

# A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NO UNIVERSO DISNEY: POÉTICA, ÉTICA E ESTÉTICA

**Fernando Teixeira Luiz**

Pós-doutor em Literatura Comparada e Identidades Culturais (UNESP/ Assis)

## **Resumo**

Configurando um percurso de quase cem anos, o gênero *animação* conquistou adeptos, emocionou multidões e se firmou no mercado cinematográfico contemporâneo. Caracterizado como um sistema polissêmico, dialógico, revestido de uma complexa teia sógnica, e edificando uma extensa historiografia marcada por propostas estéticas distintas, foi responsável pelo surto de personagens que se tornaram ícones da cultura *pop*, como Mickey, Donald, Pernalonga, Popeye e, principalmente, Betty Boop. Tendo em vista esse quadro, a presente pesquisa tem como principal objetivo problematizar as poéticas veiculadas em desenhos produzidos, divulgados e comercializados entre 1920 e 1960, período apontado pela crítica como “era de ouro da animação”. Parte-se, assim, da tese de que o cinema gráfico introduz, como protagonistas, *personagens infantis* a partir de modelos bastante heterogêneos sobre *crianças*, que refletem, via de regra, o ideário cultural e os aspectos ideológicos e antropológicos inscritos no contexto histórico e social no qual a animação está inserida. Para tanto, a investigação, de cunho historicista, pretende discorrer sobre as principais animações do período, especialmente as rubricadas por Walt Disney e seus respectivos sucessores. Almeja-se, desse modo, a partir dos recursos empregados pelo estúdio e pelo artista na tessitura do texto visual e das múltiplas vozes instauradas ao longo do discurso, identificar as propostas estéticas e os modos de representação endereçados às crianças.

**Palavras-chave:** cinema de animação; infância; estética; ideologia.

## **ABSTRACT**

Setting a course of almost a hundred years, the animation genre has conquered fans, thrilled crowds and has established itself in the contemporary film market. Characterized as a polysemic system, dialogic, coated with a complex semiotic web, and building an extensive history marked by different aesthetic proposals, was responsible for the outbreak of characters that have become icons of pop culture, as Mickey, Donald, Bugs Bunny, Popeye, and especially Betty Boop. Given this context, this research aims to problematize conveyed in poetic drawings produced,

disseminated and marketed between 1920 and 1960 period pointed to by critics as "the golden age of animation." Part is, therefore, the view that the graphic film introduces as protagonists, children's characters from very heterogeneous models of children, reflecting, as a rule, the cultural ideology and ideological aspects inscribed in the historical context and social in which the animation is inserted. Therefore, the research, historicist nature, aims to discuss the major animations of the period, especially countersigned by Walt Disney and their respective successors. Aims to thereby from the resources employed by the studio and artist in the fabric of the visual text and multiple voices brought over speech, identify aesthetic proposals and modes of representation addressed to children.

**Keywords:** animated film; childhood; aesthetics; ideology.

### **Introdução**

A proposta de Walt Elias Disney (1901 – 1966) ganha força e vida nas primeiras décadas do século XX, recuperando e adaptando os contos de fadas tradicionais, até então atrelados às histórias rubricadas por Charles Perrault, Jean de La Fontaine, H. C. Andersen e dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. De acordo com Nader (2007), a primeira empreitada, nessa perspectiva, foi o longa *Branca de Neve e os Sete Anões*, exibido originalmente em 1937. Contudo, em 1933 já se observa o talento da equipe de Disney na construção de *Os três porquinhos*, *O Flautista de Hameline*, um ano depois, *A Lebre e a Tartaruga*, ainda que não tivessem a mesma repercussão do desenho lançado quatro anos depois.

Nesse sentido, *Branca de Neve e os Sete Anões* foi responsável por um inegável surto na indústria cinematográfica da década de 1930. Seus sucessores, os curtas *Ferdinando*, *o Touro* (1938) e *O Patinho Feio*<sup>1</sup> (1939), revelaram-se, outrossim, bem sucedidos, premiados com o Oscar de 1939 e 1940. O sucesso estrondoso das três produções, que culminava em saldos positivos de bilheteria, infelizmente não conseguiu ser acompanhado pelos títulos posteriores – *Pinóquio* (1940) e *Fantasia* (1940) – cujos orçamentos não se mostravam nada modestos. De acordo com Nader (2007), *Fantasia* encontrava-se pautada em um projeto bastante inovador, envolvendo animação e música clássica, o que pouco agradou o público e a crítica norte-

---

<sup>1</sup>*O Patinho Feio* (1939), na verdade, integra uma série de setenta e cinco curtas produzida pelos estúdios Disney entre 1929 e 1939. Intitulada *Silly Symphony* (*Sinfonia Ingênua*), a série lançou títulos bastante conhecidos e popularizados, como *A Dança dos Esqueletos* (1929), *Flores e Árvores* (1933), *Os Três Porquinhos* (1933), *O Flautista de Hamelin* (1933) e *A Lebre e a Tartaruga* (1934), agraciado com o Oscar de 1935.

americana. Com *Pinóquio* a recepção não foi tão hostil, mas o retorno financeiro ainda deixava a desejar, se comparado ao anterior êxito da heroína de pele alva inspirada dos contos dos irmãos Grimm.

Em 1941, *Dumbo* recuperaria os altos índices de bilheteria, tecendo a comovente história de luta e exclusão do pequeno elefante. No ano seguinte, *Bambi* manteria as cifras de *Dumbo*, visto que a adaptação do romance de Félix Salten mostrava-se altamente sensível ao pequeno telespectador. A partir de agora, estavam estabelecidos e delineados os elementos capazes de seduzir crianças e adolescentes no campo da animação. Segue-se, adiante, uma leva composta por *Alô Amigos* (1943), *Você já foi à Bahia* (1945), *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1949), *Cinderela* (1950), *Lambert, o Leão Acanhado* (1952), *Peter Pan* (1953), *A Dama e o Vagabundo* (1955), *A Bela Adormecida* (1959), *Cento e Um Dálmatas* (1961) e *A Espada era a lei* (1963). Do grupo supracitado, cumpre lembrar a ausência de *Alice no país das Maravilhas*, lançado em 1951. Foi o único título desse conjunto que não rendeu a Disney os mesmos valores dos outros longas. A razão disso residia no fato de que, no processo de adaptação, pouco se conseguiu captar da sofisticada obra de Lewis Carrol.

Walt já pensava em produzir *Alice* quando *Branca de Neve* estava sendo feito. Na verdade, seu interesse na história vinha de muito mais longe, desde Kansas City. Walt trabalhou na idéia e abandonou-a várias vezes antes de, finalmente, levar às telas, mas por alguma razão muito forte nunca se dedicou totalmente ao filme (NADER, 2007, p. 176).

Após a morte de Disney, em 1966, iniciou-se uma fase pouco criativa em seus estúdios. Era o momento em que os curtas da concorrência ganhavam destaque, refestelando-se nas imagens *clownescas* do Pica-Pau e do coelho Pernalonga, anti-heróis de ampla repercussão entre diversos segmentos sociais.

Em linhas gerais, tratava-se do período de lançamento de produções como *Mogli, o Menino Lobo* (1967), *Aristogatos*, (1970), *Robin Hood* (1973), *Bernardo e Bianca* (1977), o *Caldeirão Mágico* (1985) e *Oliver e sua Turma* (1988) – títulos que pouco emplacaram naquele conturbado e exigente contexto.

A resposta e solução para tal crise chegariam em 1989, com a edição de um clássico de Hans Christian Andersen: *A Pequena Sereia*. Exibindo um enredo revestido de elementos da cultura *pop*, a saga da princesa Ariel conquistaria dois Oscars, dois Globos de Ouro e o Grammy de melhor canção feita para um filme. A narrativa cai no gosto popular e abre espaço para novos sucessos da empresa, como *A Bela e a Fera* (1991), *Alladin* (1992), *O Rei Leão* (1994) e, sobretudo, *ToyStory* (1995).

Posteriormente, produções mais modestas e de pouco impacto adentrariam o mercado, cabendo aqui citar *Pocahontas* (1995), *O Corcunda de NotreDame* (1996), *Hércules* (1997) e *Mulan* (1998) A grande virada seria alcançada apenas com *Vida de Inseto* (1998), seguida por *Tarzan* (1999), *A Nova Roupa do Imperador* (2000), *Monstros S. A.* (2001), *Atlantis, o Reino Perdido* (2001), *Lilo e Stitch* (2002), *Procurando Nemo* (2003), *Irmão Urso* (2003), *Nem que a vaca tussa* (2004), *Os Incríveis* (2004), *Carros* (2006), *A Família do Futuro* (2007), *Ratatouille* (2007), *Up - Altas Aventuras* (2009), *Enrolados* (2010), *Universidade dos Monstros* (2013) e *Frozen* (2013).

Assim, nesse emaranhado, longas-metragens como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A Pequena Sereia* (1989), *Vida de Inseto* (1998) e *Enrolados* (2010) tornaram-se fenômenos no mercado cinematográfico e contribuíram para a construção e delineamento da marca *Walt Disney Company*.

Além de dedicar à produção de longas, o empresário também investe no que Carvalho (1982) e Coelho (1989) designariam como *fabulário contemporâneo*, ou seja, narrativas conduzidas por animais – como o camundongo Mickey<sup>2</sup>, o pato Donald e o cachorro Pluto – mas sublinhadas pelo caráter relativo da moral. Fato esse que diferenciaria tal produção de narrativas um pouco mais tradicionais, como as rubricadas por Esopo, Bábrio, Fedro e La Fontaine em épocas pretéritas. O fabulário contemporâneo da Disney também absorveria o projeto de releitura da literatura infantil e juvenil. Prova disso são os curtas *O Matador de Gigantes* (1943) e *Mickey e o Pé de Feijão* (1947),

---

<sup>2</sup> Muitos críticos pontuam que Mickey foi o primeiro personagem de Walt Disney. Discordando dessa afirmação, Fossatti (2009) assegura que, antes de Mickey, a Disney havia criado o coelho Oswald. Entretanto, ela perdeu seus direitos para a Universal Studios e o ratinho teve de assumir o posto de patrono da galeria de personagens. Em razão do carisma de Oswald, Mickey teve, em princípio, dificuldades de emplacar no mercado, já que era, a todo momento, comparado ao ilustre coelho.

em que o ilustre ratinho e sua turma atualizam, por meio ou não da paródia<sup>3</sup>, títulos já conhecidos do público infantil.

Nesse sentido, a produção conduzida por Disney contempla, de um lado, a releitura do cânone infanto-juvenil europeu, e, de outro, o fabulário moderno que, já nos anos 60, valia-se da paródia, da intertextualidade e do *nonsense* com o intuito de divertir a criança. Os Estúdios Disney trabalham, então, com duas linhas distintas de animações: o desenho figurativista, que recupera os contos de fadas com todo o requinte policrômico e as múltiplas possibilidades de enquadramentos e cortes; e o desenho estilizado, explorado nas animações de humor e, em especial, no fabulário moderno. Aqui, os animais são recriados mediante o processo de “antropomorfização” (XAVIER, 2008), com o intuito de acentuar seus traços humanos e, conseqüentemente, gerar riso, identificação e projeção no destinatário.

## 1- A Infância no Universo Disney

Pontua Zilberman (1982), fundamentada em Ariès (1981), que os primeiros livros para crianças foram lançados no final do século XVII e ao longo do século XVIII – momento em que se consolida a concepção de infância como uma faixa etária diferenciada, com potencialidades específicas a serem cultivadas. Se antes a tradição medieval debruçava-se sobre a criança como um adulto em miniatura, agora, com a Idade Moderna, emerge, gradativamente, uma nova concepção de família, preocupada em manter a privacidade e o afeto entre seus membros.

Tal dado ganha contornos ainda mais nítidos, nas três primeiras décadas do século XX, com a contribuição do educador John Dewey. Contrapondo-se aos ideais da pedagogia conservadora do período, ele enfatiza a postura ativa e questionadora da criança frente à construção do conhecimento. Paralelamente, avança, em outro pólo, o movimento da Escola Nova, que exalta o aluno como agente central da ação educativa, em total sintonia com os princípios de Dewey. A criança, doravante, não será mais abordada como sujeito passivo e muito menos como uma *tabula rasa*, mas como um ícone preponderante nas relações de ensino e aprendizagem. A rigor, essa

---

<sup>3</sup> A intertextualidade já se fazia como elemento preponderante e recorrente nos curtas estrelados por Mickey, Donald e Pateta. Nesse sentido, cabe citar o desenho *Fantasma Solitário* (1937), em que parodiavam os filmes de terror – gênero cinematográfico em ascensão naquele período. A Disney, porém, revisitaria tal gênero doze anos depois, em 1949, produzindo seu primeiro e único curta de horror: *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça*. Deixando a comicidade de lado, e que marcava *Fantasma Solitário*, os roteiristas optam por privilegiar o ambiente tétrico e sombrio da narrativa de Washington Irving.

nova visão em torno do universo infantil parece encontrar seus alicerces nos postulados de Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, em especial na teoria do bom selvagem. Para o filósofo, a natureza era destituída de vícios, e o homem, por conseguinte, nascia essencialmente virtuoso. Toda a mácula se encontrava na civilização, na sociedade, no meio, que afasta o sujeito de sua pureza. Por essa razão, Rousseau almejava que as crianças vivessem em estado de inocência. Frisava, desse modo, o ensino ativo, vivo, adequado às faculdades do jovem, e a formação moral pelo exemplo, e não pela punição.

Há dois tipos de homens cujos corpos estão em contínuo exercício e certamente pensam muito pouco tanto uns como outros em cultivar sua alma: os camponeses e os selvagens. Os primeiros são rústicos, grosseiros, desajeitados; os outros, conhecidos por seu grande senso, são-no também pela sutileza do espírito; geralmente, não há nada de mais lento do que um camponês, nem nada de mais fino do que um selvagem.

De onde vem essa diferença?

É que o primeiro, sempre fazendo o que mandam, ou o que viu seu pai fazer, ou o que ele próprio fez desde a juventude, sempre segue a rotina e, em sua vida quase que automática, ocupa-se sem cessar com os mesmos trabalhos, o hábito e a obediência ocupam o lugar da razão.

Quanto ao selvagem, é outra coisa: não estando ligado a nenhum lugar, não tendo tarefa prescrita, não obedecendo a ninguém, sem outra lei que não a sua vontade, ele é forçado a raciocinar a cada ação de sua vida; não faz um movimento, não dá um passo sem ter antecipadamente considerado as consequências. Assim, quanto mais seu corpo se exercita, mais seu espírito se ilumina; sua força e sua razão crescem juntas e se ampliam uma à outra (ROUSSEAU, 2004, p. 132).

De acordo com Ariès (1981), a nova concepção de infância, reflexo da cultura burguesa instaurada após a revolução de 1789, filia-se, igualmente, a uma visão até então inédita de família. Há uma evidente afeição entre pais e filhos, bem como uma preocupação exaustiva com relação à prole.

A família deixou de ser uma instituição do direito privado para a transmissão dos bens e do nome, e assumiu uma função moral e espiritual, passando a formar o corpo e a alma. Entre a geração física e a instituição jurídica existia um hiato, que a educação iria preencher. O cuidado disponibilizado às crianças passou a inspirar sentimentos novos, uma afetividade nova que a iconografia do século XVII exprimiu com insistência e gosto: o sentimento moderno de família (ARIÈS, 1981, p.277).

Uma vez explicitada a concepção de infância que norteará as primeiras décadas do século XX, passemos à discussão em torno da incorporação de tal concepção nas animações da Disney.

Dos cinquenta e dois títulos que compõe o acervo edificado entre 1933 e 2013, detectou-se apenas dez<sup>4</sup> produções com protagonistas de tenra idade: *O Patinho Feio* (1939), *Pinóquio* (1940), *Dumbo*(1941), *Bambi* (1942), *Alice no país das Maravilhas* (1951), *Peter Pan* (1953), *Mogli, o Menino Lobo* (1967), *O Rei Leão* (1994), *Monstros S. A.* (2001) e *A Família do Futuro* (2007). Desse rol, destacavam-se, respectivamente, o Patinho Feio, o boneco Pinóquio, o pequeno elefante Dumbo, o jovem cervo Bambi, a intrépida Alice, os irmãos Wendy, João e Miguel, bem como Peter Pan, Mogli, o pequeno Simba, a faceira Boo e o engenhoso Lewis.

Não obstante, nota-se que parte significativa das narrativas lançadas pela Disney, entre 1933 e 1960, concentra-se, em maior ou menor grau, em heróis adolescentes, cujo *plot* encerra a busca do grande amor ou algum conflito de ordem familiar. É o caso das princesas Cinderela, Aurora e Branca de Neve – fato que pode ser perfeitamente justificado com a proposta da Disney naquele contexto. Para atingir as crianças, o empresário se valia da releitura dos contos de fadas tradicionais – especialmente do substrato divulgado pelos irmãos Grimm - e da literatura juvenil do final do século XIX e limiar do século XX. Consistiam histórias que já conhecidas pelo grande público e que poderiam encontrar potenciais expectadores ávidos por rever a saga de heróis e heroínas que já haviam se consagrado na esfera literária.

Por outro lado, acentuava-se o investimento em roteiros estrelados por personagens de forte apelo entre as massas. É o caso, por exemplo, de *Fantasia* (1940), *Olá Amigos* (1943) e *Você já foi à Bahia?* (1945), centradas nas peripécias de Mickey,

---

<sup>4</sup> Fazia também parte da seleção o curta-metragem *Lambert, o Leão Acanhado* (1952). Pelo fato da atuação do protagonista como filhote ser bastante condensada, o que inviabilizava uma leitura um pouco mais meticulosa, optamos por descartar tal título.

Donald e Zé Carioca. De acordo com Gabler (2009), Mickey e Donald foram projetados, respectivamente, em 1928 e 1930, dando início a uma longa trajetória tanto no cinema quanto nos quadrinhos. Zé Carioca participaria de algumas tirinhas de jornal nos anos de 1940, emplacando, ainda naquela década, no longa *Olá Amigos*. É oportuno, também, citar a figura do Pateta, que surgiria em 1932 como um caipira em um curta protagonizado por Mickey. A personagem, como assegura Carvalho (2013), passou por várias fases, até se tornar representante da classe média estadunidense, parodiando o cidadão norte-americano em seus costumes e aspirações.

O fato de não ocuparem o posto de personagens infantis não desfavoreceu o grupo. Mickey, Donald, Pateta e Zé Carioca, e mais tarde Minnie e Margarida, malgrado estejam na condição de adultos, tornaram-se alvos de identificação por parte da criança. Isso garantiu o sucesso da trupe e sua permanência na TV ao longo do tempo. Em contrapartida, as “crianças” Huguinho, Zezinho e Luizinho, sobrinhos de Donald, em razão da hostilidade que ostentavam, não necessariamente conquistaram a empatia do leitor mirim. Às voltas com muitas travessuras, o trio em questão apenas será representado de modo diferente nas revistas em quadrinhos e na série *Duck Tales*, da década de 1990, deixando a posição de antagonistas e assumindo, enfim, a de protagonistas, ao lado de Donald e do Tio Patinhas. Ao contrário do cinema, e mais tarde da TV, os quadrinhos da Disney sempre apresentaram os três sobrinhos a partir de uma perspectiva bastante positiva. Nos anos 80, as revistas introduziram no clã dos patos uma personagem infantil ainda mais arrojada – Biquinho – sobrinho do Peninha e com posicionamentos reflexivos que, em alguns momentos, chegavam a lembrar a inquieta Mafalda, do cartunista Quirino.

## **2- Vozes da Infância: o percurso da personagem-criança (1930-1960)**

Perante os cinquenta títulos lançados entre 1933 e 2013, detectamos dez animações que veiculavam crianças como protagonistas. Dada a necessidade de recorte do objeto, e tendo em vista que a proposta do presente artigo está em problematizar o período de formação e delineamento do desenho animado, fixar-nos-emos na produção que circulava entre 1933 e 1960. Desse rol, encontramos seis obras que difundiam meninos e pré-adolescentes como heróis. A partir de então, constatou-se que a maior parte dessas narrativas tematizava as relações entre adultos e crianças em meio a dois modelos que, mais tarde, Zilberman (1981) definiria como *eufórico* e *crítico*.



O modelo eufórico (p.88) privilegia os valores da existência doméstica com base em uma visão adulta dos fatos. Visão essa em que a assimetria entre a criança e seus progenitores ou responsáveis se torna bastante acentuada. O adulto, via de regra, é representado como um sujeito exemplar e detentor do saber, diluindo, ao longo de toda a *diegese*, seus propósitos moralizantes. O modelo crítico (p. 90), por sua vez, pretende apontar a família como uma instituição em crise. Desmistifica-se o adulto, fazendo com que perca sua aura mediadora, denunciando a vida doméstica como lugar de conflito e intolerância.

Nessa perspectiva, o modelo crítico pode ser flagrado na tessitura do clássico *O Patinho Feio*, adaptado da literatura escandinava em 1933. Trata do conflito vivenciado por um pequeno pato que, por ser diferente dos demais filhotes, é aviltado e excluído pelos próprios pais. Inicia-se, então, seu itinerário solitário e amargurado em busca da própria identidade.

O modelo eufórico, em contrapartida, encontra-se nas peripécias da personagem Pinóquio, de 1940. Baseado no conto homônimo de Carlo Collodi, o astucioso boneco de madeira perde seu aspecto pícaro, latente no texto original, para, gradativamente, assumir a posição de um protagonista ingênuo. A rigor, a tônica moralizante se faz explícita durante todo o enredo: Pinóquio, para se tornar gente, deveria se submeter a provas de bravura, lealdade e, principalmente, honestidade. Nesse contexto, tem ao seu lado o engenhoso Grilo Falante, representante maior da voz adulta inscrita nos meandros do filme. Pinóquio, porém, não vai ouvi-lo. Recusa-se ir para a escola, é manipulado por perigosos golpistas, explorado em um circo de horrores e, como consequência à sua desobediência, terá seu destino traçado no país dos burros. E para agravar ainda mais a situação, ele descobre que seu velho pai, que há dias vagava em sua procura, havia sido devorado por uma baleia. Apenas no desfecho a marionete parece desvencilhar-se da retórica pedagogizante que conduz a narração: independente das intervenções do Grilo, é ele quem decide salvar o carpinteiro Gepetto, e será esse ato heróico que irá humanizá-lo.

*Pinóquio*, no entanto, não teve considerável repercussão. Perante o fracasso de bilheteria, o prejuízo comercial e as expectativas da crítica, os estúdios Disney buscaram inspiração para a nova empreitada em um livro mais modesto. Se com *Pinóquio* e *Branca de Neve*, os roteiristas se voltavam aos escritos consagrados de

Collodi e dos irmãos Grimm, ou seja, adaptavam o cânone da literatura infantil, a nova proposta parecia não tão pretenciosa: trazer à baila, em 1941, os textos de Helen Aberson. Ganhava força, assim, a saga do pequeno Dumbo.

Com efeito, impõe-se um enredo vivo e comovente, marcado por abuso, preconceito e exclusão. O protagonista – um filhote de elefante com orelhas enormes – é acolhido apenas por sua mãe e achincalhado pelos demais de sua espécie. Edifica-se, então, um quadro dramático e hostil da sociedade. Não se legitima aqui, como na narrativa anterior, um modelo eufórico de família, mas, ao contrário, assinala suas contradições a partir de um viés crítico. De acordo com Zilberman (1982), o modelo crítico engloba as narrativas que não pretendem explicar a família como um grupo harmonioso, mas denunciar suas mazelas que contribuem para a frustração da criança. Como sublinha a autora gaúcha, são histórias que pretendem sublinhar o profundo desajuste entre os propósitos infantis e as aspirações do adulto. O modelo crítico, porém, é marcado por enredos de ordem realista, ao passo que *Dumbo* permite a presença do maravilhoso, uma vez que os animais falam e o elefante pode voar. Tal dado se justifica, visto que a meta em evidência é a de apontar, por intermédio da fábula e da alegoria, as agruras e injustiças que brotam do meio social e inibem a libertação do sujeito.

A esse respeito, o triunfo de Dumbo não se deve, em nenhum momento, à sua emancipação. O protagonista não é capaz de conquistar, sozinho, a própria independência. Humilhado pelos adultos – sejam eles homens ou elefantes – ele consegue amparo apenas em um camundongo enérgico e determinado chamado Timóteo. Os ratos, animais pequenos por natureza, são geralmente associados ao pavor dos elefantes, paquidermes gigantescos – o que gera riso no leitor. No caso de *Dumbo*, o roedor, dada a sua participação ativa durante o enredo, e sobretudo ao lado do protagonista, torna-se responsável por seu conforto e proteção. Timóteo auxilia Dumbo a perceber sua própria força e a descobrir sua capacidade de voar. Capacidade essa que, como assegura Narder (2007), torna o longa-metragem em questão um dos maiores sucessos do império Disney.

Na esteira de *Dumbo* e revisitando outros títulos infantis não muito conhecidos do grande público, tem-se, em 1942, o lançamento de *Bambi*, pautado no livro de Felix Salten. A narrativa, absorvendo o modelo eufórico, gira em torno das aventuras de um filhote de cervo. Seu nascimento, anunciado como *a chegada do príncipe*, é comemorado por todos os animais da floresta, e em especial pelos amigos mais

próximos: o coelho, a coruja e a pequena gambá. Enquanto o protagonista se desenvolve, o leitor acompanha suas estripulias, alegrias e descobertas em um cenário surpreendente e, ao mesmo tempo, perigoso – tudo, é claro, mediado pelos conselhos de sua zelosa mãe. Quando esta é morta pelos caçadores, Bambi encontra o apoio do pai, figura emblemática e distante, revestida de sabedoria e experiência. O jovem cervo se empenha em seguir suas orientações, e no único momento em que desobedece, quase é trucidado por uma matilha e alvejado por alguns humanos. Será mais uma vez a imagem do pai, sempre mitificada e austera, quem o salvará e o conduzirá a um lugar seguro.

O desfecho da narrativa, por sua vez, corrobora ainda mais a assimetria entre adultos e crianças, deixando, inclusive, transparecer o modelo de família nos anos 40: Faline, o cervo fêmea por quem Bambi se apaixonara, terá dois filhotes, e se responsabilizará sozinha pelos cuidados dos mesmos, ao passo que Bambi, já adulto, seguirá seu caminho pela floresta adentro. Manter-se-á solitário ao lado do pai, acatando com orgulho seus ensinamentos. Intensifica-se, desse modo, o entusiasmo para com o modelo familiar, em que as gerações mais novas herdaram e reproduzem, de seus anciões, um conjunto de valores sociais e culturais, preservando-os no tempo e na história.

Com *Alice no País das Maravilhas*, os estúdios Disney retomam o antigo projeto de adaptar para a grande tela o cânone da literatura infantil, como antes haviam procedido com os textos de Collodi e dos irmãos Grimm. Recuperam, nessa linha, a obra de um autor bastante renomado: Lewis Carrol. Convém ainda pontuar que, a partir desse longa-metragem, os modelos eufórico e crítico – absorvidos nos quatro filmes anteriormente citados - começam, pouco a pouco, a ser desestabilizados.

Na animação, a pequena Alice demonstra plena autonomia em suas decisões: rejeita o conteúdo escolar de História, lido, de modo enfadonho, pela irmã mais velha; e opta por aventurar-se, sozinha, pelo universo das Maravilhas.

Todavia, a protagonista revela uma atitude de subordinação para com o adulto, representado na imagem autoritária da Rainha de Copas. E quando propõe desafiá-la e desobedecê-la, será atacada por toda a corte. Além disso, o elemento *fantástico*, tão incisivo em Carrol, parece não ter encontrado, na adaptação da Disney, um desenlace a altura do que sugere o escritor inglês. Assim, no longa-metragem de 1951, explicita-se que todas as façanhas vivenciadas pela heroína não passavam de um sonho, um

devaneio, anulando, dessa forma, a presença do *maravilhoso*, do *nonsense* – o que descartaria qualquer possibilidade daqueles episódios terem realmente ocorrido. A rigor, como infere a crítica especializada – Narder (2007) e Gabler (2009) – a solução racional encontrada pela Disney perante a atmosfera enigmática de Carrol, provavelmente contribuiu para o desempenho regular de tal desenho no mercado cinematográfico.

*Peter Pan*, de 1953, é a produção que mais se aproximaria do modelo que Zilberman (1981) designa como *emancipatório* (p.92). Recusando a intermediação dos pais na relação entre a criança e a realidade, a ficção inscrita nessa modalidade eleva os pequenos heróis a uma posição de autonomia frente às instâncias superiores e dominadoras. Nesse sentido, a adaptação do texto de James Barrie apresenta três crianças – Wendy, João e Miguel – que, não se sujeitando às autoridades domésticas, acompanham o garoto Peter Pan à Terra do Nunca. Consistia esse um espaço *tranreal*, mítico e idealizado, onde as crianças poderiam se manter na infância para sempre. Ao término da grande jornada, quando retornavam para a Inglaterra, os meninos não eram punidos pelos pais. Além disso, ao contrário do que acontece na adaptação de *Alice no País das Maravilhas*, o pacto com o *fantástico* é selado a partir do momento em que as figuras paterna e materna igualmente acreditam nas experiências vivenciadas pelos próprios filhos.

### **Considerações finais**

Bastante expressiva foi a produção cinematográfica, inscrita no gênero animação, projetada nas salas de exibição entre 1920 e 1960.

Com o súbito advento da Walt Disney Company na indústria cinematográfica, e em especial no segmento de animação, edificou-se um sólido monopólio que se fortalecia a cada ano. À medida que novos títulos estreavam nas salas de exibição e eram exportados e comercializados em outros países, a Disney se consolidava como *marca* no território de entretenimento infantil e juvenil. Tanto é que, na década de 1950, o grupo de diretores, desenhistas e roteiristas já havia seduzido multidões, conquistado os aplausos da crítica e o reconhecimento perante um rol de premiações.

Nesse circuito, desenvolveram-se os episódios pioneiros de Popeye, Betty Boop e Gato Félix, seguidos pela revolução conceptual instaurada por Walt Disney. Revolução essa impressa nas atuações de Mickey e na veiculação de uma série de desenhos em

torno de títulos consagrados pela crítica – o cânone – e textos praticamente desconhecidos do grande público. Com o apogeu da Disney, outros estúdios, ainda que em menor grau, passaram a divulgar narrativas em que a subversão do anti-herói se impõe na tessitura do discurso, como sugerem os desenhos rubricados por Walter Lantz e, mais tarde, pela Warner.

Ao todo, verificou-se que as trinta e três<sup>5</sup> animações analisadas na presente pesquisa englobavam núcleos não muito heterogêneos de personagens. Compilando esse material, especialmente no que diz respeito aos protagonistas, constatou-se que a maior parte era masculina. Ressaltam-se, especificamente, vinte e seis homens, contrastando-se com sete mulheres, identificadas como Betty Boop, Alice, Luluzinha e as princesas Cinderela, Aurora e Branca de Neve. Como se vê, a Disney sinalizava uma estética, ainda que requintada, bastante tradicional, preconizando a fragilidade feminina e a força intempestiva do homem branco, cristão e intrépido, latente nos arquétipos dos príncipes, maridos, cavaleiros e pais.

A incidência de heróis modelares se faz igualmente expressiva. Ao todo, são vinte e nove protagonistas solidários a essa linhagem – a maior parte divulgada pela Disney – perante apenas quatro anti-heróis, cuja aparição deve-se possivelmente ao anseio de delinear propostas alternativas ao cinema de animação, simultâneo ao império de Mickey Mouse. Em última análise, resta atentar quanto à explícita presença de adultos (vinte e cinco no total), revelando um evidente descompasso face a oito crianças detectadas como protagonistas de animação. Dessas oito, apenas uma, Peter Pan<sup>6</sup>, integra uma narrativa em que as relações familiares se aproximavam do modelo libertário proposto por Zilberman (1982), conforme problematizamos anteriormente.

---

<sup>5</sup> Do grupo de pioneiros, temos *O Gato Félix* (1919), *Betty Boop* (1930) e *Popeye* (1933).

Da Disney, chamamos a atenção, além da trupe de Mickey (1928), os núcleos de *O Flautista de Hamelin* (1933), *Os três Porquinhos* (1933), *A Lebre e a Tartaruga* (1934), *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Ferdinando, o Touro* (1938), *O Patinho Feio* (1939), *Pinóquio* (1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Olá, Amigos* (1943), *Você já foi à Bahia?* (1945), *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1949), *Cinderela* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951), *Lambert, o Leão Acanhado* (1952), *Peter Pan* (1953), *A Dama e o Vagabundo* (1955) e *A Bela Adormecida* (1959).

Dos estúdios concorrentes, temos *Gasparzinho, o Fantasma Camarada* (1940), *Superman* (1940), *Super-Mouse* (1942), *Pica-Pau* (1940), *Tom e Jerry* (1940), *Pernalonga* (1940), *Luluzinha* (1943), *Fáisca e Fumaça* (1946), *Mr. Magoo* (1949) e *A Revolução dos Bichos* (1954).

<sup>6</sup> Com o objetivo de discorrer sobre o perfil dos protagonistas, elegemos apenas um representante emblemático de cada animação. Seria inviável, e praticamente inexequível, se estivessemos com um corpus maior. Por isso, vale salientar que, no longa-metragem mencionado, revelam-se outras crianças emancipadas, como Wendy, João e Miguel.

## Referências

- ARIÈS, P. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: FCT, 1981.
- CARVALHO, B. *A Literatura Infantil: visão histórica e crítica*. São Paulo: EDART, 1982.
- CARVALHO, L. M. Um Pateta fazendo História. *III Simpósio Nacional de História da U.E.G.* Iporá: Universidade Estadual de Goiás, 2013.
- COELHO, N.N. *Panorama histórico da Literatura Infantil/ Juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Edições Quíron, 1985.
- DENIS, S. *O Cinema de Animação*. Lisboa: Edições Texto e Gráfica, 2010.
- FOSSATTI, C. Cinema de Animação: uma trajetória marcada por inovações. *Encontro Nacional de História da Mídia: mídias alternativas e alternativas midiáticas*. Fortaleza, 2009.
- GABLER, N. *Walt Disney: o triunfo da imaginação americana*. Osasco: Novo Século, 2009.
- NADER, G. *A Magia do Império Disney*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- PACHECO, E. *O Pica-Pau: Herói ou Vilão – Representação Social da Criança e Reprodução da Ideologia Dominante*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.
- ROUSSEAU, J. J. *Emílio dou da educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SILVA, S. T. A. Desenho Animado e Educação. In: CITELLI, A. *Outras Linguagens na Escola: publicidade, cinema e TV, rádio, Jogos, informática*. São Paulo: Editora Cortez, 2004.
- VIEIRA, A. Peter Pan lido por Dona Benta. LAJOLO, M. & CECCANTINI, J. L. *Monteiro Lobato Livro a Livro*. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.
- XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico: a transparência e a opacidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- ZILBERMAN, R. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global Editora, 1982.