Odyssey Online*, tradução feita pela autora

Segundo Breder (2013), Mulan, é a única princesa que se rebela diante da desigualdade de gêneros e, no decorrer do longa, constrói seu papel, pois vai para a guerra e seu desempenho é melhor que os dos homens do batalhão. O filme discute que a mulher tem tanta capacidade quanto o homem, podendo perfeitamente assumir qualquer papel, mesmo aqueles que, por tradição, só poderiam ser realizados por um homem. A crítica a repressão e a diminuição da

figura feminina é incisiva, sendo Mulan a única princesa desse período que se opõe ao modelo vigente para proteger a honra de seu pai e não por amor a um príncipe.

3.3.3. Questionando representações, as princesas contemporâneas

O feminismo atual estabelece que não existem “tipos” certos ou errados de mulher. Breder (2013) questiona vários aspectos nos quais a sociedade ainda não é igualitária entre os gêneros. Porém, afirma que é nesse ambiente, ainda cheio de julgamento, porém, com mais liberdade, que surgem as princesas mais recentes: Tiana, Rapunzel, Merida, Elza e Anna.

O filme lançado em 2009, objeto de análise dessa pesquisa, conta a história de Tiana, primeira e única princesa afro-americana dos Estúdios Disney. Tiana não sonha com um príncipe encantado, e sim em abrir seu próprio restaurante, e, para isso, trabalha fora de casa. Esforça-se arduamente para conseguir realizar seu sonho e acredita que ele é só parte do caminho e é preciso lutar para torná-lo real. Acaba conhecendo um príncipe falido, transformado em sapo por um mestre *voodoo* e, ao beijá-lo, acaba virando sapo também. Passando por apuros e tendo ajuda dos animais da floresta, os dois conseguem retomar a forma humana no final do filme. O restaurante, cujo nome ela sonhava que seria *Tiana's Place* (“o lugar da Tiana”, em tradução literal) acaba se chamando *Tiana's Palace* (“o palácio da Tiana”).

Rapunzel, que tem seu filme chamado *Enrolados* lançado em 2010, acredita que as tarefas que realiza, como culinária e pintura, não são uma obrigação, e sim uma consequência do seu tempo livre, já que está presa em uma torre. Neste filme, a figura feminina está vinculada a um padrão de independência e autonomia, sua felicidade não está atrelada ao príncipe encantado: seu maior sonho é a liberdade.

Em 2012 estreiou o filme *Valente*, com a protagonista Mérida, que representa uma princesa fora dos padrões de beleza, com cabelo desarrumado e rebelde; ela é impetuosa, maneja arco e flecha, é desastrada e não quer se submeter a um casamento arranjado. Embora tenha sido treinada para se tornar uma rainha, Mérida acha isso chato, apesar de ser criticada e reprimida pela mãe. Em uma crítica do Huffington Post (*apud* BREDER, 2013), ela foi

considerada a “primeira princesa feminista”³. A personagem conquista o direito de escolher com que vai casar, e não pauta sua felicidade e bem-estar em um relacionamento amoroso, e sim no desejo de cultivar e fortalecer os laços familiares com os pais (AGUIAR E BARROS, 2015).

É como se Mulan tivesse começado a trilhar o caminho da mulher que questiona sua posição na sociedade e Merida surgisse como a mulher que não precisa mais fingir ser um homem para conseguir ir à luta, se impor, ter credibilidade. E ela assume seu título de princesa não como uma moça bela e delicada, mas como dona do poder que sua realeza lhe dá. (BREDEK, 2013, p.43)

O filme *Frozen* foi lançado em 2013, e presa pelos laços familiares entre irmãs. Elza e Anna quebram os padrões de princesas frágeis e indefesas, além de não precisarem de príncipes heroicos. Em uma das cenas, Anna diz ter se apaixonado à primeira vista e afirma que quer se casar. Sua atitude é repreendida por Elza, por acreditar ser algo impulsivo e inconsequente. Essa cena traz valores mais modernos, pois mostra que, para assumir um compromisso tão sério como o casamento, é necessário conhecer bem a outra pessoa, o que, provavelmente, significa ter um relacionamento longo com ela antes de tomar a decisão. O conflito inicial da narrativa dá-se porque Elza tem poderes mágicos e as duas personagens passam por diversas dificuldades, mas o que as une e resolve os conflitos é o amor fraternal.

4. A IDENTIDADE NEGRA

A identidade está diretamente ligada ao processo de representação e significação. Pensamos em corpo como um signo, como um ente que reproduz uma estrutura social de forma a dar-lhe um sentido particular, que varia de acordo com os sistemas sociais e com as relações de tempo e espaço no qual é estruturado.

Ao analisar o filme *A princesa e o sapo* no qual temos a primeira princesa negra em desenho animado, é preciso entender como acontece essa construção de identidade. A definição do que é negritude também se mostra importante para complementar a redescoberta desse “eu”. Tratando-se de uma princesa, uma

³ Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kristen-howerton/parents-guide-to-brave_b_1603208.html.

mulher negra, é preciso pontuar aspectos da trajetória e resistência da mulher negra na sociedade escravista até a pós-modernidade.

4.2 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Em seu livro *A identidade cultural na pós modernidade*, Hall (2014), utiliza-se de três concepções diferentes de identidade em diferentes períodos e sujeitos históricos sendo elas: o sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós moderno. O sujeito do iluminismo baseia-se na concepção da pessoa como um indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado de capacidade e razão, de consciência e ação, cujo “centro” consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia ainda que permanecendo o mesmo. O centro essencial do “eu” era a identidade de uma pessoa. O sujeito sociológico reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse “ser centrado” não é autônomo e autossuficiente, mas é formado baseado na relação com outras pessoas, que medeiam os valores, sentidos, símbolos e cultura em que ele habita. A partir do momento em que o sujeito vivido com a identidade unificada e estável torna-se fragmentado com, não uma e sim, várias identidades, produz-se o sujeito pós-moderno, que não possui uma unidade fixa, essencial e permanente.

Essas definições mostram-se importante para entender o contexto da discussão da constituição da identidade na pós-modernidade, que no final do século XX passou por um processo de descentramento. Isto é, a noção de identidade está fragmentada em paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Com o avanço no campo os estudos sociais, novos conhecimentos e teorias permitiram a reconfiguração dos conceitos de identidade.

Entende-se por identidade, segundo Castells (1999), a fonte de significado e experiência de um povo. Quando diz respeito aos atores sociais, entende-se por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, os quais prevalecem sobre outras fontes de significado. Contudo, essas identidades podem ser influenciadas a partir de instituições dominantes,

que propõem normas para os atores sociais apenas idealizarem e construírem significado

Para o pesquisador Erikson (1968/1987 *apud* ANDRÉ, 2007) há uma inter-relação da organização social com o desenvolvimento pessoal. A identidade será o resultado das avaliações que a pessoa faz do “eu” e dos “outros”, e é construída num processo dinâmico e dialético. As pessoas são inseridas numa cultura, experimentando trocas afetivas, emocionais, cognitivas e motoras nos seus grupos o tempo todo. Assim, devem alcançar uma consciência de quem sou “eu” e de quem é o “outro”. O significado desse “outro” para a construção da identidade passa a ser um aspecto crucial pois é um parceiro essencial para a construção do “eu”.

(...) recapitular o conceito de identidade significa esboçar a sua história (e toda história) e que para estudar a sua construção será preciso estabelecer algumas dimensões desse problema universal, devendo também ser visto como processo do indivíduo, na cultura, pois é esse processo que estabelece, de fato, a identidade individual coletiva. (ERIKSON, 1968/1987, p.13 *apud* ANDRÉ, 2008, p. 96)

Para Erikson, a identidade e a intensificação têm raízes comuns e, por isso, questiona-se se a identidade será apenas a soma das identificações anteriores ou de um conjunto de identificações. A identidade final, a princípio fixada na adolescência, é superordenada em relação a qualquer identificação singular com indivíduos do passado, ela abrange todas as identificações significativas, mas também altera o modo de construir com elas um todo único e razoável.

A construção da identidade, também, corre no âmbito individual e coletivo. Individualmente, a pessoa vai se desenvolvendo como singular, marcando cada momento de sua jornada pessoal.

Como ser social, passando por diferentes grupos (família, escola, amigos, trabalho e outros contextos), faz trocas de aprendizagem, identificando-se com umas, rejeitando outras e, a partir dessas identificações, desenvolve sentimentos de pertencimento e não pertencimento entre esses grupos. Essas ações vão possibilitando uma autonomia, para que, minimamente, as pessoas possam optar por algumas identidades, passando a ser incluídas em alguns grupos e serem excluídas de outros, constituindo uma identidade social. (ANDRÉ, 2007, p.98)

Do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída e vale-se de matérias da história, geografia, biologia, memória coletiva, instituições de poder, entre outros. Porém, todos esses materiais são processados pelo indivíduo, grupos sociais e sociedade, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social.

Para Castells (1999), a identidade pode ser construída em três relações de poder. A primeira é a identidade legitimadora construída a partir de instituições dominantes em relação à sociedade, como a Igreja, o Estado, as escolas, pois exercem um domínio em relação aos atores sociais. Um conjunto de organizações e instituições que dão origem a sociedade civil, em outras palavras, reproduzem a identidade que racionaliza as fontes de dominação estrutural. É a partir delas que é constituído o normativo, o que é certo e errado determina quem são o “eu” e os “outros” na sociedade. O ator social internaliza e legitima a identidade imposta, padronizada e não diferenciada.

A segunda é a identidade de resistência criada pelas pessoas que se encontram em posições desvalorizadas, dominadas, e que tentam se proteger da dominação das instituições. Ela dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável.

(...)identidade é um fenômeno que emerge da dialética entre indivíduos e sociedade. É formada nos processos sociais e uma vez cristalizada é mantida, modificada ou mesmo, remodelada pelas relações sociais. Os processos sociais envolvidos na formação da identidade são determinados pela estrutura social (BERGER E LUCKMANN, 1994, p. 228 *apud* ANDRÉ, 2007 p.99)

A terceira é a identidade de projeto, na qual os atores sociais utilizam qualquer tipo de material cultural para construir uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade. A fonte maior de construção é a cultura, fraseada dos vários núcleos que a compõe. Pode ser baseada em uma identidade oprimida que pretende expandir-se no sentido de transformar a sociedade, como, por exemplo, o feminismo, que não apenas exige direitos iguais, mas também faz frente ao patriarcalismo, e questiona a sexualidade e personalidade feminina sobre a qual a sociedade historicamente se estabelece.

Segundo Hall (2003), estamos constantemente em negociação com uma série de tipos de diferenças, sejam elas de gênero, de sexualidade, de classe.

Esses antagonismos se recusam a se aglutinar em torno de um único eixo de diferenciação. Estamos constantemente negociando com uma série de posições diferentes que frequentemente se deslocam entre si. Podemos ter identidades fragmentadas, muitas delas envolvidas com lutas específicas como feminismo, movimento negro, luta LGBT. “(...) é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos.” (HALL, 2003, p.346).

A identidade é dinâmica, forma-se e transforma-se continuamente pelas representações nos sistemas culturais que nos rodeiam. O momento histórico vivido influencia nas trocas sociais que. Quando falamos sobre identidade étnica não nos referimos, necessariamente, a um tempo histórico específico, mas ao estado contemporâneo de uma tradição, que ainda pode trazer uma imagem ideologizada de si e de seu passado. “Isso acontece porque as bases culturais da identidade são altamente variáveis e expressam tantos modelos culturais vigentes, como referentes ideais.”. (BARTOLOMÉ 2000 *apud* ANDRÉ, 2007). Todas as mudanças que vão ocorrendo são reveladoras de como cada identidade é constituída.

4.3 DEFINIÇÃO DE ETNIA

Etnia sempre foi uma fonte de significado e reconhecimento. Segundo Castells (1999), consiste em uma das primeiras fontes de distinção e reconhecimento social; assim como, em sociedades contemporâneas, é usada como fonte de discriminação e, conseqüentemente, define construções hierárquicas que, por sua vez, definem políticas culturais. Juntamente com princípios mais abrangentes como religião, nação ou gênero, a etnia tem sido uma fonte de significado e construção de identidade.

A etnia se constituirá do encontro de várias pessoas de diferentes culturas, que escolhem valores, costumes, éticas a partir dos quais se denominarão dali em diante de uma etnia (ANDRÉ, 2007). Segundo André, podemos delimitar como grupo étnico uma unidade que possui cultura comum e designa uma população que perpetue essa cultura por meios biológicos. Esses indivíduos precisam também compartilhar valores culturais fundamentais, além de comporem um campo de comunicação e interação com um grupo de

membros que se identifica ou é identificado por outros como constituintes de uma categoria distinguível das outras categorias de mesma ordem (ANDRÉ, 2007).

Ainda segundo a pesquisadora Maria André, para a construção de uma cultura comum não é necessário que essas pessoas tenham a mesma origem biológica. O que ocorre é que o grupo registra, simbolicamente, aspectos relevantes entre eles e constrói sua identificação cultural a partir dos traços étnicos. Esses aspectos relevantes podem ser valores ou costumes, para se identificar e relacionar-se. Mas nem por isso, necessariamente, a etnia resulta no estabelecimento de comunas.

Etnia não fornece as bases para o paraíso comunal da sociedade em rede por estar fundamentada nos vínculos primários que perdem o sentido, quando extraído de seu contexto histórico, como base para a reconstrução do significado em um mundo de fluxos e redes, de novas combinações de imagens e novas atribuições de sentidos. (CASTELLS, 1999 p.79)

De acordo com Hall (2003), a categoria raça não é científica. As diferenças atribuíveis à raça em uma mesma população são tão grandes quanto aquelas entre populações diferentes. A raça é uma construção política e social. “É uma categoria discursiva entorno de qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, racismo” (HALL, p.69, 2003). As diferenças genéticas, que estão escondidas nos genes, são materializadas e lidas nos traços corporais visíveis e facilmente reconhecíveis.

Ainda segundo o autor, quanto maior a relevância da etnicidade, mais as características são representadas como relativamente fixas, inerentes ao grupo, transmitidas de geração em geração. Não apenas pela cultura e educação, mas também pela herança biológica, inscrita no corpo e estabilizada, garantem o ao grupo étnico “pureza” genética e, portanto, cultural. Desta maneira, o racismo biológico e a discriminação cultural não constituem dois sistemas distintos, mas dois registros do racismo.

4.4 PERDA E A REDESCOBERTA DA IDENTIDADE NEGRA

Segundo a ideia de continuidade e descontinuidade que surge no desenvolvimento humano, são eles os motivadores dos redirecionamentos no processo de construção de identidade. No caso dos negros, um desses motivadores se deu pelo seu tráfico, pela escravização e, também, pelas

tentativas de alcançar a liberdade. Outro motivador foi a imposição cultural, que os levou a um estado de passividade. A discussão de construção de identidade foi incrementada no final do século XX e, para Maria André (2007), relaciona-se à necessidade de entender diferentes nuances que vão modificando os processos de construção desse conceito.

Convencidos de sua superioridade, os europeus tinham desprezo pelo mundo negro, apesar de todas as riquezas que deles tiraram. As diferenças culturais, a ausência de conhecimento sobre a história antiga dos negros, os preconceitos étnicos, aliados à necessidade econômica de exploração, fizeram os europeus desconfigurarem completamente a personalidade do negro. Todos os países que tiveram escravos recusaram a cultura nativa. Nos Estados Unidos, quando foi apresentada a contradição dos ideais liberais e da economia escravocrata, houve a negação da condição humana dos negros. Numa sociedade como a estadunidense, fundada nos princípios de igualdade e liberdade para todos os homens, esses princípios só poderiam ser recusados para não humanos. O negro, ao ser arrancado de suas raízes e vendido como objeto, teve seu universo de significado destruído.

A maior parte do povo africano transmitia conhecimento pela tradição oral. Assim, ao ser separado de seus iguais teve a comunicação impossibilitada. A estratégia foi separá-los de suas nações e famílias impondo o aprendizado da língua e da cultura do colonizador.

No Brasil, não foi diferente, adotou-se uma política sistemática para acabar com a língua africana. Essa medida de enfraquecer a linguagem começava nos portos e postos negreiros na África e depois aqui se efetivava com a separação das famílias. A desestimulação da comunicação também tinha a intenção de abalar o anseio de rebeldia.

O Horizonte simbólico africano foi desenraizado a partir do momento em que não só seus corpos físicos foram sequestrados, mas também o corpo das práticas sociais, que eram produzidas como indicação do sentir, do pensar e do agir no seu mundo cotidiano. Essas formas de conhecimento e representação, também eram parte de uma totalidade articulada, que eles possuíam. (ANDRÉ, 2007, p.92)

Sem dominar a língua, o negro torna-se um estrangeiro em sua própria terra. Caso queira conquistar um lugar no mundo, deve dominar a língua de seus senhores. Encontra-se em um conflito linguístico, em que sua língua original é

humilhada. Começa a evitar sua própria língua, a escondê-la dos olhos dos colonizadores. O negro foi reduzido, humilhado e desumanizado, desde o início, em todos os cantos onde houve confronto de culturas: no continente africano e nas Américas, nos campos e nas cidades, nas plantações e nas metrópoles.

Para Hall (2003), essa diáspora negra foi a causadora de muitas perdas de manifestação e práticas sociais da população negra. Hoje em dia, ainda que algumas sejam praticadas, hibridamente, falta uma legitimação do pertencimento que efetivamente garantisse cidadania para essas pessoas.

Conforme observado anteriormente, os europeus, convencidos de sua superioridade, tinham desprezo pelo mundo negro, apesar das riquezas que dele tiraram. As necessidades econômicas fizeram os colonizadores desfigurarem completamente a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais. O sujeito escravizado torna-se sinônimo de um ser primitivo, inferior, dotado de uma mentalidade pré-lógica. A opinião ocidental consolida-se e admite como verdade que o negro é uma humanidade inferior. (MUNANGA, 1988)

Frente a tantas presunções quanto a sua identidade, o negro, profundamente alienado, perde a confiança em suas possibilidades e de sua raça e assume esses preconceitos. Contudo, existem algumas frentes de resistência mesmo no contexto da escravidão. Os negros foram resilientes e sua cultura não foi completamente apagada, pois encontraram estratégias para enfrentar a dominação, por exemplo: na religião, eram feitos cultos escondidos; na culinária, as comidas e temperos típicos africanos não se perderam e até hoje estão presentes. Mas em função da herança cultural, social e econômica que lhe foi destinada, o negro, na pós modernidade, sempre tomará cuidado para justificar sua conduta. Neste contexto começa a luta pela sua identidade.

Segundo Munanga (1988), ainda no período de colonização, o fato de ser branco tornou-se uma condição humana normativa e ser negro necessitava de uma explicação científica. A primeira tentativa de uma explicação do “ser negro” foi pensar como um branco que desviou da norma, que está doente. A pigmentação escura de sua pele só podia ser uma consequência do clima tropical, exclusivamente quente. Logo, essa justificativa tornou-se inválida, pois foram encontrados brancos na América do Sul, em países como o Equador. Aceitou-se então a explicação de ordem religiosa. Nascida de um mito hebraico, os negros são descendentes de Caim, filho de Noé, amaldiçoado pelo pai e por

ter-lhe desrespeitado. Na simbologia de cores da civilização europeia a cor preta representa uma mancha moral e física, a morte e a corrupção, enquanto a cor branca remete a vida e à pureza. Nesta ordem de ideias, a Igreja Católica fez o preto representar o pecado e maldição divina. Por isso, mostrou-se sempre Deus como um branco velho de barba e o Diabo como um menino preto com chifres e rabo.

Mas o negro, o selvagem, continuava a viver, segundo esses filósofos, nos antípodas da humanidade, isto é, fora do circuito histórico e do caminho do desenvolvimento. Sexualidade, nudez, feiura, preguiça e indolência constituem temas-chave da descrição do negro na literatura científica da época. (MUNANGA, 1988, p.10)

Todas as qualidades do negro foram retiradas pelos colonizadores. Dificilmente encontraremos uma caracterização individual de algum deles, uma diferenciação. Além de estar alienado, é colocado no anonimato e perde a sua liberdade, direito vital dos homens. Colocado à margem da história, nunca é considerado sujeito, sempre objeto.

O negro ao ver-se colocado de lado, invisível, procura saídas. Uma delas seria o embranquecimento. A elite negra possuía um sonho de tornar-se semelhante ao branco. Para isso, foi preciso criar uma admiração pela cor do outro, aceitar a colonização e recusar a si mesmo. O embranquecimento realiza-se primeiro pela assimilação dos valores culturais brancos. Desta maneira, o negro vai vestir-se como europeu e consumirá sua alimentação. Contudo, “vestidos à europeia, de terno, óculos, relógio e caneta no bolso do paletó, fazendo um esforço enorme para pronunciar as línguas metropolitanas, os negros não deixavam de ser macaquinhos imitando homens.” (MUNANGA, 1988, p.17). Apesar de todo o esforço, ainda existiam locais onde os negros não podiam frequentar, continuavam a ser objetos de humilhação, insultos, brutalidades, abusos.

Percebeu-se então que a verdadeira maneira de conquistar seu espaço era lutando e quebrando as barreiras sociais que os impediam de ingressar na categoria de homens. Teve um anseio por contestar a marginalidade e descobrir uma identidade. Abandonada a aceitação do preconceito, a libertação do negro efetuou-se pela reconquista de si e de sua dignidade e autonomia. Em vez da auto rejeição, foi preciso atacar de frente a opressão, já que era impossível contorná-la. Aceitando-se negro, afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente

negro. Assim, assumiu-se a cor negada e viram nela traços de beleza e feiura como qualquer ser humano “normal.

Desenvolveu-se então um sentimento de amargura e frustração, um desejo urgente de contestar as rotulações e descobrir a identidade. Não significa uma volta às tradições, e sim a negação do dogma da supremacia colonizadora em relação à cultura do povo dominado. De acordo com o antropólogo Munanga (1988), depois de séculos de imitação cega, alguns escritores americanos negros preocuparam-se em promover a revolta contra a profunda rejeição sofrida durante séculos. O escritor Dr. Du Bois, conhecido como “o pai da negritude”, teve influência considerável sobre personalidades africanas, tais como Asikiwe Nandi, primeiro presidente da Nigéria independente e Kwame n’Kruumah, primeiro presidente da República de Gana. Seu livro *Almas Negras* (1999) tornou-se fundamental para o movimento Renascimento Negro (entre 1920 e 1940). Reagindo contra estereótipos e preconceitos a respeito do negro, longe de lamentar sua cor, o movimento reivindica-a, encontrando nela fonte de glória. Tratava-se de ter a liberdade de expressar-se, ao amor, a igualdade, ao respeito, a origem africana. (MUNANGA, 1988)

Este anseio pela comunidade perdida está surgindo na América negra da década de 90 – talvez porque o golpe mais profundo nos afro-americanos na década passada tenha sido a perda gradual da identidade coletiva, resultando em uma “deriva” individual ao mesmo tempo marcada pelo estigma coletivo. (CASTELLS, 1999, p.77)

Para Munanga (1988) citando Césarie, a negritude é o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação do seu destino, de sua história, de sua cultura. Procura-se assumir plenamente uma identidade, com orgulho. A condição de negro, despojando a palavra de tudo que carregou no passado, com desprezo, é agora fonte de orgulho. Entende-se que o próprio conjunto e valores culturais do mundo negro é a celebração sobre todos os tons de identidade, da personalidade coletiva, visando ao retorno às raízes para uma construção de futuro diferente do presente. “A negritude aparece como uma operação para desintoxicação semântica e de constituição e um novo lugar de intangibilidade da relação consigo, com os outros com o mundo” (MUNANGA 1988, p.25).

Essa crise poética e teórica identitária, torna-se política durante e após a Segunda Guerra Mundial (1943). Criaram-se organizações políticas e sindicatos

africanos. Além da busca por uma identidade, temos o repúdio ao ódio como objetivo fundamental, procurar um diálogo entre outros povos e culturas para construir uma nova sociedade, onde todos poderão encontrar seu lugar.

É uma reação, representa um protesto contra a atitude do europeu em querer outra realidade que não a dele, uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados. Resumindo trata-se de primeiramente de proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros para, depois, sua unidade ser defendida, através de uma política de contra aculturação, ou seja, desalienação autêntica. (MUNANGA, 1988, p.30)

Depois de tanto tempo de repressão o negro busca sua identidade e resgata sua cultura. Desta maneira, procura também manifestar essa cultura que vem a intervir na cultura popular americana. Em primeiro lugar, temos a alta cultura Europeia que tentava intervir contra a barbárie e ralé que tentava apropriar-se dela. O segundo, é a emergência dos Estados Unidos como potência mundial e como centro de produção e circulação global de cultural. A definição de cultura transforma-se de alta cultura, pouco acessível ou até mesmo exclusiva, para a cultura popular de massa. O terceiro, seria a descolonização do Terceiro Mundo. A população marginalizada nunca criou um espaço tão produtivo culturalmente como é agora. Segundo Hall (2003), isto é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora, os “outros”. Além dos negros, outras parcelas da população também eram extremamente marginalizadas, como os movimentos feminista e LGBT. Não que o racismo e a discriminação tenha sido erradicados na pós-modernidade, pelo contrário, apesar das inovações e da popularização da cultura, alguns tipos de discursos de ódio ainda permanecem. A cultura popular negra é um espaço contraditório, mas assim como todas as culturas populares do mundo moderno, está destinada a ser contraditória. É um local de contestação estratégica. Por mais que sejam deformadas ou não autênticas as formas de representação da cultura popular negra, na verdade, ela se enriquece por meio da experimentação. Sua expressividade, musicalidade, oralidade, rica construção de contra narrativa têm permitido trazer à tona elementos de discurso diferentes que remetem a outras tradições de representação. Mesmo com toda a apropriação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, o

patrimônio africano ainda conduziu inovações linguísticas, formas de ocupar o espaço social, postura corporal, maneira de falar, bem como os meios de construir e sustentar o companheirismo e a comunidade (HALL, 2003).

Neste processo de resgate da identidade, há grandes dificuldades, pois já ocorreu uma profunda assimilação da cultura branca. Por isso, é preciso analisar a trajetória da mulher negra desde a escravização até o período de pós-modernidade para compreender seu processo de identificação.

4.5 A MULHER NEGRA E A LUTA POR SEU RECONHECIMENTO

Desde os anos sessenta, o debate sobre as identidades e práticas sexuais e de gênero vêm se tornando cada vez mais acalorado, especialmente provocado pelos movimentos feminista, de gays e lésbicas e, também, sustentado por todos aqueles e aquelas que se sentem ameaçados por essas manifestações. Para compreender o papel da mulher negra na sociedade pós-moderna é preciso analisar qual era seu significado na era da escravatura e em que momento conseguiu desvencilhar-se daquela descaracterização e lutar por sua identidade.

Ao falar sobre o corpo da mulher negra, ao analisá-lo como signo é possível entender a estrutura social em que nos encontramos. Como já citado anteriormente, a normatividade na época da colonização, e ainda dominante na pós-modernidade, é do homem, branco, heterossexual. O corpo funciona como marca dos valores culturais fixados pela sociedade. (NOGUEIRA, 1999).

O corpo da mulher negra, historicamente destituído de qualquer condição humana, coisificado, alimentava a crueldade sexual dos senhores de escravos. Não podiam, também, ter vínculos afetivos, apenas funcionavam como animais reprodutores. A mulher negra era descrita como “[...] uma mulher de cinco pés de altura, cara redonda, olhos grandes, nariz chato, beijos revirados, principalmente, os de baixo e pés pequenos” (SCHUMAHER E VITAL BRAZIL, 2007), segundo os diários de traficantes de escravos. Caso tivesse filhos, eles não lhe pertenciam, pois quando chegavam a uma determinada idade, eram vendidos. Tinham possibilidade de exercer a “função materna” apenas como amas de leite dos filhos do senhor de escravos. A mulher negra foi

historicamente privada de qualquer possibilidade que a permitisse exercer sua feminilidade.

Além disso, as mulheres negras também eram vistas da mesma forma que os homens negros: como unidades rentáveis de trabalho. De acordo com Ângela Davis (1982), como escravas, o trabalho compulsório ofuscou qualquer aspecto de existência feminina. Tendo em conta que, nesta mesma época, a ideologia da feminilidade enfatizava o papel da mãe cuidadora, dócil, dona de casa, a mulher negra era primeiro trabalhadora em tempo integral e apenas depois, secundariamente, uma esposa, uma mãe. Para poderem exercer o papel de mãe cuidadora, as escravas poderiam ser cozinheiras, criadas, mãe das crianças dos senhores de escravos, ou ama de leite, e, assim, trabalharia na casa dos seus senhores. Os estereótipos que conhecemos das mulheres negras na época da escravidão remetem a estas mulheres, quando, na verdade, a maioria delas era trabalhadora do campo

Além das agressões habituais sofridas pelos escravos, como chicotadas, as mulheres ainda eram vítimas de abuso sexual e outras barbáries de maus tratos. Para os senhores de escravos, quando era rentável, as exploravam como aos homens, sendo tratadas sem distinção de gênero. Mas, quando era conveniente castigá-las e reprimi-las de maneiras reservadas apenas as mulheres com torturas e estupros, faziam-no.

Se as mulheres negras eram dificilmente “mulheres” no sentido aceito, o sistema de escravatura também desencorajava a supremacia dos homens negros. Porque maridos e esposas, pais e filhas eram igualmente sujeitos à autoridade absoluta dos donos de escravos, a promoção da supremacia masculina entre os escravos podia ter criado uma ruptura perigosa na cadeia de comando. Para além disso, se as mulheres negras como trabalhadoras não podiam ser tratadas como “o sexo fraco” ou como “esposa/dona de casa”, os homens negros não podiam ser candidatos à figura de “chefe de família” e certamente não como “sustento da família”. (DAVIS, 1982, p.12)

No cenário pós-guerra civil dos EUA, quando houve a abolição da escravidão, ao mesmo tempo acontecia a revolução industrial onde muitas mulheres, principalmente as mulheres brancas, começaram a trabalhar em fábricas. A ideologia feminista foi um subproduto da industrialização. Foi popularizada e disseminado através das novas revistas de mulheres e novelas. As mulheres prevaleceram como mães e donas de casa. Contudo a mulher negra não parecia participar desse vocabulário. A hierarquia do papel sexual nas

relações homem e mulher na comunidade negra não estavam em conformidade com o modelo ideológico dominante, pois a mulher negra, ao contrário da branca, era tão trabalhadora quando os homens negros.

O movimento feminista se constituiu por meio de uma longa trajetória de lutas e resistência das mulheres contra a condição de subalternidade que marca sua presença na sociedade ocidental. Segundo Silva e Canto (2009), desde o princípio, o movimento apresentou diferenças em seu interior. A partir de seu surgimento em 1960, após a Segunda Guerra Mundial, ocorreram diversas mudanças sociais que dizem respeito aos modos de produção capitalista, às reivindicações dos estudantes, às lutas pela descolonização e independência, e pelos direitos civis. Desde essa época, também, os movimentos feministas europeus e norte-americanos de mulheres brancas e não brancas discutem como romper com os discursos universalistas, a fim de incluir questões relacionadas as diferenças entre as mulheres dentro do movimento. Mesmo na luta sufragista, o racismo é dominante, Henry Ward Beecher (*apud* DAVIS, 1982) diz que as brancas americanas educadas tinham um discurso sufragista muito mais convincente do que a do povo negro e dos imigrantes.

Mesmo depois da abolição da escravatura, um grande número de mulheres negras permaneceu trabalhando na agricultura. As que trabalhavam dentro da “casa grande” tiveram oportunidade de começar a realizar trabalhos domésticos para famílias brancas. Em seu livro, Davis (1982), apresenta que em 1980, 38,7% das mulheres negras trabalhavam na agricultura, 30,8% realizavam trabalhos domésticos, 15,6% trabalhavam na lavanderia e 2,8% na manufatura. Apesar da “liberdade”, as amarras da escravidão não haviam sido totalmente rompidas. Até mesmo os abusos sexuais não cessaram depois da emancipação: se elas resistissem ao ataque sexual do homem branco, eram colocadas na prisão.

Segundo Silva e Canto (2009), o discurso feminista brasileiro da década de 1980, ainda era marcado pelo ideal de sororidade, que ainda tratavam muito as discussões pautadas no mito da maternidade em uma identidade biológica. (COSTA, 2002 *apud* SILVA & CANTO, 2009). O Movimento Feminista Brasileiro (MF) sofria diversas críticas dos movimentos europeus e norte-americanos de brancas e não brancas, que já eram capazes de romper com discursos de desigualdades de raça/etnia, classe, orientação sexual, assuntos sobre os quais

o MF brasileiro ainda tinha muitos conflitos. Isso ocorre porque as primeiras mulheres a se envolverem no movimento pertenciam a elite política e econômica do país. O movimento feminista não acolhe as questões postas pelas mulheres negras, motivando-as para uma ação política organizada específica, em decorrência da indiferença com que são tratadas as suas especificidades dentro do movimento feminista.

Ao avaliar a situação da mulher negra no Brasil, Silva e Canto (2009), citando Bairros e Gonzalez, destacam que, na época de crescimento econômico, as mulheres passaram a trabalhar principalmente na área da indústria, e também tiveram mais acesso à educação. Contudo, a mulher negra manteve seu status na sociedade praticamente inalterado, pois permaneceram ligadas a atividades domésticas com pouca presença na educação formal.

Foi no final da década de 1970 que as questões relacionadas a identidade de gênero tomaram mais importância. É na efervescência desse contexto que a construção teórica de militantes e intelectuais negras configura-se como um novo desafio para o MF. De acordo com Caldwell (2001), citado por Silva e Canto (2009), o Manifesto das Mulheres Negras apresentado no Congresso Brasileiro em 1975, foi muito importante para denunciar as múltiplas opressões vividas por elas. Este documento mostra especificamente as experiências cotidianas destas mulheres. Surgiram organizações autônomas de mulheres negras brasileiras, que consideravam o movimento feminista tradicional impregnado de mitos da democracia racial.

Como já tratado anteriormente, a negritude enfatiza a importância da autoafirmação enquanto negro. Se o homem negro enfrentou dificuldades para superar a escravidão, a mulher negra levou ainda mais tempo para ultrapassá-la e conquistar seus direitos civis. O processo de redescoberta da identidade, da construção de uma identidade positiva, busca a ruptura de concepções normativas. Nesse processo, mesmo que as mulheres negras tenham sido grandes agentes históricas de resistência, no Brasil, tiveram representatividade política apenas em 1980, depois da redemocratização, com o surgimento das primeiras organizações negras autônomas no Brasil (SILVA E CANTO, 2008). Entretanto, o movimento ainda sofre com disparidades internas que precisam ser discutidas mais profundamente. Mas nem por isso devemos desistir de debater e compreender a situação da mulher negra na pós-modernidade.

Ao tratar da importância do Manifesto da Mulher Negra para a construção de identidades positivas, é importante destacar que, nas últimas décadas, tem-se discutido acerca das transformações pelas quais vem passando a sociedade contemporânea. Os movimentos negros contemporâneos enfatizam a importância da construção da identidade negra positiva enquanto caminho para conquistar a cidadania plena (MUNANGA, 2004).

Os Movimentos de Mulheres Negras desempenharam importante papel social e político nesse processo de reeducação da sociedade em relação à raça e ao gênero. Dentre eles, podem ser citadas movimentos intelectuais, organizações e projetos políticos. Assim, essas mulheres encontraram uma forma de, em coletivo, estarem presentes nas lutas sociais, mesmo encontrando empecilhos para ocupar as posições de dirigentes nas organizações políticas negras.

A constante busca por uma vida melhor advém em todas as esferas de sua trajetória, com o intuito de modificar seu destino. E essas lutas devem ser reguladas para que se transformem em políticas públicas, com as quais o Estado possa fazer valer os direitos constitucionais, mas considerando as especificidades do povo brasileiro e, principalmente, a diversidade da mulher negra. Numa sociedade machista e racista como é o caso do Brasil, ser negra é receber dupla carga de preconceito, sendo vitimada socialmente pelo somatório da cor e do sexo

Conferência Nacional de Mulheres que foi realizada em 2002, em Brasília. No encontro foi visto uma diversidade de representatividade de mulheres: negras, indígenas, brancas, lésbicas, urbanas, rurais. A mulher negra ainda tem dificuldade e sofre muito com a desigualdade no mercado de trabalho, com a violência doméstica, sexual e com os padrões de beleza e a mídia que celebram características brancas. Mas é a partir das organizações informais e da espontaneidade, criatividade, solidariedade que um projeto de resistência e mudança social concreta, mesmo nos locais de marginalização como as favelas não é um espaço apenas de miséria. É também um espaço de grandeza, não apenas de alienação, mas também de crítica da realidade (RAIMUNDO; GEHLEN; ALMEIDA, 2017).

5. TIANA E A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE

5.1 A METODOLOGIA

Com a finalidade de responder o problema de pesquisa - como é dada e quais são características da representação da negritude de Tiana em *A princesa e o sapo*, e também, atender o objetivo geral de analisar os aspectos de representatividade da etnia negra no filme *A princesa e o sapo*. A análise foi dividida em três etapas.

A primeira consistiu em rever o filme e elencar os aspectos da personagem principal, Tiana, separando em três fases dentro do filme: criança/adulta, sapo e, por fim, princesa. Tendo em vista que a personagem passa por uma transformação à forma de sapo, vê-se necessário levar em consideração a evolução narrativa da personagem. A segunda parte consistiu em, ao rever o filme, desta vez, com o áudio e legenda original em inglês, elencar os aspectos em que a personagem tem sua negritude representada na narrativa e organiza-los de uma maneira visual com frames. Destaca-se a importância de ver o filme no áudio original para que as características de fala também sejam captadas. A terceira etapa da metodologia consistiu em, além de elencar as características em que a personagem manifesta sua negritude, fazer um levantamento de em que outros momentos essa negritude se manifesta seja no ambiente em que se desenvolve a trama, seja personagens secundários.

A análise proposta observou como a personagem se constrói, por meio de quais aspectos e ações a personagem manifesta sua carga cultural negra. Como vimos no capítulo anterior, a identidade segundo Castells (1999) é o processo de construção de significado com base em um conjunto de atributos culturais inter-relacionado. Procurou-se identificar como é essa personagem para depois analisar como expressa sua identidade negra.

5.2 A PERSONAGEM TIANA

De acordo com Brait (1985) a protagonista é o personagem principal, aquele que ganha plano na narrativa. De acordo com Sedek (2008), *apud* Vargas (2015), “o protagonista tem história própria e é escrito e preparado com

profundidade” (SADEK, 2008, *apud* VARGAS, 2015). É ao redor dele, portanto, que a história se desenvolve e é ele quem orienta o ritmo da história.

De acordo com Pallottini (1989), um personagem precisa ser harmônico, ou se tornar harmônico diante dos olhos do espectador. Caso contrário, ele torna-se estranho e é preciso que a narrativa convença o espectador que essa desarmonia tem uma lógica própria e uma proposta coerente. É a partir dessa lógica teorizada pelo autor que a análise da personagem foi elaborada.

A primeira apreensão do espectador, a sua primeira forma de reagir com o personagem é a visual. Desta maneira, segundo Pallottini (1989), é possível apresentar o personagem dizendo qual é o seu sexo, a idade, a aparência (altura, estatura física), os trajes ou o modo de vestir, uso de adereços, a maquiagem, a maneira de falar. O nome do personagem também é fundamental, muitas vezes o nome caracteriza mais que qualquer outro elemento.

O segundo ponto é como o personagem se relaciona com outras pessoas, como se insere no seu grupo, ou seja, seu relacionamento social. Se levam em consideração aspectos como profissão, sua situação na sociedade, ligação com o grupo, ligações amorosas.

Por último, constituição psicológica do personagem, o modo de ser. Levando em conta suas emoções, sentimentos, virtudes marcantes, defeitos, persistência. “Enfim, tudo aquilo que se convencionou ligar à alma (psique), seja o que for que se queira designar com essas palavras, já dotada pelo senso comum.” (PALLOTTINI, 1989).

A ordem em que se analisam esses aspectos não importam, segundo o autor, porque uma característica leva a outra. O importante é compreender o total da construção do personagem, um processo de estruturação de um ser fictício, mais ou menos cheio de detalhes, mas sempre coerente, capaz de superar obstáculos e evoluir durante a narrativa.

Dentro desse lógica, foi elaborado um quadro afim de apresentar resumidamente todas características analisadas dos aspectos físicos, sociais e psicológicos da personagem Tiana. Para cada um dos aspectos temos quadros distintos, na primeira coluna de cada quadro temos a característica analisada.

Nas outras colunas temos as três dimensões da personagem durante a narrativa:

a) Tiana na parte inicial do filme, b) Tiana quando se transforma em sapo e c)

Tiana quando se transforma de sapo para princesa.

Quadro 1: Comparativo das dimensões físicas da personagem

Físicas			
Características	Tiana na parte inicial do filme	Tiana quando se transforma em sapo	Tiana quando se transforma de sapo para princesa
<i>Sexo</i>	Feminino	Fêmea	Feminino
<i>Idade</i>	Transcorre de aproximadamente 5 anos e depois dá um salto para os 20 anos	Aproximadamente 20 anos	Aproximadamente 20 anos
<i>Cor de pele</i>	Negra	É um sapo de pele verde	Negra
<i>Figurino, adereços, maquiagem, cabelo</i>	Usa maquiagem, cabelos pretos levemente cacheados, olhos castanhos e utiliza o cabelo sempre preso na altura da nuca. Usa vestidos simples e dois uniformes de garçonete	Um sapo verde comum sem características marcantes	Não utiliza mais a roupa de garçonete. Usa vestidos mais ornados e vestido de princesa e de casamento.
<i>Forma física (peso e altura)</i>	Meia estatura, esguia.	É um sapo menor e mais esguio que o outro do sexo masculino que também participa da história.	Meia estatura, esguia.
<i>Imagem</i>			

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 2: Comparativo das dimensões sociais da personagem

Sociais			
Características	Tiana na parte inicial do filme	Tiana quando se transforma em sapo	Tiana quando se transforma de sapo para princesa
<i>Profissão</i>	Garçonete	Não tem profissão	Dona de um restaurante de luxo
<i>Relacionamento familiar</i>	Perdeu seu pai muito cedo, mas ainda tem uma conexão muito grande com ele. Relaciona-se bem com sua mãe, mas ela parece querer outras coisas para sua filha como família e amor	Possui uma ligação muito forte com seu pai	Continua a perseguir seu sonho e de seu pai. Convive com a mãe. E aparecem rapidamente seus sogros transpassando uma relação boa
<i>Relacionamento Amoroso</i>	Não aparecem amigos ou namorados e desde o início diz não acreditar em príncipes encantados	Durante sua passagem como sapo apaixona-se pelo príncipe Naveen que também está na forma de sapo	Apaixonada pelo príncipe, casam-se e Tiana transforma-se em Princesa. Juntos abrem o restaurante
<i>Relacionamento com outros personagens</i>	Parece relacionar-se com um número limitado de personagem pois trabalha muito e quando interage com eles está no trabalho.	Durante sua jornada encontra-se com vários personagens diferentes e transforma-os em seus amigos	Mantem as amizades que fez como sapo. E agora parece ter tempo para eles.

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 3: Comparativo das dimensões psicológicas da personagem

Psicológicas			
Características	Tiana na parte inicial do filme	Tiana quando se transforma em sapo	Tiana quando se transforma de sapo para princesa

<i>Comportamento</i>	Muito focada em trabalhar e ganhar dinheiro para o restaurante	Quer voltar a ser humana e abrir seu restaurante, para isso continua focada em seu objetivo. Mas é obrigada a questionar seus objetivos, visto que se apaixona pelo príncipe	Se entrega para o amor mas realiza seu sonho de abrir o restaurante
<i>Emoções</i>	Muitas esperança e foco nos objetivos	Determinação e paixão	Felicidade e realização
<i>Aspirações e motivações</i>	Quer abrir seu restaurante, idealizado pelo seu pai, por isso trabalha dobrado para juntar dinheiro	Primeiramente quer voltar a forma humana para conseguir o dinheiro do restaurante, mas depois questiona essa motivação porque gosta de Naveen	Aproveitar a vida já que conquistou o amor e seu restaurante
<i>Experiências marcantes</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Ver o espaço para o restaurante; - Ter a proposta de compra negada; - Beijar o sapo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer Louis o jacaré; - Conhecer Ray o vagalume; - Fugir dos caçadores; - Conhecer Mama Odie a feiticeira; - Fugir das sombras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Casar; - Comprar e abrir o restaurante.

Fonte: Elaborado pela autora

A análise pode ser diferenciada ao assistir ao filme em português ou em inglês pois entende-se que no momento que o filme é traduzido algumas impressões narrativas podem ser suprimidas ou mal traduzidas, por isso viu-se como importante examinar a animação na língua original. Os argumentos a seguir, são as principais impressões quanto a personagem Tiana e a construção e transformação de sua personalidade durante a narrativa. A argumentação será dada de forma cronológica do filme, visto que é importante para que se tenha ideia do enredo como um todo para as próximas análises que serão feitas. No primeiro momento são apresentados os principais pontos da história com

algumas interpretações e, ao final deste subcapítulo retomam-se aspectos teóricos considerados relevantes para entender o filme.

O filme se passa por volta de 1920 em Nova Orleans. O filme começa com Tiana criança ao lado de Charlotte, uma menina rica para qual sua mãe, Eudora, costura vestidos luxuosos. Eudora está lendo o conto de fadas *O príncipe sapo*. Na primeira cena, Tiana mostra contrariedade em beijar um sapo para ter um príncipe (Figura 9). Nessa cena Tiana como criança para conectar-se com o público infantil. Também, já começa a ser introduzida a situação econômica da família de Tiana, pois sua mãe está trabalhando até tarde na casa de Charlotte.

A cena seguinte mostra Tiana e sua mãe indo para casa e a mudança do cenário é perceptível, casas ricas dão espaço para um local de casas mais simples. Mostrando as diferenças sociais e financeiras entre brancos e negros.

Figura 9 - Tiana criança e Charlotte escutando o conto "O príncipe sapo"



Fonte: *Print screen do filme*

Em casa, Tiana está com seu pai fazendo comida, mais especificamente *gumbo*, um prato típico de Nova Orleans de origem da culinária negra, é nesse momento que a paixão da personagem pela comida começa a tomar forma e o desejo de dividir o alimento com todos (Figura 10), segundo o pai de Tiana “ (...) A comida boa reúne as pessoas de todas as classes sociais. Dá uma sensação boa aqui [aponta para o peito] e põe felicidade nos rostos delas”. Com essa cena percebe-se a origem da paixão de Tiana pela culinária. Nessa primeira cena fica evidente que a personagem e o pai têm uma conexão muito forte.

Logo em seguida seu pai mostra a foto do restaurante que vão abrir juntos um dia o *Tiana's Place*. Outro marco forte na personalidade de Tiana, é que o pai

sempre a ensinou que é preciso trabalho duro para conquistar seus sonhos, não apenas desejar para estrelas no céu, como sua amiga Charlotte sempre faz. A foto do restaurante que o pai mostra é a mesma foto que Tiana carrega durante todo o filme para lembrar-se de seu sonho. Essa cena tem grande importância pois ajuda a compreender os laços afetivos com o pai que estão presentes durante toda a narrativa. Pode-se perceber também que desde criança Tiana aprende que não terá seus sonhos realizados de maneira fácil. Devido sua situação econômica ela precisará trabalhar para conquista-los.

Figura 10 - Vizinhos comendo gumbo com a família de Tiana



Fonte: *Print screen* do filme

Na próxima cena Tiana já é adulta e está chegando de seu trabalho noturno como garçone. Ela guarda todas as gorjetas para seu sonho de abrir o restaurante e dedica tudo a seu pai que já não está mais com ela. No café onde trabalha também, seu segundo emprego, parece ser muito eficiente e os clientes gostam. Nesta cena entendemos que Tiana não sai muito com seus amigos (Figura 11), ela é convidada para a festa do Mardi Gras, festa típica de carnaval da cidade, mas não pode ir porque precisa trabalhar para abrir o seu restaurante. De novo a condição financeira da personagem é ressaltada, pois ela precisa fazer mais turnos de trabalho para conseguir juntar o dinheiro do restaurante.

Figura 11 - Amigos convidando Tiana para dançar no Mardi Gras



Fonte: *Print screen* do filme

Na sequência, aparecem os personagens Charlotte e seu pai Mr. La Bouff, o qual será o Rei do Mardi Grass pela quinta vez. Charlotte conta a Tiana que convidou o príncipe Naveen, que acabou de chegar na cidade, para um baile de máscaras em sua casa e pede para Tiana produzir *beignets* para o baile. Essa comida tem origem francesa, mas foi adaptada pela cultura africana e tornou-se um doce tradicional da cidade e a protagonista sabe prepara-los com perfeição. Charlotte e Mr. La Bouff são da elite, quando o príncipe chega na cidade eles são os anfitriões da realeza. Até essa cena, Tiana não tinha sido convidada para a festa, é convidada para cozinhar. Apesar da amizade de infância com a personagem Charlotte, não fica claro se ela frequentaria a festa se não fosse preparar os doces *beignets*.

Com o pagamento realizado por Charlote para produzir os doces, Tiana consegue negociar o local para o seu restaurante. Ao visitar o lugar, a mãe de Tiana traz a panela de *gumbo* que seu pai utilizava. Para a personagem, conseguir o lugar para o restaurante é a realização de um grande sonho. A protagonista transmite muito o sentimento de querer honrar o trabalho duro de seu pai. Contudo, sua mãe a contradiz, dizendo que seu pai podia não ter tudo o que sonhou, mas tinha amor e família, e que ela deveria pensar sobre isso também, além de trabalhar tanto. A personagem tem um apego muito grande a memória do pai e deseja honrá-la, e para traduzir esse afeto em algo material resolve abrir o restaurante que o pai tanto sonhou. Já a mãe de Tiana, apresenta em seu argumento o pensamento ocidental do século XIX, da necessidade de constituir uma família, ter marido e filhos.

Nesse longa metragem temos mais um fator único que diferencia Tiana das outras princesas, ela é a primeira que valoriza muito o trabalho, acredita que é dessa maneira que conquistará seus sonhos e os colocará à frente do desejo de ter um marido e filhos. Essa valorização do trabalho se dá, provavelmente, pois a personagem tem origem pobre, caso contrário, se fosse rica não precisaria trabalhar tanto para juntar dinheiro. Em um primeiro momento, Tiana traz muito forte essa ideia de que para ser feliz não precisa constituir uma família, precisa trabalhar e juntar dinheiro para realizar seu sonho. Depois de Tiana, outras princesas seguiram essa linha como em *Valente*, que não quer ter o casamento arranjado ou *Frozen* que põem em dúvida o casamento por impulso.

Na próxima cena, Naveen aparece fugindo de seu acompanhante Lawrence. O príncipe quer curtir a cidade e toda a cultura do jazz. Mas Lawrence o lembra que ele não tem mais dinheiro e veio para a cidade para casar-se com uma mulher rica, caso contrário terá que trabalhar. O príncipe traz uma posição contrária à Tiana, ela não quer casar e constituir uma família deseja apenas trabalhar e abrir o restaurante. Já Naveen, para não precisar trabalhar, vê o casamento como uma alternativa. Nesse momento conhecem Dr. Facilier, um feiticeiro da cidade que promete a Naveen uma vida de riqueza e para Lawrence um lugar de poder. Dr. Facilier usa sua magia *voodoo* para comunicar-se com “os amigos do outro lado” e usar o príncipe para tomar conta da cidade.

No baile de máscaras realizado por Mr. La Bouff, Tiana descobre que não conseguirá mais comprar seu restaurante pois, segundo os vendedores “uma mulher com seu passado, não seria capaz de tomar conta do local”. Nesta cena não fica claro que passado é esse que Tiana tem para não poder negociar com os vendedores. Não é possível definir que esse “passado” se refere a sua cor, sua profissão, ou o fato de ter demorado para conseguir o dinheiro. Essa notícia arrasa toda a autoconfiança de Tiana, a faz questionar todo o trabalho duro que fez até então. A protagonista fica nervosa e derruba toda a mesa de doces, vai com Charlote se trocar e coloca um vestido e coroa de princesa. Como um momento desesperado pede para uma estrela que consiga realizar seu sonho. Nesse momento, é perceptível que a personagem questiona todo o esforço, até mesmo o que aprendeu com o pai de que não era suficiente apenas desejar para as estrelas. Tiana tem consciência de sua realidade social, que precisa esforçar-

se para conquistar bens materiais, mas num ato desesperado apela para forças mágicas para recuperar as esperanças. Depois de feito o desejo um sapo aparece.

Tiana fica muito assustada porque o sapo fala e se identifica como príncipe Naveen. O príncipe convence Tiana a beijá-lo para que ele se transforme de volta, Tiana fica muito confusa com a possibilidade de beijá-lo, contudo muda de ideia quando ele promete ajudá-la com uma recompensa para abrir seu restaurante. Tiana o beija e vira sapo (Figura 12)

O que foi descrito até aqui compõe a primeira parte do conto de fadas que apresenta Tiana, sua personalidade, os aspectos sociais e psicológicos da trama. Como tratado no primeiro capítulo, segundo Lara Nólío (2015) nos primeiros momentos de um conto de fadas o personagem principal é apresentado. E nesses primeiros 30min de filme podemos ter uma noção de como é a personalidade de Tiana. Uma jovem persistente, disciplinada, determinada que tem muita ligação sentimental forte com o seu pai que não está conformada com sua situação financeira – por isso que juntar dinheiro e abrir um restaurante. No momento que Tiana beija Naveen surge o conflito que irá desestabilizar a personagem e forçá-la a superar obstáculos.

Figura 12 - Momento em que Tiana vê que se transformou em sapo



Fonte: *Print screen* do filme

Nessa nova fase de Tiana, e na qual ela permanece por boa parte do filme, ela vai precisar se redescobrir e superar desafios. Ela passa por grandes dificuldades ao não se reconhecer e também ao se locomover, tendo uma nova forma física. De acordo com Propp, *apud* Coelho (2000), essa cena dá início a

primeira função que estrutura a narrativa dos contos de fadas. O momento de crise ou mudança que desencadeia um desequilíbrio da normalidade. Tiana e Naveen brigam e fazem uma grande confusão no baile de máscaras, até que fogem pendurados em balões de gás e vão em direção ao pântano dando início a jornada dos dois sapos.

Assim como Dr. Facilier transformou Naveen em sapo, Lawrence, o acompanhante do príncipe, utiliza um amuleto que o transforma em Naveen. Contudo o príncipe sapo, escapa de seu confinamento e Dr. Facilier fica muito irritado com Lawrence porque o efeito do amuleto é passageiro. É preciso ter o príncipe de volta para que seu plano dê certo.

De volta ao pântano, Tiana descobre que o príncipe fez um acordo com o feiticeiro *voodoo* e Naveen descobre que ela não é uma princesa. Os dois caem no pântano e são obrigados a se ajudar mesmo com as adversidades, pois precisam fugir de vários animais. Os dois personagens decidem que Naveen irá casar com Charlotte para ter de volta sua vida de realeza e ajudará Tiana com o dinheiro do restaurante. Na cena seguinte, já no outro dia, os personagens conhecem Louis, um crocodilo apaixonado por jazz, e começam sua jornada juntos em busca da feiticeira Mama Odie que transformará Tiana e Naveen em humanos.

A cena seguinte é da música "*Where we're humans*" enquanto Louise e Naveen falam em aproveitar a vida tocando, dançando e fazendo festa, Tiana sempre traz a responsabilidade e o trabalho duro em suas falas da música: "Vai colher o que plantar, meu pai me disse, vou sempre lembrar" (Tiana). O pai mostra-se muito importante para a personalidade dessa personagem. O personagem Naveen ainda só vê o casamento como alternativa para ter sua vida de luxos de volta. Tiana traz, outra vez o trabalho como meio de trazer recompensas, desta vez na letra da música.

Ainda no pântano, Tiana fala de diversas comidas que terão em seu restaurante, todas elas são típicas da cultura africana de New Orleans. Em seguida, aparece o personagem Raymond, que mostra que eles estão na direção errada para encontrar Mama Odie, e sua família de vagalumes começa a guiá-los pelo caminho certo.

Neste meio tempo Dr. Facilier, o feiticeiro, pede ajuda aos “amigos do outro lado” para encontrar Naveen. O feiticeiro liberta sombras que vão procurar o personagem. O feiticeiro quer ter controle da cidade, mostrando, que por ser religioso, e, muito provavelmente, por ser negro, é colocado na marginalidade da sociedade. A religião é representada como meio de exercer poder.

Naveen sempre questiona que Tiana não sabe se divertir, e a personagem diz que o príncipe é muito preguiçoso e não sabe trabalhar. O filme vai mostrando que os dois personagens têm muita diferença de personalidade, enquanto Tiana valoriza muito o trabalho quer abrir o restaurante, Naveen quer apenas viver da música e da dança, e o meio que encontrou para alcançar seu objetivo é casando-se com Charlotte, uma moça rica. Contudo, os desafios que encontram juntos e o esforço que fazem para sobreviver vai uni-los durante o filme e transformar suas personalidades. Uma das funções que estruturam a narrativa dos contos de fadas é de que sempre há um desafio à realização pretendida (Propp, 1979, apud Coelho, 2000). Os obstáculos obrigam os personagens a trabalharem juntos. Segundo Battelheim (1980), para que a criança fique entretida e para que desperte sua curiosidade é preciso é preciso pender a sua atenção, para isso os personagens participam de diversas aventuras ao longo da narrativa e também agregam outros participantes em sua jornada, a fim de deixa-la cada vez mais rica e emocionante. Depois de conseguirem escapar os personagens fazem comida, outra vez, é mostrado como um momento de unir as pessoas (Figura 15). Inclusive, une ainda mais o casal Tiana e Naveen.

Figura 13 - Todos os personagens reunidos comendo gumbo



Fonte: *Print screen* do filme

Logo em seguida, as sombras invocadas por Dr. Facilier alcançam os personagens e tentam capturar o príncipe, porém a feiticeira do pântano Mama Odie (Figura 16) aparece para salva-los.

Figura 14 - Mama Odie depois de salvar Naveen e Tiana.



Fonte: *Print screen* do filme

Os dois sapos pedem para que ela os transforme em humanos de novo, contudo, Odie insiste que eles devem “Cavar mais, até o fundo” para descobrirem o que realmente precisam, não apenas o que querem. Desta forma, Naveen reflete o que ele precisa mesmo é ficar com Tiana. Já Tiana ainda pensa apenas em trabalhar duro e conquistar seu restaurante. O príncipe já começa a passar por um período de mudança, que questiona seus princípios. Entretanto, para Tiana essa transição ainda não aconteceu.

Mama Odie diz que há apenas uma maneira para transformarem-se em humanos de novo, é o príncipe ser beijado por uma princesa. No caso, Charlote é a princesa do Mardi Grass e Naveen precisa ser beijado por ela até o fim da festa. No caminho para Nova Orleans, Naveen tenta dizer a Tiana que não se importa mais em ficar como sapo, o que quer mesmo é ficar com ela. Mas ele é impedido pela protagonista que enfatiza o quando quer o restaurante e que precisa do dinheiro que ele a prometera.

Ao chegar em Nova Orleans, Tiana descobre que Naveen queria casar com ela, porém ele foi raptado e Lawrence assume sua forma de novo. Em seguida, Tiana vê Lawrence na forma de Naveen, se casando com Charlote e gera uma grande confusão. A protagonista fica devastada, e é ali que percebe o

quanto gostava do príncipe e o quanto queria ficar com ele. Os princípios de Tiana mudam nesse momento, o restaurante e o pai são substituídos pelo amor ao príncipe.

Reymond, o vagalume, descobre que Naveen ainda está como sapo e o tira do confinamento. Pega o amuleto que Lawrence está usando para parecer-se com Naveen e leva para Tiana. Os dois são perseguidos por Dr. Facilier e Reymond é machucado fatalmente. Tiana tenta enfrenta-los, mas Dr. Facilier a faz imaginar como seria sua vida com o restaurante por meio de uma ilusão. A faz lembrar de todas os amigos com quem não conseguiu sair, de todas as pessoas que a enganaram e de seu pai que trabalhava tanto para ter o que ela queria, e ela pode dar para o pai. A personagem não aceita as ilusões do feiticeiro, ela poderia ter seu restaurante com todos os luxos que sempre sonhou, mas decide não aceitar e quebrar o amuleto que estava segurando. Nesta cena temos uma afirmação da transformação da personalidade de Tiana, que coloca sua família, amigos e o que sente em confronto com seus objetivos.

Os dois sapos explicam para Charlote o que aconteceu, e também admitem o quanto estão apaixonados. Charlote se encanta com a história, fica muito comovida por Tiana ter encontrado seu amor. Contudo, quando ela beija o príncipe já passa da meia noite, como o Mardi Grass acabou ela não é mais uma princesa, nada funciona.

Mesmo no formato de sapo os dois personagens se casam, e ao se casarem Tiana torna-se uma princesa (Figura 17) e o feitiço é desfeito. Por fim, a mensagem que o filme deixa é de que o importante é o amor, não a forma física, sonhos ou dinheiro. O filme tem uma finalização semelhante a outros como *Branca de Neve e os sete anões*, *Bela adormecida* e *Pequena Sereia*, com o beijo entre o príncipe e a princesa, que no caso de Tiana ela se torna depois do beijo.

Figura 15 – Tiana e Naaven transformam-se em humanos e ela torna-se uma princesa



Fonte: *Print screen* do filme

Nos minutos finais Tiana e Naveen na forma humana se casam na igreja, e inauguram o restaurante. Essa parte dura apenas alguns minutos. Mas é possível perceber que Tiana muda seu jeito de vestir, a maneira que prende seu cabelo, tudo para demonstrar que houve uma transformação da personagem.

A análise dos personagens dessa animação mostra como eles são fundamentais para as narrativas, mesmo que não estejam na forma humana, possuem características humanas e fazem com que o público tenha afinidade ou repulsa, gerando emoção para o telespectador. Segundo Field (2009), os personagens precisam ter alguns elementos determinados para serem bons e, talvez, inesquecíveis: 1) necessidade dramática; 2) ponto de vista; 3) comportamento; 4) transformação.

Segundo o autor: “(...)necessidade dramática pode ser definida como aquilo que seus personagens principais pretendem ganhar, conseguir ou atingir ao longo do roteiro. A necessidade dramática é o que impele os personagens a ir adiante. É seu objetivo, sua missão, sua motivação” (FIELD, 2009, p.73). No caso de Tiana a necessidade dramática é ter seu restaurante, realizando seu sonho e de seu pai. A personagem é muito determinada em trabalhar e ganhar dinheiro para comprar o restaurante. Ela persegue esse objetivo durante boa parte do filme.

O segundo elemento na composição do personagem é o ponto de vista, seria o modo como a personagem vê o mundo e reflete sobre o sistema de crenças e convicções de cada um (FIELD, 2009). Tiana só vê uma maneira de conseguir o restaurante, por meio do trabalho duro, que é posta em dúvida

quando sua amiga Charlote fala que ela sempre pede para a estrela mais brilhante para que seu sonho se realizar. Mas a protagonista se mostra muito cética quanto a isso e só utiliza o recurso quando sua proposta para comprar o restaurante é negada e ela perde as esperanças. Ao mesmo tempo, o ponto de vista de Naaven inicialmente é oposto ao de Tiana, ele não quer trabalhar e nem ter outras preocupações, seu objetivo é a diversão. Os pontos de vista de ambos são confrontados ao longo do filme e o ponto de vista do amor se torna mais importante para que os feitiços sejam quebrados e o modo de ser de Naaven e Tiana alterados.

O comportamento, para Field (2009), é a forma de agir e sentir que expressa a opinião. É uma espécie de decisão intelectual, é passível de julgamentos externos. Tiana tem uma personalidade muito forte e racional durante todo o filme, a maioria de suas ações são tomadas mais baseadas na razão do que na emoção. Ela fraqueja apenas uma vez quando acha que príncipe Naveen tinha se casado com Charlote, mas na verdade era o impostor Lawrence. Naquele momento Tiana fica devastada e vê o quanto Naveen era importante para ela. Mas mesmo com esse momento de dúvida, minutos depois ela já recupera sua personalidade forte enfrentando Dr. Facilier. De acordo com Breder (2013), Tiana faz parte da terceira fase das princesas da Disney, as princesas contemporâneas que questionam diversos pontos em que a sociedade não é igualitária entre os gêneros, entretanto, possuem mais liberdade que as princesas anteriores. Tanto Tiana, Mérida, Rapunzel, Elza e Ana são determinadas em alcançar seus objetivos seja no caso de Mérida quebrar o feitiço da mãe, seja no caso de Ana encontrar a irmã Elza. Todas enfrentam grandes obstáculos para realizar seus sonhos.

Por fim, a transformação, remete à mudança que a personagem sofrerá ao longo da história (FIELD, 2009). A mudança não precisa ser no caráter ou muito radical, mas todos os personagens precisam apresentar uma mudança dentro da narrativa. A transformação de Tiana começa quando ela é transformada em sapo pois a partir daquele momento terá que enfrentar diversos desafios até voltar a forma normal. Nessa jornada, ela precisa reavaliar seu objetivo de vida, é forçada a dar espaço aos sentimentos, o fim de sua

transformação não se dá quando ela volta a ser humana e sim quando aceita sua forma de anfíbio e coloca o amor por Naveen à frente de seu sonho.

Tiana passa por todos os elementos discutidos por Field (2009) o que a torna uma personagem linear e simples como as dos tradicionais contos de fadas da Disney. Contudo, traz vários pontos diferentes das princesas tradicionais, pois não nasce na realeza, sua condição original é pobre e precisa passar por diversos obstáculos até tornar-se uma princesa que, originalmente, nem era seu objetivo. Diferente de outras princesas como *Cinderela* que é uma princesa rica que está na condição pobre, Tiana precisa percorrer o caminho inverso, da pobreza para a realeza. É simples por passar por todas as fases da construção do personagem, mas traz questões culturais muito fortes em sua composição tornando-a uma personagem muito rica em contexto cultural. A personagem traz muito presente a tradição da culinária negra, prepara comidas tradicionais e dá ênfase ao tempero durante todo o filme, assim como o jazz está muito presente, a música dá ritmo a toda a narrativa.

Como citado anteriormente, no capítulo sobre os contos de fadas. Segundo Lara Nólío (2015), o enredo dos contos de fadas se organizam a partir de poucos personagens, uma estrutura simples e acessível como pode-se observar em *A princesa e o sapo*. O conflito inicial é a transformação de Tiana em sapo que exige que ela vá atrás da solução e enfrente desafios. Ainda segunda a autora, esse conflito está quase sempre ligado ao abandono do lar e a obrigatoriedade de viajar para um lugar desconhecido, como no filme: um pântano. Temos a separação por três tipos de personagens por protagonista, Tiana; antagonista, Dr. Facilier e secundários Naveen, Louis, Raymond, Mama Odie, Charlotte, Lawrence, Mr. La Bouff, Eudora e o pai de Tiana.

De acordo com Propp, *apud* Coelho (2000). Existem cinco estruturas narrativas no conto de fadas. São elas: 1) Situação de crise ou mudança; 2) Aspiração, desígnio ou obediência; 3) Viagem; 4) Desafio ou obstáculo; 5) Mediação; 6) Conquista.

O conto de fadas *A princesa e o sapo* passa por todas essas fases.

1. Situação de crise ou mudança: ao beijar o sapo príncipe Naveen, Tiana, por não ser uma princesa, transforma-se em sapo.

2. Aspiração, desígnio ou obediência: Tiana quer voltar para a forma humana por isso aceita o desafio de achar a feiticeira Mama Odie para voltar a forma original.
3. Viagem: Naveen e Tiana saem do centro de Nova Orleans e vão para o pântano, depois retornando à cidade.
4. Desafio ou obstáculo: a personagem passa por desafios como caçadores de sapos e sombras dos “amigos do outro lado” de Dr. Facilier.
5. Mediação: Mama Odie surge para ajudar os personagens e mostrar o que precisam fazer para voltarem à forma humana
6. Conquista: Tiana consegue abrir seu restaurante.

Segundo a estrutura narrativa de Radino (2003), os heróis são comuns com nomes genéricos que não ganham muito destaque. No caso de Tiana, de acordo com Lester (2010), seu nome soar como tiara, o ornamento utilizado por princesas e rainhas. O nome da personagem foi escolhido de propósito pois não é de grande popularidade nos Estado Unidos⁴, e diferente do que proposto por Radino (2003), nesse caso, o nome da personagem importa já dá uma indicação do desfecho da história.

5.3 A NEGRITUDE DE TIANA

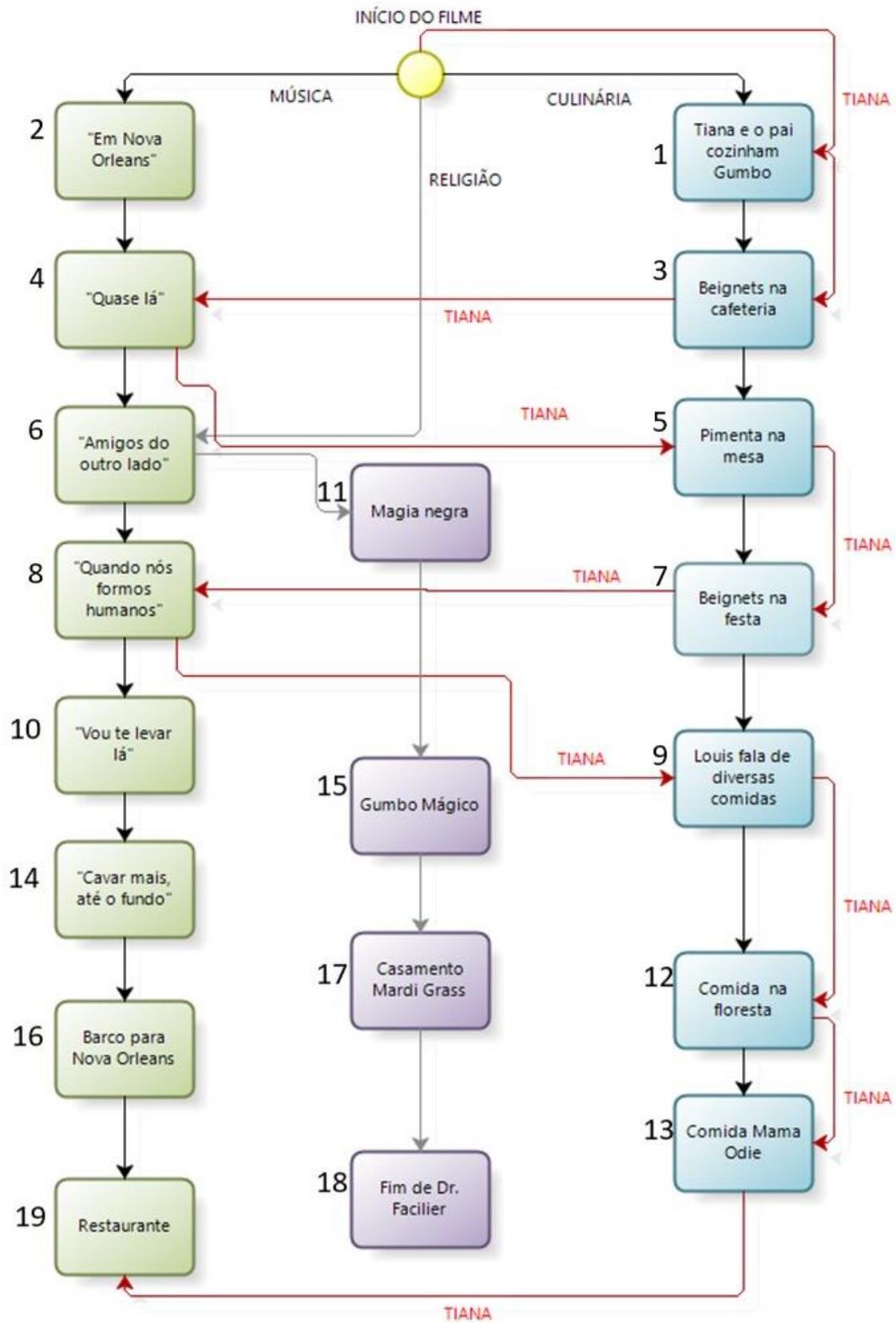
Essa etapa se propõe a elencar em que momentos Tiana expressa sua negritude e se em mais algum outro elemento do filme traz também esses traços identitários e culturais para, talvez, reforçar a negritude da personagem. Para isso foi pensado um quadro (Quadro 4) a fim de facilitar a apresentação dos resultados.

Na análise é possível identificar alguns pilares que ajudam a manifestar a negritude de Tiana, são eles a comida, a música e a religião. Além desses três, pilares é possível acrescentar a linguagem, contudo tratando-se de um dialeto local, em uma língua estrangeira, torna-se muito difícil identificar o que é característico e o que não é. Por conta disso, foi escolhido trabalhar apenas com

⁴ De acordo com o *Social Security Administration of United States* o nome Tiana está em 641 no ranking de nomes mais comuns no ano de produção do filme. Disponível em: < <https://www.ssa.gov/cgi-bin/babynome.cgi> > Acesso em 4 jun. 2017.

esses três pilares, entendendo-se que eles estão sujeitos a uma análise melhor e mais completa.

Quadro 4 – Análise da negritude de Tiana e em outros elementos do filme



Fonte: Elaborado pela autora

O quadro foi montado seguindo a cronologia da narrativa do filme e é separado em quatro cores e três níveis. Seguindo a linha de cor vermelha temos os elementos do filme onde Tiana expressa sua negritude. Na cor azul temos a culinária, constituindo o primeiro nível. Na cor roxa seguindo a linha cinza temos a religião, formando o segundo nível, e na cor verde temos a música formando o quarto e último nível. Há vários momentos em que esses nichos se interseccionam, pois, o momento da representação no filme é o mesmo. Os eventos foram numerados para que se identifique de que momentos estamos falando em cada um deles. Mesmo que neste capítulo já tenha sido dado uma descrição geral de como é o filme descrevendo suas cenas quando se fez a análise da personalidade de Tiana, vê-se necessária a descrição mais detalhada de cada um desses eventos para que na análise se tenha uma melhor compreensão da análise.

1. Nosso gráfico começa quando inicia o filme, temos como eventos: Tiana cozinha com seu pai: Tiana está com seu pai cozinhando uma panela de *gumbo*, um ensopado popular no estado de Luisiana. Depois de cozinhar esse ensopado eles dividem com seus vizinhos.

Figura 16 - Tiana cozinha Gumbo com seu pai



Fonte: *Print screen* do filme

2. Música "Lá em Nova Orleans": Quando Tiana vai trabalhar aparece a cidade de Nova Orleans e a música descreve um pouco a cidade, fala da música do estilo jazz, a felicidade dos moradores, a magia *voodoo*, e as diferenças sociais.

Música 1 – “Lá em Nova Orleans”, trilha original “Down in New Orleans” de Dr. John (tradução nossa)

Lá no Sul tem uma cidade

Por onde o rio desce
Onde as mulheres são beldades
E os homens enlouquecem

Onde a música começa cedo

E continua até o sol raiar

Quando ela toca não é brinquedo
E você também pode experimentar

Venha logo e traga alguém

Pintaremos a cidade também

Sinta a doçura que a vida tem

Dentro de Nova Orleans

Tem magia boa e má

Felicidade e tristeza dá

Consiga o que quer depois perca tudo lá
Em Nova Orleans

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

Tem mansões imensas

Dos Barões do açúcar e do algodão

Ricos e pobres seus sonhos vão

Realizar em Nova Orleans

Fonte: disponível na internet⁵

3. *Beignets* na cafeteria: Tiana faz na cafeteria *beignets* um doce semelhante a um pastel frito muito tradicional na cultura francesa e crioula.⁶

Figura 17 - Tiana serve Beignets para Mr. La Bouff

⁵ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/a-princesa-e-o-sapo/la-em-nova-orleans.html>

⁶ O termo utilizado crioulo vem de “criole” que para o contexto de Nova Orleans faz referência a culinária, música, e não tem uma conotação pejorativa como no Brasil. Pelo contrário, faz referência aos moradores nativos de Luisiana.



Fonte: *Print screen do filme*

4. Música “Quase lá”: Quando a personagem entra em seu futuro restaurante canta a música sobre que está quase conseguindo realizar seu sonho. O ritmo da música é em jazz clássico.
5. Pimenta na mesa: Ainda falando do restaurante, Eudora e Tiana colocam a mesa do restaurante e como toque final, colocam uma pimenta tabasco encima da mesa.

Figura 18 - Tiana e Eudora colocando pimenta na mesa



Fonte: *Print screen do filme.*

6. Amigos do outro lado: Nessa música Dr. Facilier fala sobre seus “amigos do outro lado”, tirar as cartas e magia *voodoo*. É depois dessa cena que Naveen transforma-se em sapo.

Música 2 – “Amigos do outro lado”, original “Friends from the Other Side” de Keith David

(...) Posso ler o seu futuro,
e posso revirá-lo também!
Sua alma vou examinar...
(homem da sombra: você tem alma,
não tem Lawrence?)
Isso eu faço como ninguém.

Tenho encantos e mandingas,
tenho o bom e mau-olhado...
...e tenho amigos do outro lado!

Fonte: disponível na internet⁷

7. *Beignets* no baile de máscaras: Tiana prepara sua especialidade o doce para a festa de Charlote, para, segundo Tiana “conquistar o homem pelo estômago”.

Figura 19 - Tiana serve beignets no baile de mascaras



Fonte: Print screen do filme

8. Jazz no pântano: Depois de conhecer Louis (o jacaré), os três personagens cantam “Quando nós formos humanos”. Além da música ser no ritmo do jazz, na melodia são citados famosos musicistas como Louis Armstrong e Sydney Bouchet.
9. Louis fala de diversas comidas típicas: Louis fala com Tiana de diversas comidas como: *jambalaya*, *gumbo*, *red beans and rice*, *muffulettas*, *po'boys*. Todas comidas de Luisiana, algumas Tiana sabe cozinhar e terá em seu restaurante.
10. Magia Negra: Dr. Facilier pede ajuda para seus “amigos do outro lado” a magia *voodoo* fica evidente com a chamado de sobras malignas para procurar Naveen.

Figura 20 - Dr. Facilier mostra um boneco voodoo e os “amigos do outro lado”

⁷ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/a-princesa-e-o-sapo.html>



Fonte: *Print screen* do filme

11. Comida na floresta: Tiana prepara *gumbo* para seus amigos e todos comem juntos, comida como união (Figura 15).
12. Mama Odie: aparece com uma espécie de clava mágica para afastar as sombras invocadas por Dr. Facilier (Figura 16).
13. “Cavar mais, até o fundo”: Na música Mama Odie canta para os personagens e a melodia é de jazz.
14. *Gumbo* mágico: Mama Odie utiliza uma banheira de *gumbo* onde vê o que os sapos devem fazer para voltar a forma humana.
15. Barco até Nova Orleans: Os personagens embarcam num barco para chegar até a cidade de Nova Orleans, nele as pessoas tocando jazz e comemoram Mardi Gras.

Figura 21 - Barco que vai para Nova Orleans



16. Casamento no Mardi Gras: Na época da festa é realizado um desfile com diversos carros alegóricos e em um deles está acontecendo o casamento entre Charlote e Louise, disfarçado de Naveen.

Figura 22 - Casamento no Mardi Gras de Charlote e Naveen



Fonte: *Print screen do filme*

17. Fim de Dr. Facilier: No momento que sua promessa não é cumprida pois o amuleto é quebrado a magia negra que Dr. Facilier utiliza o pune. Parte da música “Amigos do outro lado” é reproduzida outra vez.

Figura 23 – Dr. Facilier é tomado pelas sombras e a magia negra



Fonte: *Print screen do filme*

18. Restaurante: Tiana finalmente consegue abrir seu restaurante, a música “Lá em Nova Orleans” do item 1 é cantada outra vez, agora por Tiana. Apesar da cena se passar em um restaurante, a comida não tem muita ênfase. O que mais ganha destaque é a música e a dança.

Figura 24 - No Tiana's Palace, os personagens dançam ao ritmo do jazz



Fonte: *Print screen* do filme

5.2.1 Análise

Após percorrer as trajetórias da personagem Tiana na análise de sua personalidade e também dos pontos onde manifesta sua negritude pode-se evidenciar que a negritude está muito ligada a culinária e a música. Temos também o elemento religião que se faz muito presente no filme, mas a personagem utiliza menos desses elementos, mas é confrontada por eles diversas vezes durante a narrativa.

Lembrando que, como tratado no capítulo anterior, de acordo com Munanga (1988), a negritude é assumir plenamente uma identidade, com orgulho, aceitar sua história, seu destino. A negritude enfatiza a importância da autoafirmação enquanto negro. Despojado de toda a carga que a palavra carregou no passado, agora reviver a cultura é uma fonte de orgulho. Contudo, Tiana ou algum amigo, familiar expressam verbalmente esse orgulho por ser negro e por sua cultura. A personagem se expressa por meio da culinária, da música e da religião, contudo não fala sobre a origem deles.

Da culinária temos bem evidente que traz referências muito tradicionais de Nova Orleans. Segundo Lois Eric (2010), a cozinha local identifica-se como "*Louisiana Creole cuisine*". De acordo com Shane K. Bernard (2010), o termo "*creole*" tem origens e significados diferentes para cada região. No Brasil, o termo torna-se ofensivo pois tem uma conotação pejorativa de subestimar o negro em algum aspecto. Entretanto, no contexto de Luisiana, significa nativo "Em um

sentido mais apurado, entretanto, tem se referido a brancos, negros, e miscigenados que são nativos de Luisiana” (SHANE, 2010, traduzido pela autora). Mesmo assim, era um termo utilizado para denominar, também, escravos nascidos no Novo Mundo, referente a América do Norte colonizada por espanhóis e franceses. O termo passou por diversas mudanças, na década de 80, “*creole*” era a classe média, donos de propriedade e inclusive de escravos, que recebiam educação formal geralmente na Europa. Nos anos 90, utilizava-se o termo para brancos, negros, miscigenados nascidos em Luisiana que devido à grande onda de migração tinham a necessidade de diferenciar-se. A partir do século XX, contexto que se passa o filme, criou-se outro grupo étnico chamado “*canjun*”, com o qual o personagem Raymond identifica-se. O termo era usado para agrupar os descendentes de franceses, espanhóis e alemães. O termo “*creole*” passa a ser mais utilizado para fazer referência a descendentes étnicos de africanos. (SHANE, 2010). Nessa pesquisa, quando se utiliza o termo crioulo é referenciando o significado utilizado em Luisiana, dado que o objeto da análise se passa nesse contexto.

De acordo com Shane (2010), o termo “*creole*” é utilizado para uma variedade de produtos e objetos tais ele como: pães criolos, cebola crioula, tomates criolos e a cozinha. A cozinha crioula é fortemente associada a Nova Orleans, o termo sugere urbano e muitas opções de pratos. Diferente da cozinha “*canjun*” que se subentende uma culinária rural e de cidade pequena, o próprio personagem Raymond (Figura 28) justifica seu sotaque e maneira de falar rural por ser “*canjun*”.

Figura 25 - Ray “Eu sou um Canjun, nascido e criado no pântano”



Fonte: Captura e tradução feita pela autora

A culinária, que é tão presente na personagem Tiana, traz pratos como *jambalaya*, *gumbo*, *red beans and rice*, *muffulettas*, *po'boys* e *beignets*. Essas comidas têm referência multicultural, algumas delas até foram derivadas de pratos franceses como o *beignets*. Desta maneira, segundo Elie (2010) muitas receitas foram adaptadas para a realidade de Luisiana, muitos alimentos não estavam disponíveis devido à falta de abastecimento e para isso foi preciso utilizar alguns conhecimentos dos nativos-americanos para aproveitar os recursos disponíveis da região que as cozinheiras europeias não conheciam. Assim começa a mistura de sabores e origem de algumas comidas.

No filme o prato que mais aparece é o *gumbo* que consiste em uma sopa com arroz. Tiana fala sobre diversos pratos durante o filme, mas o *gumbo* é o que aparece cerca de três vezes e até mesmo relacionado com religião tornando-se um “*gumbo mágico*”. Não se tem muita certeza da origem do termo de acordo com Brasseaux (2012), o nome é proveniente da frase “*having a gumbo*” que não possui uma tradução literal mas denota o ato de servir a sopa. Segundo o historiador Gwendolyn (*apud BRASSEAUX, 2012*), o termo *gombô* vem do Oeste da África, muitos escravos africanos vieram desta região para Luisiana afim de aplicar as técnicas para a plantação de arroz. Mas além da origem africana o prato passou por diversas influências francesas, espanholas e alemãs até se tornar o que é hoje. Além disso, o *gumbo* é uma comida bem temperada, cheia de aromas que também é bem característico da culinária local. No longa, Tiana aparece três vezes adicionando pimenta na comida ou colocando a embalagem de pimenta sobre a mesa, reforçando o tempero como de extrema importância para a culinária.

O segundo elemento que Tiana utiliza-se para manifestar sua identidade é a música. Grande parte dos filmes da Disney possuem músicas no decorrer da história, é quase uma prática do estúdio que seus filmes tenham melodias para ajudar no engajamento com as crianças. No caso de *A princesa e o sapo*, a maioria das músicas são no estilo do Jazz.

Há muitas controvérsias de que o jazz surgiu mesmo em Nova Orleans ou não (GIOIA, 1997), contudo, o que não se discute é que foi lá que foi popularizado. Durante o século XIX, um número crescente de músicos negros

aprendeu a tocar instrumentos europeus, e em suas reuniões, costumavam parodiar músicas europeias. Liderado principalmente por afro-americanos, teve início, na virada do século XX, o movimento do jazz. No momento em que Boddy Bechet começou a tocar jazz, a americanização da música africana já havia começado, e com ela surgiu a africanização da música americana. “Os antropólogos chamam esse processo de "sincretismo" - a mistura de elementos culturais que anteriormente existiam separadamente. ” (GOIA, 1997). Essa dinâmica permanece hoje em diversos estilos músicas em que a performance afro-americana se mistura perfeitamente com outras músicas de outras culturas, europeias, asiáticas, latinas e, até mesmo, africanas. Além do jazz a cultura afro-americana de Nova Orleans liderou estilos desde hip hop, funk e gospel.

Nova Orleans continua famosa por seu ambiente musical, um legado afro-americano em sua origem. Um dos artistas mais influentes foi Louis Armstrong, começou a tocar por volta de 1924 e aperfeiçoou o solo de jazz improvisado como era conhecido. Armstrong trouxe a ideia de músicos tocando solos individuais, que ainda não existia, isso se tornou norma no jazz. Seus solos foram bem além do conceito de improvisação. “De todas as contribuições afro-americanas para a cultura de Nova Orleans, a música é a estrela que brilha extremamente reluzente (...) Nova Orleans continua famosa por sua cena musical ainda vibrante enraizada em seu legado musical, um legado que é afro-americano no seu núcleo” (GOIA, 1997).

O filme *A princesa e o sapo* utiliza-se muito do ritmo do jazz , assim como na maioria dos filmes da Disney a música se mostra importante para que os personagens contem suas histórias, para contar seus sonhos como em “*Almost there*” que conta sobre o sonho de Tiana ter o restaurante ou como “*When We were human’s*” que conta sobre o que fará quando voltar para a forma humana. O ritmo é muito importante para contextualizar na história da cidade, mas também para dar o ritmo do filme. As melodias são sempre em tons animados, os personagens estão sempre dançando. Com certeza o ritmo utilizado nas músicas tem extrema influencia na maneira que se dá a narrativa, assim como, tem grande influência na construção da identidade da personagem.

Outro ponto a ser analisado é a religião, que como comentado anteriormente, a personagem não utiliza-se diretamente desse elemento,

contudo está muito presente na narrativa, tornando-se importante também. A religião mostrada no filme é a *voodoo*. Tendo como representantes principais os personagens Dr. Facilier e Mama Odie, o *voodoo* é utilizado para transformar a protagonista em sapo.

Apesar dos escravos terem sido persuadidos para aceitar a religião católica, não desistiram de suas crenças, e as praticavam clandestinamente até que a cidade se tornou um local aberto para diferentes espiritualidades. Marie Laveau, é a unificadora da religião *voodoo* e também foi a responsável por dar uma visão pública porém continuando com o misticismo. Até 1857, alguns rituais eram feitos em praças públicas da cidade, outro eram repelidos por tratarem de adorações, sacrifícios de animais. O *voodoo* era uma maneira da população afro-americana estabelecer um domínio na sociedade branca, uma manifestação de poder velado. Como pode ser observado no filme, Dr. Facilier só realiza a transformação do príncipe Naveen para conseguir tomar conta da cidade, de acordo com o personagem “Terei toda a Nova Orleans na palma da minha mão”. Na trama, o boneco *voodoo* aparece muitas vezes, crê-se que o boneco é feito para representar um indivíduo, no qual o praticante da magia está tentando colocar um feitiço ou maldição durante a cerimônia religiosa.

É difícil saber a real veracidade das maldições e feitiços a religião, até mesmo dos feitos de Marie Laveau que é considerada a “Rainha *Voodoo*”. Contudo, como, para os brancos, tratava-se de uma religião muito diferente da católica, ela trazia muito medo e desconfiança. Por isso, por meio desse mal-estar quanto a religião, os afro-americanos praticantes puderam exercer uma forma de poder dentro de Nova Orleans.

No filme há outras personagens femininas negras, sendo elas a mãe de Tiana Eudora, Mama Odie e uma das amigas de Tiana com quem ela conversa no restaurante. Essas personagens são importantes para a narrativa e contracenam com Tiana nas cenas em que ela traz elementos da cultura negra, como por exemplo, Eudora presenteia a filha com a panela de *Gumbo* de seu pai, Mama Odie canta no ritmo do jazz e prepara o *Gumbo Mágico* que a princesa ajuda a preparar. Contudo, por presar em responder o problema de pesquisa a análise foi concentrada na protagonista e não nos personagens secundários.

Este capítulo teve como objetivo analisar a negritude que perpassa a princesa Tiana, e ao mesmo tempo, em que espaços essa negritude se manifesta. Para isso foi feita uma análise da trajetória da protagonista e foram elencados os três aspectos da negritude que mais se manifestaram na animação para serem examinados: a culinária, a música e a religião.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ser anunciado o filme com a primeira princesa negra da Disney muitas expectativas foram geradas, pois tratava-se de um grande passo para a representação negra na indústria cinematográfica. O estúdio já havia representado outras etnias como a chinesa (Mulan), nativo-americano (Pocahontas) e árabe (Jamine), mas ainda faltava um personagem negro. Contudo, apesar dos elogios muitas críticas foram feitas principalmente pelo fato de Tiana passar grande parte do filme como sapo. “Finalmente temos uma princesa negra e ela passa a maior parte do tempo como um sapo” (BRANES, 2009 *apud* GEHLAWAT, 2010). Para Gehlawat (2010), quando um personagem precisa se transformar em animal é porque ele precisa esconder uma imperfeição. Como pode ser visto em Pinóquio que o personagem se transforma em um asno ou em Bela e a Fera que a Fera era um príncipe que se transformou em fera por não ser gentil. Por isso, a representação do filme torna-se muito problemática.

Outra suposição do mesmo autor, é de que como Dr. Facilier fala durante o filme “*Freedon take’s green*”⁸ ou “*The real power of the world ain’t magic – it’s Money*”⁹ por esse motivo transformar os personagens em sapos, verdes. Existem diversas especulações de porquê transformar os personagens em sapos, não foi encontrado nenhum depoimento dos produtores, diretores e roteiristas justificando a escolha dessa transformação, como Gehlawat (2010) e Lester (2010) defendem que é feita para apagar a cor da personagem “(...) sua cor de pele realmente importa? Ela passa a maior parte do tempo como sapo” (LESTER, 2010). Como pode-se perceber na análise Tiana manifesta sua

⁸ A tradução literal seria “Liberdade, precisa de verde”, mas no filme utilizam a tradução “Liberdade precisa de dindin”

⁹ Tradução “O poder verdadeiro não vem da mágica, vem do dinheiro”

negritude muito além de sua cor de pele, contudo fica evidente que a cor da pele da protagonista perde relevância já que passa muito mais tempo sendo um sapo verde do que como a primeira protagonista negra da Disney. Caso a história se passasse com uma mulher branca e já princesa o enredo não se alteraria, o fato de Tiana ser negra e pobre não é mencionado nas conversas entre familiares e amigos e sua cor da pele é apagada no momento em que se transforma em sapo.

Na questão da aparência, Lester (2010) define Tiana como: jovem, magra, pele marrom, e cabelo liso sempre elegantemente preso, nunca com os cabelos soltos. O autor critica a aparência da personagem, acreditando que seu cabelo deveria ser mais afrodescendente. A crítica é também que sua pele é muito clara (BADEAU, 2009). Por outro lado, como tratado no capítulo anterior, de acordo com Hall (2014) a raça é uma categoria discursiva que carrega uma construção política e social e não apenas uma categoria biológica. Não é pela aparência que é levada em conta e sim toda a cultura, construção de identidade, sua identificação. Ela traz sua identidade na culinária e na música que permeia toda a narrativa do conto de fadas, sua negritude ultrapassa a barreira da aparência, ela manifesta sua identificação mesmo estando como sapo pois a aparência não importa. Mesmo que a intenção de ter transformado Tiana em sapo no filme seja a de mostrar que aparência não é importante, também transmite a má impressão de que ser negro não é importante para a narrativa, mas é, pois, traços da identidade negra perpassam todo o filme.

Por fim, mesmo com todas as críticas à personagem, os autores admitem que ter a primeira princesa negra dos Estúdios Disney é sim um avanço na representação dos negros na indústria cinematográfica.

A mensagem de Tiana é que, meninas negras americanas podem ser tão elegantes quanto a Branca de Neve, é um grande avanço na imagem nacional (...) A princesa Tiana vai tornar-se um símbolo da mudança da cultura do padrão de beleza feminina (TUCKER, 2009, tradução da autora)

Outro ponto a se destacar é de que Tiana não nasce privilegiada como as outras princesas, pelo contrário tem origem na pobreza e precisa trabalhar muito

para juntar dinheiro e ter seu restaurante. Ser trabalhador e dedicado não era vista como uma característica do povo negro, pelo contrário eram vistos como preguiçosos e indolentes (MUNANGA, 1988). A mulher negra demorou ainda mais tempo para conquistar sua visibilidade no mercado de trabalho.

Tiana tem a profissão de garçoneiro muito relacionada as funções que as mulheres escravas faziam dentro de casa dos donos de escravos, sendo cozinheiras, criadas, mães das crianças e amas de leite. Assim como na época da escravatura a identidade negra é colocada de lado, parecendo invisível. A cor da pele de Tiana é colocada em segundo plano, sendo deixada com pouco destaque. O que a tornava a primeira princesa a ser apresentada é suprimido por grande parte do filme.

O presente trabalho teve como finalidade responder ao problema de pesquisa sobre como os aspectos de representatividade da etnia negra são apresentados no filme *A princesa e o sapo* e, principalmente, como a protagonista Tiana expressa sua negritude. A partir dessa definição do problema foram desenvolvidos quatro capítulos, três de embasamento teórico e o quarto para a análise da personagem e do contexto geral do filme.

No primeiro capítulo, buscamos resgatar a origem dos contos de fadas para entendermos sua constituição, seu público e estrutura narrativa. De acordo com Diana e Mário Corso (2006), no princípio os contos não eram especificamente para crianças, e sim, também, para adultos. Eram contados ao redor de fogueiras como uma maneira de entretenimento. Foi na Revolução Industrial que as crianças foram reconhecidas como sujeitos dotados de uma psicologia infantil e por isso consumidores de produtos culturais exclusivos, como são hoje os filmes da Disney, muitos adultos ainda os assistem, seus filmes são direcionados exclusivamente para o público infantil.

Os irmãos Grimm foram os criadores de diversos contos que são conhecidos hoje. Inclusive do conto *O rei sapo* que é base para a adaptação feita pela Disney em *A princesa e o sapo*. Da estrutura narrativa dos contos de fada, de acordo com Nólío (2015), os enredos se organizam a partir de poucos personagens e a jornada do herói tem início a partir de um conflito inicial. As

histórias tornam-se fáceis para a compreensão das crianças pois possuem estruturas simples e resolvem os problemas. Em *A princesa e o sapo* o enredo gira em torno de seis personagens, ainda há alguns outros, mas eles apenas complementam a história. O conflito inicial de Tiana, ter-se transformado em sapo, é resolvido por meio da mágica do amor ao beijar o príncipe Naveen.

O filme possui uma estrutura narrativa simples, temos os personagens divididos em três tipos: protagonista, antagonista e secundária. As estruturas narrativas dos contos de fadas falam de heróis comuns, Tiana é uma jovem que vive situações cotidianas, tem uma família e trabalha para realizar um sonho (NÓLIO, 2015). A narrativa segue a mesma estrutura de um conto de fadas, começa pela apresentação do herói, mostra Tiana criança para entendermos sua forte ligação com o pai e a culinária. Depois ela mais velha, trabalhando como garçonne e juntando dinheiro para o restaurante. A ruptura dá-se quando Tiana, na esperança de ter ajuda financeira de Naveen para abrir seu restaurante, beija-o e transforma-se em sapo. A partir dessa transformação a personagem enfrenta diversos desafios que exigem sua superação e a descoberta de sua personalidade. Por fim, temos o desfecho onde Tiana e Naveen aceitam sua forma de sapo, mas ao se casarem conseguem voltar a forma humana e realizar o sonho de abrir seu restaurante.

No segundo capítulo teórico, foi contextualizado o surgimento da animação e dos Estúdios Disney. A partir dos estudos realizados foi possível estruturar a história da animação que vem desde a significação da palavra derivada do verbo em latim *animare*, passando pela primeira descoberta de impressão de movimento na invenção da “Lanterna Mágica”, até o grande marco da história da animação de McCay com a produção do curta-metragem *Gerti, the dinosaur*. Outras descobertas como a do acetato e a da Rotoscopia revolucionaram a produção de desenhos animados.

De acordo com Lucena (2005), a indústria cultural não teria sido a mesma sem o talentoso Walt Disney. Em 1928 foi lançada a primeira animação *Mickey, o navegador* sendo o precursor da animação com sincronização sonora. Outro grande sucesso do Estúdio que revolucionou pela técnica de múltiplas câmeras e por ser o primeiro longa-metragem no cinema foi *A branca de neve e os sete anões*. O filme ficou consolidado como uma referência para as animações que

foram lançados em seguida em questões técnicas e estéticas, mas também iniciou uma categoria de filmes voltada para as princesas, o que faz sucesso até hoje.

Os Estúdio Disney produziram diversos filmes de princesas. De acordo com os estudos de Breder (2013), os filmes podem ser separados em princesas clássicas, rebeldes e contemporâneas. Tiana encaixa-se nas princesas contemporâneas, as quais trazem características de mulheres com mais liberdade e com representações mais igualitária entre os gêneros. Tiana é uma jovem que não nasceu como princesa e precisa trabalhar para realizar seu sonho de abrir seu restaurante. A personagem é independente e determinada acerca de seu objetivo, sendo que em algumas de suas falas fica bem evidente sua personalidade “eu trabalhei duro para ter tudo que tenho” e “se você dá seu melhor todos os dias, coisas boas vão com certeza vir ao seu encontro”.

O terceiro capítulo teórico, tem se por objetivo trazer o que se entende por identidade, etnia e a redescoberta da identidade negra. Segundo a definição trazida por Castells (1999), identidade é a fonte de significado e experiência de um povo. Segundo André (2007), podemos delimitar como grupo étnico, uma unidade portadora de cultura comum e designa uma população que perpetue essa cultura por meios biológicos.

O outro assunto tratado no capítulo é a perda e a redescoberta da identidade negra. Por muitos anos a identidade do negro foi recusada por conta dos europeus convencidos de sua superioridade. A cultura e os padrões brancos foram impostos aos negros, todas as suas qualidades foram retiradas uma a uma. Por volta de 1920 e 1940 que começa a ressurgir o orgulho de ser negro, reagindo a estereótipos e preconceitos, longe de lamentar sua cor, mas encontrar nela fonte de orgulho (MUNANGA, 1988). Negritude é reconhecer-se negro, assumir plenamente uma identidade, com orgulho. Os valores culturais do mundo negro, são a celebração sobre todos os tons de identidade, da personalidade coletiva, visando o retorno às raízes para uma construção do futuro diferente (MUNANGA, 1988). Os momentos em que Tiana fala com orgulho de sua cultura é quando está cozinhando, nestas cenas é possível evidenciar esse retorno as raízes, contudo não fica evidente em seu discurso, ou no de outro personagem o orgulho de assumir-se negro.

Historicamente, a mulher negra não teve espaço social e político, foi preciso um movimento específico feminista da mulher negra para que ela ganhasse visibilidade de seus direitos. Assim como na animação encontramos raras protagonistas negras, nos demais filmes não animados acontece o mesmo. A visibilidade da mulher negra na mídia em geral é só parcial e, muitas vezes, mal colocada. Nesse cenário, não poderiam ser diferentes as críticas ao modo como a personagem Tiana foi configurada. Ela, afinal assumiu uma invisibilidade no filme.

No quarto capítulo referente a análise, primeiramente foi realizada verificação da construção do personagem Tiana, de acordo com Pallottini (1989) das características dos aspectos físicos, sociais e psicológicos da personagem. Foi possível perceber que Tiana é uma jovem muito trabalhadora e determinada. A personagem possui uma ligação muito forte com seu pai e com a culinária, sua necessidade dramática é ter seu restaurante, pelo seu ponto de vista é apenas por meio do trabalho que vai conquistar seu sonho. A transformação começa quando Tiana é transformada em sapo e enfrenta diversos obstáculos até o fim da transformação que é quando consegue voltar a forma humana. A negritude de Tiana fica evidente para a história quando se diz respeito principalmente a comida. A culinária negra está muito presente na personagem. Contudo, já que passa boa parte do filme na forma de sapo sua cor de pele é apagada, ganhando pouca importância na narrativa. A cor da pele de Tiana que em um primeiro momento a diferenciava das outras princesas da Disney, no decorrer da narrativa não se mostra um diferencial pois é suprimida quando a personagem se transforma em sapo e só reaparece nos minutos finais do filme.

O enredo do filme *A princesa e o sapo* possui uma estrutura simples, passando pelas seis estruturas narrativas de Propp, *apud* Coelho (2000). A primeira estrutura é a situação de mudança que se dá quando Tiana beija Naveen, a segunda é a aspiração quando os dois personagens decidem procurar Mama Odie para desfazer o feitiço. A terceira estrutura é a viagem, contemplando todo o caminho traçado pelos personagens no pântano. A quarta são os desafios ou obstáculos que precisam ser enfrentados durante a narrativa como os caçadores de sapos e as sombras de Dr. Facilier. A penúltima estrutura é a de mediação, representada por Mama Odie ao ajudar os sapos com o que

precisava ser feito para voltarem a forma humana. A sexta, e última, a estrutura da conquista, quando os personagens voltam a forma humana e Tiana consegue realizar seu sonho do restaurante.

Outra análise foi feita a partir do mapeamento de momentos no filme onde Tiana expressa sua negritude. Também foram avaliados outros pontos do filme em que elementos da cultura negra são trabalhados, foram separados em três pilares por mostrarem-se mais representativos na narrativa. Sendo eles culinária (que está diretamente ligado com a protagonista), música e religião.

Gumbo é uma comida repleta de história, tem origem do Oeste da África e sua preparação era feita por escravos, mas passou por diversas influencias francesas, espanholas e alemãs. O prato é preparado diversas vezes por Tiana e seu consumo é sempre em família, mostrando a comida como um fator de união entre as pessoas.

A música percorre toda a narrativa e dita o ritmo e o ânimo do filme. O jazz está presente em quase todas as melodias e foi popularizado em Nova Orleans. O movimento foi liderado principalmente por afro-americanos na virada do século XX. Até hoje a cidade é famosa por sua musicalidade e é um legado afro-americano.

A religião mostrada no filme é a *voodoo*. Trazida pelos escravos, os colonizadores tentaram extingui-la, mas era praticada clandestinamente. A religião trazia muito medo e desconfiança por isso mostrou-se uma maneira de exercer poder frente aos brancos. No filme a religião é representada por Dr. Facilier, mostrando um lado mais obscuro e místico do *voodoo* com sombras e bonecos. É representado também por Mama Odie que utiliza sua magia para salvar e ajudar os personagens Tiana e Naveen.

Apesar de Tiana passar grande parte do filme na forma de sapo, foi possível evidenciar que a negritude da personagem não mostra apenas em sua aparência, e sim em suas ações, pensamentos e na sua identidade. Além disso manifesta-se, também, durante todo o filme por meio das músicas que são cantadas pelos personagens, pelas ações dos feiticeiros, a negritude permeia toda a narrativa.

Depois de 75 anos de história os Estúdio Disney lançam o filme da primeira princesa negra. O filme poderia ter outros diversos elementos, podem até ser os primeiros passos em termos de representação racial e representação feminina tendo em vista as outras narrativas feitas pelo Estúdio. Contudo, a personagem não traz grandes questões para discussão na narrativa, o filme é bastante conservador quanto a isso, a personagem traz diversos traços culturais importantes no âmbito da culinária principalmente, mas torna-se uma representação um tanto fraca por passar grande parte da narrativa em outra forma que não a humana, suprimindo sua cor da pele. Como também, em nenhum momento o orgulho da identidade negra é verbalizado. Tiana dá muita importância para o trabalho, característica que não era associada ao negro, e demonstra uma conquista feminina no mercado de trabalho, contudo fica por isso, não traz outras questões e é preciso ir a fundo para perceber esses pontos. A primeira princesa negra é um grande marco para a Disney, mas carece de representatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka. **A Representação feminina dos contos de Fadas das animações de Walt Disney: a ressignificação do papel social da mulher.** Intercom – XVII Congresso de Ciências da comunicação da região nordeste – Natal, RN – 2015

AMADEO, Maria Tereza; MORENO, Fernanda da Silva. **A transformação da moralidade nas releituras teatrais de contos maravilhosos.** Letrônica - volume 3, nº 2, p. 209-218, 2010.

ANDRÉ, Maria da consolação. **O ser negro: a construção da subjetividade em afrobrasileiros.** Brasília: LGE, 2008

BARKER, Jennifer L. **Hollywood, Black Animation, and the Problem of Representation in Little ol'Bosko and Princess and the Frog.** In: Springer Science+Business Media, LLC Jun 2010, 481-498.

BAZZINI, D., CURTIN, L., JOSLIN, S., REGAN, S., & MARTZ, D. (2010). **Do animated Disney characters portray and promote the beauty-goodness stereotype?** Journal of Applied Social Psychology, 2010, nº 40, p. 2687-2709

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 1985.

BERNARD, Shane K. **Creoles**, *Encyclopedia of Louisiana*, editado por David Johnson, Louisiana Endowment for the Humanities, 2010 - Disponível em: <<http://www.knowlouisiana.org/entry/creoles>> *knowlouisiana.org*.

BERNARD, Shane K. **Gumbo**, *Encyclopedia of Louisiana*, editado por David Johnson, Louisiana Endowment for the Humanities, 2010 – Disponível em: <<http://www.knowlouisiana.org/entry/gumbo>>

BIROLI, Flávia e MIGUEL, Luiz Felipe. **Gênero, raça, classe: opressões cruzadas e convergência na reprodução das desigualdades.** Mediações, Londrina, V.20 nº2, p. 27-55, Julho e Dezembro, 2015

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Universidade Federal do Rio de Janeiro – 2013.

BRONZATTO, Maurício; PESSOLATO, Luciana. **As Transformações dos Contos de Fadas e o Surgimento da Infância**. Revista Eletrônica Saberes da Educação, Volume 5, nº 1, 2014.

CANTO, Vanessa Santo do; SILVA, Caroline Fernanda Santos da. **Mulheres negras brasileiras e a construção de identidades negras positivas: trajetórias e rupturas de um debate político**. In: JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS, 04, 2009, São Luís

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**, Paz e terra, São Paulo, 1999

CHOLODENKO, Allan. **Animação e Cinema**. In: *Galaxia* (São Paulo, *online*), ISSN 1982-2553, n. 34, jan-abr., 2017, p. 20-54. <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554201729575>> Acesso em: 03 mai. 2017

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **A Psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia**. Porto Alegre: Penso, 2011.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artemed, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. Paulinas Editora, 2000

CRUZ, Paula Ribeiro da. **Do desenho animado à computação gráfica: A estética da animação à luz das novas tecnologias**. Universidade Federal da Bahia, Salvador - 2006.

CULTURE & CHANGE – **Black History in America** – Disponível em <http://teacher.scholastic.com/activities/bhistory/history_of_jazz.htm> Acesso em: 15 jun 2017

DAVIS, Angela, **Mulher Raça e Classe**. tradução livre, Plataforma Gueto, 2013

ELIE, Loris Eric. **The origin myth of new orleans cuisine**. *Oxford American, a magazine of the south*. Abril, 2010. Disponível em <<http://www.oxfordamerican.org/magazine/item/206-lolis-eric-elie-explores-the-origin-myth-of-new-orleans-cuisine>>. Acesso em: 14 jun. 2017

ENGLAND, Dawn Elisabeth; DESCARTES Lara; COLLIER-MEEK, Melissa A. ***Gender Role Portrayal and the Disney Princess***. Publicado online, 10 de fevereiro de 2011.

FOSSATTI, Carolina Lanner. **Cinema de animação: uma trajetória marcada por inovações**. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 7, 2009, Fortaleza – CE. Artigo. P. 1-21. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/CINEMA%20DE%20ANIMACaO%20Uma%20trajetoria%20marcada%20por%20inovacoes.pdf>>. Acesso em: 09 mai. 2017.

FOSSATTI, Carolina Lanner. **Cinema de animação**. Um diálogo ético no mundo encantado das histórias infantis. Porto Alegre: Sulina, 2011. 270 p.

FRANZ, Marie-Louise von. **A sombra e o mal nos contos de fadas**. Paulus, São Paulo, 2002.

GEHLAWAT, Ajay. ***The Strange Case of The Princess and the Frog: Passing and the Elision of Race***. In: Springer Science + Business Media, LLC May 2010, 417-431.

GREGORY, Sarita McCoy. ***Disney's Second Line: New Orleans, Racial Masquerade, and the Reproduction of Whiteness in the Princess and the Frog***. In: Springer Science + Business Media, LLC May 2010, 423-449.

GIOIA, Ted. ***The History of Jazz***. New York: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/first/g/gioia-jazz.html>>. Acesso em: 15 jun. 2017

Gumbo: The mysterious History - The legendary rice-based dish has a controversial past and a vibrant future in New Orleans and its surroundings
Disponível em:< <https://www.theatlantic.com/health/archive/2009/12/gumbo-the-mysterious-history/32659/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Lamparina, Rio de Janeiro, 2014

HOWERTON, Kristen. **'Brave': a parent's guide to Disney/Pixar's latest movie.** Huffington Post, Estados Unidos; 21 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/kristen-howerton/parents-guide-to-brave_b_1603208.html> Data de acesso: 22 de jun. 2017.

LESTER, Neal A. **Disney's The Princess and the Frog: The pride, the pressure and the politics of being first.** In: The journal of American Culture. Vol. 33, N. 4, Dec 2010, 294 – 308.

LUCENA JÚNIOR, Alberto. **Arte da animação.** Técnica e estética através da história. 3ª edição. São Paulo: Senac, 2011. 456 p.

LOPES, Karine Elisa. **Análise da evolução do estereótipo das princesas Disney.** Centro universitário de Brasília, Brasília, 2015 – disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/235/7620/1/20977757>>.pdf – Data de acesso: 08 mai. 2017.

LOURO, Guaracira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.**, Autêntica, Belo Horizonte, 2000

MONUNGA, Kebengele. **Negritude: Uso e sentidos.** Editora Ática, São paulo, 1988.

NOGUEIRA, Isinha B. **O corpo e a mulher negra.**, Pusional Revista de Psicanálise, ano XII, nº135, p.40-45, 1999

NÓLIO, Lara. **Contos de fadas:do imaginário às fronteiras da realidade.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PELTON, Tiffany J. **Marketing of gender stereotypes through animated films: A thematic analysis of the Disney princess franchise.** University of Nevada, Las Vegas, 2015

PROPP, Vladimir. **Las raíces históricas del cuento.** Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.

RAEBURN, Bruce, **Traditional New Orleans Jazz Encyclopedia of Louisiana**, editado por David Johnson, Louisiana Endowment for the Humanities, 2016 - Disponível em: <<http://www.knowlouisiana.org/entry/traditional-new-orleans-jazz>>

RADINO, Glória. **Contos de Fadas e Realidade Psíquica**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

RAIMUNDO, Valdenice José; GEHLEN, Vitória; ALMEIDA, Daniely. **Mulher negra: inserção nos movimentos sociais feminista e negro: Historia Tendência e Dilemas Contemporâneos**. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/images/stories/observanordeste/valdenice.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

ROME, Jennifer M. **Disney Princess “2.0”: A feminist critique of Diney newest generation of princesses**. University of Nebraska at Omaha, 2013

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia**. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1999

SCHUMAHER, Schuma, VITAL BRAZIL, Érico. **Mulheres negras do Brasil**. Rio de Janeiro, SENAC, 2007

The First Jazz Records - Disponível em: <<http://www.redhotjazz.com/jazz1917.html>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

TOWBIN, Mia Adessa; et al. **Images of Gender, Race, Age, and Sexual orientation in Disney Feature-Length Animated Films, Journal of Feminist**, In: Family Therapy, edição 15:4, 19-44 – dec. 2001

TUCKER, Neely. **‘A Fairy Tale Beginning: Snow White, She’s Not Among Disney’s Royal Ladies, Tiana Is a Notable First.**, Washington post., 19 Apr. 2009. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/04/16/>> .Acesso em: 14 jun. 2017

VIANA ALVES, Meire. **O Movimento da Mulher Negra Brasileira: Historia Tendência e Dilemas Contemporâneos**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-movimento-da-mulher-negra-brasileira-historia-tendencia-e-dilemas-contemporaneos/#gs.8X9w1=Y>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

Voodoo. Disponível em: <www.religionfacts.com/voodoo>. Acesso em: 15 de jun, 2017

REFERÊNCIAS FÍLMOGRÁFICAS

A Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

A Pequena Sereia (The Little Mermaid). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.

A princesa e o sapo (The Princess and the Frog). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, cor.

Aladdin. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.

Bela e a Fera (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1992. 84 min, cor.

Cinderela (Cinderella). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.

Enrolados (Tangled). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Pictures, 2010. 100 min, cor.

Frozen. Direção: Chris Buck, Jennifer Michelle Lee. Produção: John Lasseter e Peter Del Vecho. Walt Disney Pictures, 2013. 108 min, cor

Mulan. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor

Pocahontas. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.

Valente (Brave). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.