



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

RHAABE GAZZIERO PINHEIRO

UM MAR DE NARRATIVAS:
UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DA ANIMAÇÃO *MOANA - UM MAR DE AVENTURAS*
(2016)

CHAPECÓ
2024

RHAABE GAZZIERO PINHEIRO

UM MAR DE NARRATIVAS:

UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DA ANIMAÇÃO *MOANA - UM MAR DE AVENTURAS*
(2016)

Dissertação apresentada ao programa de Pós -
Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade
Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para
obtenção do título de mestre Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Gomes Thimóteo

CHAPECÓ

2024

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Pinheiro, Rhaabe Gazziero

Um mar de narrativas: uma análise estrutural da animação Moana - um mar de aventuras (2016) / Rhaabe Gazziero Pinheiro. -- 2024.

64 f.:il.

Orientador: Doutor Saulo Gomes Thimóteo

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Chapecó, SC, 2024.

1. Roland Barthes. 2. Análise estrutural. 3. Filme de animação. 4. Leitura. 5. Moana. I. Thimóteo, Saulo Gomes, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RHAABE GAZZIERO PINHEIRO

UM MAR DE NARRATIVAS:

UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DA ANIMAÇÃO *MOANA - UM MAR DE AVENTURAS*
(2016)

Dissertação apresentada ao programa de Pós - Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de mestre Estudos Linguísticos.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 26/11/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Saulo Gomes Thimóteo – UFFS
Orientador

Prof^ª. Dra. Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira – Unicentro
Membro externo

Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS
Membro titular interno

Prof. Dr. Roberto Carlos Ribeiro – UFFS
Membro titular externo

Dedico este trabalho ao meu pai, um mestre na arte de contar histórias. Sua habilidade em transformar experiências em narrativas cativantes sempre me inspirou e motivou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha esposa, Ewerline Mariel Hoss Eckert, que incansavelmente me ouviu ler e reler os textos em voz alta, assistiu inúmeras vezes o mesmo filme comigo e sempre tinha uma palavra de acolhimento e conforto nos momentos em que quase desisti. Esta dedicatória poderia ser inteiramente para você, mas talvez isso fosse piegas demais. Ainda assim, obrigada por tudo e tanto. Amo-te muito.

A realização desta dissertação só foi possível graças ao incentivo e suporte de amigos, familiares, professores e colegas que, cada um à sua maneira, contribuíram para esta conquista. Aos amigos, meu muito obrigada por me oferecerem o ombro e por entenderem os 'nãos' desta jornada. Foi de fundamental importância o fato de terem lembrado de mim, mesmo quando eu estava afundada nos livros. Agradeço por estarem por perto, mesmo quando eu não estava presente por inteiro.

Aos profissionais da saúde, que me ajudaram a manter o equilíbrio e a saúde física e mental durante esta etapa, minha sincera gratidão.

Por fim, agradeço ao meu orientador, Saulo Gomes Thimóteo, cujo conhecimento, paciência e dedicação foram essenciais para a realização deste trabalho. Sua paixão pela literatura - que beira a loucura - é uma inspiração constante.

Digamos que o mar não tem começo.
Começa onde o encontres pela primeira vez
e vai ao teu encontro em toda parte.

José Emílio Pacheco
(trad. Carlos Felipe Moisés)

RESUMO

Este trabalho investiga a possibilidade de leitura e aplicação da estrutura narrativa proposta por Roland Barthes no ensaio *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* (2011), especialmente no gênero filmico de animação. O filme *Moana - Um Mar de Aventuras* (2016) foi escolhido como objeto de análise. Para aprofundar a metodologia, além de Barthes, utilizamos conceitos de autores como Nelly Novaes Coelho em seu trabalho sob os estudos de Vladimir Propp, Walter Benjamin, Umberto Eco, Anatol Rosenfeld e James Wood. A pesquisa está dividida em dois capítulos. O primeiro apresenta, em mais detalhes, os três níveis de descrição da narrativa: **funções**, **ações** e **narração**, e explica que, embora sigamos os princípios de Barthes, a ordem será invertida, pois consideramos a narração como o elemento central na leitura de um filme. Este capítulo também aborda o filme como uma história que se conta, destacando a utilização de mitos, lendas e contos da cultura de tradição oral. A análise ocorre no segundo capítulo, que é dividido em três subseções, cada uma dedicada à leitura de um nível da narrativa. A partir dessa análise, constatou-se que a animação pode ser interpretada de maneira semelhante a um texto literário, seguindo métodos de análise estrutural.

Palavras-chave: Narrativa; Roland Barthes; Moana; Análise; Leitura.

ABSTRACT

This work investigates the possibility of reading and applying the narrative structure proposed by Roland Barthes in the essay *An Introduction to the Structural Analysis of Narratives* (2011), especially in the animated film genre. The film *Moana* (2016) was chosen as the object of analysis. To deepen the methodology, in addition to Barthes, we use concepts from authors such as Nelly Novaes Coelho in her work on studies of Vladimir Propp, Walter Benjamin, Umberto Eco, Anatol Rosenfeld, and James Wood. The research is divided into two chapters. The first presents, in more detail, the three levels of narrative description: **functions**, **actions** and **narration**, and explains that, although we follow Barthes' principles, the order will be reversed, as we consider narration to be the central element in the reading of a film. This chapter also discusses the film as a story being told, including the use of myths, legends, and tales from oral tradition culture. The analysis takes place in the second chapter, which is divided into three subsections, each dedicated to the reading of one level of the narrative. From this analysis, it was concluded that animation can be interpreted in a manner similarly to a literary text, following structural analysis methods.

Keywords: Narrative; Roland Barthes; Moana; Analysis; Reading.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Avó Tala narrando a lenda de Te Fiti para as crianças da vila. | 25 |
| Figura 2 - Avó Tala conta a única história que não tinha sido revelada para Moana. | 28 |
| Figura 3 - Sequência de cenas que antecedem a conquista. | 32 |
| Figura 4 - Te Kã tenta golpear Moana. Maui aparece metamorfoseado em um gavião. Maui impede que Te Kã acerte Moana. Moana fica feliz em ver que Maui retornou. | 33 |
| Figura 5 - Imagens de onde a ilha de Te Fiti costumava estar, agora vazia. Te Kã com o símbolo da pedra. | 34 |
| Figura 6 - Sequência de cenas: A vida sendo regenerada na ilha de Motonui. Reencontro de Moana com seus pais. O povo da vila comemorando a volta e a conquista de Moana. E os barcos sendo retirados da gruta. | 35 |
| Figura 7 - O pequeno Maui tenta alertar Maui de suas ações irresponsáveis. | 42 |
| Figura 8 - Os Kakamora lançando dardos para paralisar Moana e Maui. Maui jogando os dardos no oceano. O oceano acertando Maui com um dos dardos e Moana tendo sua primeira lição de navegação com Maui paralizado do pescoço para baixo. | 43 |
| Figura 9 - Maui não consegue transformar-se inicialmente no que quer, seu anzol não está lhe obedecendo. Maui desiste de tentar e canta que a missão está amaldiçoada. Moana e Maui têm uma conversa honesta. Moana entrega a pedra a Maui ao chegar na ilha de Te Fiti. | 44 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 - Funções cardinais | 48 |
| Tabela 2 - Funções cardinais e catálises. | 49 |
| Tabela 3 - Catálises. | 56 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 DE BARTHES A MOANA | 14 |
| 2 MERGULHANDO NA NARRATIVA: OS NÍVEIS DE ROLAND BARTHES | 19 |
| 2.1 NARRAÇÃO | 19 |
| 2.2 AÇÕES | 36 |
| 2.3 FUNÇÕES | 47 |
| 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 62 |
| REFERÊNCIAS | 64 |

A. INTRODUÇÃO

A cultura e a linguagem de um povo podem se manifestar nas diferentes formas da literatura, pois o ato de contar histórias é tão antigo quanto a própria linguagem. De fato, as narrativas estão presentes em tudo que enxergamos, onde podemos ler e ouvi-las. Efetivamente “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; [...]” (Barthes, 2011, p. 19).

Embora a literatura seja um direito de todos, o acesso aos canais pelos quais ela se manifesta, como sessões de teatro, cinema e outros eventos, muitas vezes não está disponível para todos, especialmente devido aos valores elevados. Ainda assim, existem lugares que oferecem espetáculos a preços acessíveis para a comunidade, mas, em geral, esses locais estão concentrados em grandes cidades. Dessa forma, cabe aos educadores, pesquisadores ou interessados na linguagem, o papel de trazer, e por vezes, despertar o interesse de alunos ou comunidade em geral para o universo literário por meio de iniciativas que tornem a literatura e as artes mais acessíveis, incentivando o contato com a literatura e as artes de maneiras criativas e transformadoras, apesar das limitações de acesso.

Roland Barthes escreve sobre o impacto da literatura nas pessoas, para ele “as forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros [...] mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua” (Barthes, 1978, p. 17). Disso, podemos tirar que a literatura tem um lugar importante para o ser humano e sua formação como ser social e crítico e descobridor dos muitos sentidos que a linguagem pode adquirir.

Com a pressa das informações que chegam pelas redes sociais e TV, a conexão proporcionada pelas narrativas tornou-se um luxo difícil de encaixar na rotina acelerada. Por exemplo, as notícias - um dos gêneros acessíveis e rápidos - estão carregadas de informações entregues em pouco tempo. No entanto, como escreveu Walter Benjamin, elas apenas informam. A tradição das narrativas orais, ou seja, a contação de histórias em que a conexão com o ouvinte se construía ao longo do relato e cujo método buscava “[...] incorporar as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1985, p. 201) vem perdendo espaço, substituída por um eterno *scrolling* em busca de conexão.

Roland Barthes, que pode ser reconhecido por suas numerosas contribuições como escritor, crítico literário, semiólogo e teórico estruturalista e pós-estruturalista, escreveu o ensaio intitulado *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* (2011), no qual,

resumidamente, traz o questionamento “onde e como procurar a estrutura da narrativa?”. Em meio ao vasto campo de estudos, para o autor, o lugar será “[...] Nas narrativas, sem dúvida.” (Barthes, 2011, p. 21). Dessa forma, o ensaio busca mapear a estrutura das narrativas por meio da análise das próprias narrativas a partir de três níveis de descrição da narrativa, níveis que serão aprofundados no primeiro capítulo dessa dissertação.

Trata-se, então, de uma pesquisa de cunho bibliográfico, ou seja, a análise partirá da leitura, estudo e compreensão do ensaio de Roland Barthes, para que seja possível, durante o trabalho, testar a aplicação do método nele contido. Como indicado por Barthes, as narrativas estão em todos os lugares, portanto, optamos por escolher uma obra do audiovisual para lê-la através dos três níveis de descrição da narrativa. Estamos cientes de que, embora consigamos aplicar os níveis de descrição da narrativa de Barthes dentro de uma animação, ou independente de qual narrativa for, não se pode seguir um roteiro rígido e solidificado. Especialmente se pensarmos que as narrativas são fluidas e infinitas, razão pela qual toda tentativa de sistematização deve se assumir muito mais como tentativa do que como regra padronizada.

Outras leituras farão parte da pesquisa como complemento para as teorias narrativas e literárias, como Vladimir Propp através de Nelly Novaes Coelho especificamente sobre a narrativa, e, da ordem dos personagens James Wood e Anatol Rosenfeld.

Algumas formas utilizadas para atrair a atenção do público no audiovisual é pela utilização de mitos, lendas e contos da cultura de tradição oral. Verifica-se, segundo Nelly Novaes Coelho, que “para o homem moderno, a interpretação de tais mitos resultou, inicialmente, de uma necessidade científica, porque neles estaria a raiz de cada cultura até de cada história particular” (Coelho, 2002, p. 89). Nelly Novaes Coelho destaca ainda que “os mitos são, pois, narrativas primordiais que formam um universo atravessado por lendas, parábolas, apólogos, símbolos, arquétipos que mostram as fronteiras em que vivem os seres humanos, entre o conhecido e o mistério, entre o consciente e o inconsciente etc” (Coelho, 2002, p.89). Porventura, a maior prova disto seja a presença cada vez mais forte de mitos que remontam a muitos séculos atrás, sendo representados por estúdios norte-americanos em pleno século XXI, como é o caso das lendas do Pacífico Sul serem adaptadas e difundidas através do filme de animação *Moana – Um Mar de Aventuras* (2016).

Esta dissertação está dividida da seguinte forma: no Capítulo 1, intitulado “De Barthes a Moana”, apresentaremos os três níveis de descrição da narrativa por Roland Barthes, além de uma apresentação detalhada da animação *Moana - Um Mar de Aventuras* (2016); o capítulo 2, intitulado “Mergulhando na narrativa: os níveis de Roland Barthes”, traz a análise

do objeto de pesquisa, estruturando em subseções cada um dos três níveis de descrição da narrativa; e nas Considerações Finais se fará uma leitura dos caminhos possíveis de tal movimento de analisar as estruturas narrativas como forma de descobrir os sentidos dos textos.

1 DE BARTHES A MOANA

O reconhecimento dos trabalhos de Roland Barthes como escritor e pesquisador ocorre na década de 1970, com textos que criticam veementemente a maneira tradicional de se buscar um sentido no texto escrito, questionando a ideia de que a voz do autor é determinante no que o texto “quer dizer”. Barthes realiza estudos sobre a função da linguagem e, ao mesmo tempo, tece críticas ao sistema. Em *O Prazer do texto*, Barthes aponta, por exemplo, para a ideia de que o autor deve “morrer” simbolicamente para que o leitor tenha liberdade de interpretar o texto de maneira autônoma, sem a imposição de uma única interpretação ligada à intenção do autor.

O livro *Aula*, publicado em 1977, é composto pelo texto de sua aula inaugural no Colégio de França, onde ocupou a cadeira de Semiologia Literária. Esta obra é uma provocação clara ao sistema corrupto e astucioso daqueles que utilizam o poder da língua para forçar a dizer e manipular. Ainda sobre o poder, Barthes faz apontamentos de que

[...] o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem - ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (Barthes, 1978, p. 12)

Fortemente influenciado pelo linguista Ferdinand de Saussure, Barthes desenvolve, em seus trabalhos, dicotomias importantes para a teoria literária. Além de Saussure, seus escritos são marcados pelas contribuições de psicanalistas e intelectuais como Jacques Lacan, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre e Jacques Derrida.

Barthes desenvolve seus escritos entre duas grandes escolas literárias: o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo. Embora o Estruturalismo não seja um método de análise literária, foi com base nos estudos dos formalistas russos e de estudos de teorias literárias e linguísticas, que foram formulados conceitos que transformaram a abordagem do texto literário. E deste interesse pela estrutura do texto literário surge o ensaio “*Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*”.

De acordo com Pressler (2017), no ano de 1966, a revista *Communications* selecionou ensaios de alguns autores da teoria literária para uma grande publicação, entre eles estão autores como: Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov e Gerard Genette. A partir de alguns destes ensaios, como o de Barthes, Todorov e Genette, diz-se surgir uma “nova vertente teórica, a

Narratologia, que incentivou dezenas de pesquisas e projetos, por exemplo, o *Interdisciplinary Centre for Narratology* (Centro Interdisciplinar para Narratologia), na Universidade de Hamburgo” (Pressler, 2017, p. 104).

No ensaio “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”, é contextualizado, por exemplo, qual seria a língua da narrativa. Primeiro, Barthes aponta para a linguística, especificamente para as visões de Saussure sobre a linguagem e sobre a língua ser um sistema autônomo e coeso, o autor diz que “é a partir da linguística que o discurso deve ser estudado” (Barthes, 2011, p. 23).

Ao aprofundarmos a leitura, somos apresentados a uma proposição, onde Barthes apresenta três palavras-chaves que são os níveis da descrição da narrativa: **as funções, as ações e a narração**. O termo *funções* surge quando se entende que a narrativa pode ser dividida em unidades, assim como uma frase é composta por palavras, a narrativa seria uma grande frase, sem esquecer que estas unidades participam da significação da obra narrativa. De acordo com Barthes, “a alma de toda função é, caso se possa dizer, seu germe, fato que lhe permite semear a narrativa de um elemento que amadurecerá mais tarde, sobre o mesmo nível, ou além, sobre um outro nível [...]” (Barthes, 2011, p. 28). Dessa forma, uma narrativa, seja ela qual for, possui unidades de possível leitura.

O nível das funções se divide, ainda, em duas classes. Estas duas classes são chamadas de funções distributivas e integrativas, que, por sua vez, desenvolvem-se ainda sob duas funções menores: de distribucionais para cardinais e catálises; de integrativas para informantes e índices.

As primeiras funções menores das funções distribucionais dizem respeito aos atos que acontecem durante um período, uma linha horizontal que avança na história. Divididos em Cardinais (que são os pontos principais e de evolução da narrativa) e Catálises (que são os pontos que complementam e ampliam a narrativa).

A segunda classe difere da primeira citada, no ponto que esta, por ser integrativa, “[...] compreende todos os ‘índices’ [...]; a unidade remete, então, não a um ato complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário, entretanto ao sentido da história [...]” (Barthes, 2011, p. 32). Ou seja, as funções cardinais seriam uma linha horizontal sobre a qual a narrativa vai sendo pontuada e as catálises seriam uma linha vertical, de mergulho nos desdobramentos. Por outro lado, os Índices e Informantes, que interligam as funções são, na ordem que foram citados: os elementos que decifram em profundidade os personagens e elementos que dão a conhecer de modo mais direto os personagens.

Seguindo para o próximo nível, das ações, o foco é o estudo do personagem. Barthes desenha, desde Aristóteles aos teóricos clássicos (Vossius) e Propp, como o personagem era compreendido, saindo da noção de tratar o personagem como uma essência psicológica, ou como um “ser”, e passa ao modelo de um personagem “participante”.

À vista disso, o autor salienta que o nível das ações deve ser compreendido “no sentido das grandes articulações da práxis (desejar, comunicar, lutar)” (Barthes, 2011, p. 46). E complementa que “os personagens, como unidades do nível acional, só encontram sua significação (sua inteligibilidade) se são integrados ao terceiro nível da descrição, que chamamos aqui de nível da narração [...]” (Barthes, 2011, p. 48). Dessa forma, passaremos para o terceiro nível da descrição da narrativa.

O terceiro nível é o nível da narração, em que é descrito um tipo de código que se estabelece entre narrador e leitor. Uma troca, pensando que a narrativa, em qualquer forma que ela aparecer, está disposta a uma comunicação entre um doador e um destinatário.

A narrativa pode seguir por muitos caminhos, são as unidades atreladas ao nível narracional, no entanto, que ajudam a determinar para onde ela pode seguir. De acordo com Barthes “[...] para encontrar sua significação final: a unidade é ‘tomada’ por toda a narrativa, mas também a narrativa não ‘subsiste’ a não ser pela distorção e irradiação de suas unidades” (Barthes, 2011, p. 57). Como mencionado anteriormente, a narrativa está inserida em uma memória popular, e é desta memória ou lógica, que a narrativa se apropria para enraizar a ficção no real situando o leitor ou telespectador e, também deixando a narrativa aberta para que haja espaço para suspense, reviravoltas, dramas.

A narrativa é o centro desta dissertação e, nas palavras de Barthes, “[...] ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras” (Barthes, 2011, p. 20), ou seja, precisar sua estrutura é um passo em direção à compreensão de sua estruturação, mesmo que aconteça de forma dedutiva. Dessarte, cremos não ser um problema tal organização desde que os níveis conversem entre si, mesmo em disposições diferentes.

Sobretudo entendemos que o ensaio “*Introdução à análise estrutural da narrativa*” procurava determinar como uma obra faria parte de um sistema, e, como os elementos internos desta obra teriam cada qual uma função no sistema da própria obra.

Barthes (2011) explica na introdução de seu ensaio que muitas já foram as tentativas de encontrar um modelo de análise de narrativa e que elas continuam surgindo. Entende-se que essa busca não cessa, pois ao longo do tempo surgiram novos formatos narrativos. A

proposta analítica de Barthes adentra a camada mais profunda de uma narrativa, e visa explorar as relações estruturais entre os elementos que a compõem.

No caso de *Moana – Um Mar de Aventuras* (2016), objeto de análise escolhido para esta dissertação, a narrativa se trata de um filme de animação produzido e distribuído pela *Walt Disney Animation Studios*. A indústria de filmes de animação teve que competir pelo espaço que os filmes de ação já tinham ocupado, e, muitos testes e avanços tiveram que ocorrer para que se chegasse a uma animação de qualidade que cativasse o telespectador por mais de uma hora (Barbosa Junior, 2002).

Walt Disney não foi o primeiro a lançar animações sonorizadas, mas quando pensamos em animação, quem vem à mente são, majoritariamente, as produções Disney; a forma como os filmes contam uma história; por exemplo, o primeiro filme de longa-metragem em animação *Branca de Neve e os sete anões* foi “[...] um marco na história da animação ou do cinema como um todo; transformou-se numa referência para além da arte” (Barbosa Junior, 2002, p.118).

Esta forma de contar uma história desenvolvida a muitas mãos, também segue uma estrutura que contém processos específicos para esta arte, processos que são diferentes de um filme produzido e contracenado com atores, como: a criação de *storyboards*, para seguir a sequência da história; por vezes, os telespectadores têm dificuldade de acreditar como foram criados pela forma que a luz, a cor, os personagens são manipulados. A tecnologia é uma aliada para que haja sucesso, no entanto, ao assistir um filme de animação, não traz grande importância para o público como ele foi produzido, mas “[...] a emoção, o significado, a experiência da fantasia” (Barbosa Junior, 2002, p. 119) que aquele filme proporciona.

Foi, então, a partir de uma adaptação de lendas do Pacífico Sul, que os diretores Ron Clements e Jhon Musker criaram o filme *Moana – Um Mar de Aventuras* (2016). A narrativa cinematográfica conta com uma protagonista menina, que está destinada a ser a chefe de sua ilha assim que atingir idade e maturidade suficientes para isto. Seu treinamento começa logo cedo, acompanhando seu pai nas tarefas de líder do seu povo. O tema do filme gira em torno de uma história contada pela avó de Moana, Tala, no início do filme. Ela contextualiza que, há mil anos, uma pedra verde, chamada de coração, foi arrancada da ilha-mãe Te Fiti. Diziam as lendas que aquele que possuísse o objeto deteria o poder de criar vida. Mas o objeto foi perdido para sempre no oceano. Sem o coração, as ilhas começaram a morrer, os barcos começaram a não voltar e monstros foram soltos.

Moana descobre que a sua ilha está morrendo, os peixes já não são mais encontrados e os cocos estão secos; quando esta situação de crise se instaura, a jovem Moana não consegue

enxergar outra solução para o problema senão desafiar a ordem soberana de seu pai, que é a de, em hipótese alguma, velejar para além dos recifes. O desafio de Moana é encontrar Maui, o semideus responsável pelo furto do coração, preso em uma ilha sem condições de sair, pois seu anzol mágico, responsável por possibilitar sua metamorfose no animal que desejasse, desapareceu no vasto oceano, junto com o coração de Te Fiti. Fazer com que ele devolva o coração é essencial para que a ordem dos oceanos seja restabelecida. Resumidamente, a protagonista precisará enfrentar monstros, visitar submundos e convencer um semideus a fazer pela primeira vez na vida dele uma coisa correta que ajudará aos outros e não apenas a si próprio, tudo isso enquanto está aprendendo a velejar.

Pensando nessa animação, e em tantas outras lendas que povoam o imaginário popular, percebemos que o encantamento pelas narrativas acontece depressa. Crianças são apresentadas às histórias desde muito cedo quando escutam estórias para dormir, estórias que transmitem sabedoria familiar e memórias que aproximam gerações. O ato de ouvir, ler ou assistir narrativas desperta a curiosidade no ser humano e, como dito anteriormente, “[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (Barthes, 1978, p. 18). A literatura é, também, isto, a possibilidade de aproximar e relacionar através da contação de história lendas sobre períodos da navegação com uma linguagem cinematográfica atual e animada.

Assim sendo, se há uma possibilidade de análise quando há um conflito dramático, e sabendo que os filmes de animação possuem tal característica, buscaremos aplicar o dispositivo analítico de Roland Barthes (2011), presente no ensaio “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”, como já mencionado anteriormente, para desenvolver uma análise estrutural deste filme. Propomo-nos a olhar para o filme, para além de simplesmente assisti-lo, percorrendo os três níveis de descrição da narrativa: funções, ações e narração, mas pela ordem oposta. Dessa forma, buscaremos aproximar duas esferas, à primeira vista, não tão conectadas: o dispositivo analítico barthesiano da narrativa, da esfera acadêmica, e o filme de animação *Moana – Um Mar de Aventuras (2016)*, da esfera da cultura de massa (embora com componentes da tradição oral).

2 MERGULHANDO NA NARRATIVA: OS NÍVEIS DE ROLAND BARTHES

Neste capítulo e suas subseções derivadas, vamos explorar os três níveis propostos por Roland Barthes dentro da linguagem narrativa. No entanto, optamos por abordá-los em uma ordem oposta à descrita por Barthes em seu ensaio “*Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*”. Escolhemos iniciar com a Narração, o último nível para Barthes, pois acreditamos que ela requer um espaço maior e deve servir como ponto central e introdutório para estudo e análise da narrativa proposta. No ensaio de Barthes, a narração é o ponto de finalização, e percebemos uma necessidade de aprofundamento para esclarecimento deste nível. Portanto, para complementar o estudo, vamos recorrer a outras fontes, como Nelly Novaes Coelho e as teorias de Vladimir Propp.

O nível das Ações, em outras palavras, o espaço para o estudo do personagem, vem em segundo lugar. Sobre eles, Barthes apresenta, seguindo as ideias de Greimas, o caminho de estruturação a partir de uma estrutura dual e paradigmática “[...] sujeito/objeto, doador/destinatário, adjuvante/oponente” (Barthes, 2011, p. 46). Assim sendo, os personagens serão apresentados a partir do que Barthes expõe como as três articulações da práxis: desejar, comunicar e lutar. Em associação sobre a questão dos personagens, efetuaremos um diálogo com as leituras de James Wood e Anatol Rosenfeld.

No terceiro e último nível, as Funções podem ser resumidas como os objetos, pontos da trama e elementos que aparentemente são inseridos aleatoriamente, mas que ao longo da narrativa se interligam e geram significado para a história. A análise de Barthes é conduzida a partir delas, e assim seguiremos exemplificando a partir de seu estudo. Além disso, vamos abordar as funções distributivas e integrativas, duas categorias que se subdividem, cada uma com duas funções menores, como forma de observar a significação que as partes têm diante do todo narrativo.

I. 2.1 NARRAÇÃO

É precisamente porque nos interessamos pela sétima arte e a literatura que o assunto que segue desperta a atenção. Compartilhamos das palavras e do sentimento de Barthes (1984, p. 39) quando fala sobre sua experiência particular com a fotografia, neste caso, a narrativa, pois “[...] queremos aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.” E certamente a narrativa escolhida *Moana - Um mar*

de aventuras (2016) ocupa um lugar semelhante, e esperamos que a observação deste objeto possa abrir uma janela para uma visão particular que as narrativas têm em comum, independente de ser uma epopeia, conto, filme, série, romance entre outros.

A narrativa escolhida surge em meio ao movimento da maré que um dia recuou e deixou à mostra memórias de um objeto ou lugar antigo, mas sempre renovado. Há uma infinidade de narrativas que traz como elemento central de significado o mar. Nessa linha, podemos encontrar *Moby Dick*, de Herman Melville, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ou ainda os poemas épicos de Homero, *Iliada* e *Odisseia*, ou de Luís de Camões, *Os Lusíadas*. Todos têm o mar como elemento comum, assim como a animação *Moana - Um Mar de Aventuras*, produzida pelos estúdios Disney.

Essa última narrativa, surgida a partir de lendas do Pacífico Sul, liga-se à tradição oral e à narrativa em seu estado mais natural. Os diretores Ron Clements e Jhon Musker estabeleceram um grupo chamado *Oceanic Story Trust*, tendo esse nome, pois “é um grupo de pessoas cuja função central é garantir que a história de um filme e todos os elementos que a compõem sejam autênticos e transmitam emoção” (Poblete, 2016, [S.I.]). Eles visitaram muitas vezes as ilhas para conversar e verificar com moradores locais e que conheciam estas histórias alguns elementos do filme, para que ficassem o mais próximo possível das lendas.

O filósofo e crítico literário Walter Benjamin escreve no capítulo “O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (Benjamin, 1985, p. 198). Ao relacionarmos este conceito com o aprimoramento dos filmes de animação, percebe-se, por exemplo, que, da adaptação de contos de fadas clássicos, no século XXI, conectam-se com a ideia de interação com histórias tradicionais e modo de contar oriundos do mundo todo. Assim, podemos ver como o contexto ficcional também se apropria da arte milenar de contar histórias e o ato de transmitir conhecimentos e experiências transformadoras e moldadoras de tradições, tendo a ferramenta da produção e difusão cinematográfica como aliada no alcance de diversos públicos.

Ao ouvir lendas diretamente da fonte ou do local onde se originaram, diz-se que há uma maior autenticidade. Isso se deve ao fato de que os narradores não eram simplesmente detentores de informações; na verdade, eles possuíam uma sabedoria ancestral e habilidade para manipular as palavras. É essa capacidade de contar histórias que singulariza um narrador habilidoso, trazendo para o ouvinte uma surpresa em cada encruzilhada da narrativa. De acordo com Walter Benjamin:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão — no campo, no mar e na cidade —, e ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1985, p. 205).

Com efeito, a verdadeira narrativa da qual Benjamin fala tem uma dimensão utilitária e “[...] pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (Benjamin, 1985, p. 200).

Ao adaptar narrativas da literatura para o cinema, alguns elementos, como o elemento narrador, precisam ser substituídos por outros sistemas significadores, como aponta Anelise Reich Corseuil: “[...] a presença do narrador no cinema se dá pela edição de imagens, reveladora da interferência do narrador na organização dos eventos da história” (Corseuil, 2019, p. 407). Dessa forma, todo o filme está envolvido com a narração, pois a história é contada a partir da perspectiva da câmera.

Para Barthes, “[...] a narrativa como objeto é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa” (Barthes, 2011, p. 48). Ao partirmos para a frase ou análise textual na área da linguística, o mesmo autor destaca que a lógica segue o mesmo caminho “[...] eu e tu são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (leitor)” (Barthes, 2011, p. 48).

Quanto à aproximação dos termos “eu e tu” na narrativa, o autor aponta que o que geralmente acontece é um espaço maior de representação do “eu” na narrativa, pois - o narrador que é representado pela primeira pessoa do singular - que escreve ou narra não têm porque escrever tudo o que sabe mostrando que sabe, primeiro porque tornaria a narração redundante, sobrando então, segundo o autor, o papel principal de “representar” e “[...] a isso Jakobson chama de função conativa da comunicação” (Barthes, 2011, p. 48).

Barthes, no entanto, não se dedicou ao aprofundamento da forma que o leitor recebe o signo do narrador, dessa forma, seguindo a linha de seus escritos, o autor se dedica a expandir o que se conhece por doador da narrativa. Sobre esta questão, Barthes elege três teorias principais:

A primeira considera que a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido plenamente psicológico do termo); essa pessoa tem um nome, é o autor, em que se trocam sem interrupção a “personalidade” e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, que toma periodicamente a pena para escrever uma história: a narrativa (notadamente um romance) não é então mais que a expressão de um eu que lhe é exterior. A segunda concepção faz do narrador uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história do ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior a seus personagens (pois sabe tudo o que neles se passa) e exterior (pois não se identifica mais com um que com outro). A terceira concepção, a mais recente (Henry James, Sartre), preconiza que o narrador deve limitar sua narrativa aos que podem observar ou saber os personagens: tudo se passa como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa. (Barthes, 2011, p. 49-50)

Em resumo, o autor aponta que, embora as três concepções trouxeram pontos interessantes sobre e para a construção estrutural da narrativa, ele assume uma postura contrária às teorias destacando que “estas três concepções são igualmente constrangedoras na medida em que parecem todas três ver no narrador e nos personagens pessoas reais, ‘vivas’, [...] como se a narrativa se determinasse originalmente em seu nível referencial” (Barthes, 2011, p. 50).

O apontamento final de Barthes é que o narrador ou, como ele próprio escreve, “o código do narrador” só tem como instrumento a língua e dentro dela parte das possibilidades do sistema de signo da “pessoa (eu) e não pessoa (ele)” (Barthes, 2011, p. 50).

O apessoal é o modo tradicional da narrativa, a língua tendo elaborado todo um sistema temporal próprio da narrativa (...) destinado a afastar o presente daquele que fala: “Na narrativa, diz Benveniste, ninguém fala”. Entretanto a instância pessoal (sob forma mais ou menos disfarçada) invadiu pouco a pouco a narrativa, a narração estando relacionada *hic et nunc* da locução (é a definição do sistema pessoal); [...] (Barthes, 2011, p. 51).

Desse modo, retornando à visão de Barthes sobre o nível da Narração, observamos suas problematizações em torno da voz do narrador e dos dois sistemas de signos: o pessoal e apessoal. Ao escolhermos a leitura de um filme de animação, compreendemos que há aqui uma modificação, pois não há uma construção verbal referente ao narrador, antes é a câmera que revela os signos da narrativa. O filme assume, portanto, um caráter apessoal, embora cada personagem, com suas falas, estruture-se como um sistema pessoal.

Para podermos adentrar no aspecto da narração do filme, portanto, utilizaremos Nelly Novaes Coelho (2003) com o livro *O Conto de Fadas – Símbolos Mitos Arquétipos*. Nele, a autora dedica um capítulo a analisar os estudos do formalista russo Vladimir Propp, que desenvolveu um método de análise dos contos reunidos e classificados até sua época por Antti

Aarne. Diferentemente dos pesquisadores que se utilizavam do método comparatista tradicional para a época, Propp abordou a análise por um viés diferente, pelo estudo comparativo “[...] das ações dos personagens, e nelas se fundamenta para definir a especificidade do conto popular maravilhoso como gênero” (Coelho, 2003, p. 110). Isto posto, a autora traz também outros autores, revelando pesquisas que aproximam “[...] a ligação existente entre o *mundo da fantasia*, criado pelas narrativas maravilhosas, e o *mundo real*, em que a nossa vida se cumpre [...]” (Coelho, 2003, p. 99).

Como resultado desta análise comparativa “[...] Propp estabeleceu 31 funções¹, que aparecem como invariantes nos contos maravilhosos [...]” (Coelho, 2003, p. 111). Naturalmente, as *etapas*, como Coelho (2003, p. 112) expõe, “[...] não aparecem todas ao mesmo tempo em cada conto”, pois embora as narrativas contenham muitas coisas em comum, poderiam fundir-se. Sendo assim, Coelho reduz esta estrutura para seis etapas invariantes, as quais, reunidas ou fora de ordem, funcionam nos contos, pois podem ser repetidas muitas vezes no decorrer da narrativa. São elas:

1. *uma situação de crise ou mudança*: toda efabulação dos contos maravilhosos tem como motivo desencadeante 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, aspiração ou desígnio a ser alcançado;
3. *viagem*: a condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa: o herói empreende uma viagem ou se desloca para um ambiente estranho, não-familiar;
4. *desafio ou obstáculo*: há sempre um desafio à realização pretendida, ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói;
5. *mediação*: surge sempre um mediador entre o herói e o objetivo que está difícil de ser alcançado, isto é, surge um auxiliar mágico natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer;
6. *conquista*: o herói vence ou conquista o objeto almejado. (Coelho, 2003, p. 113)

Seguindo a estrutura adaptada por Coelho (2003), começaremos identificando as seis etapas dentro da composição do filme, situando o leitor nas particularidades desta obra filmica. No início do filme *Moana – Um Mar de Aventuras (2016)*, em off, com a voz de uma anciã, narra-se o trecho a seguir:

Avó Tala: No começo, só existia oceano. Até a mãe ilha emergir. Te Fiti. Seu coração guardava o maior poder já conhecido. Ele poderia criar vida! E Te Fiti compartilhou o poder com o mundo. Mas com o tempo, alguns começaram a querer o coração de Te Fiti. Eles acreditavam que se

¹ Após a citação, utilizaremos o termo “etapas” para nos referirmos às funções de Propp, para que não haja confusão com a seção 2.3 *Funções* e o nível das funções, para Barthes.

conseguissem possuí-lo, o grande poder da criação seria deles. E um dia... o mais ousado de todos viajou pelo vasto oceano para roubá-lo. Ele era um semideus do vento e do mar. Era um guerreiro. Um vigarista. Um metamorfo que podia mudar de forma com o poder de seu anzol mágico. E o nome dele... era Maui. Mas sem o coração, Te Fiti começou a desmoronar. Dando à luz uma terrível escuridão. Maui tentou escapar, mas foi confrontado por outro que procurava o coração. Te Kã! Um demônio de terra e fogo. Maui foi atingido enquanto voava...e nunca mais foi visto. E seu anzol mágico e o coração de Te Fiti foram perdidos para o mar. Onde até agora, mil anos depois, Te Kã e os demônios das profundezas ainda procuram o coração. Escondendo-se na escuridão que continuará a se espalhar, espantando nossos peixes, drenando a vida de ilha após ilha, até todos nós sermos devorados pelas garras sanguinárias da inescapável morte! Mas um dia, o coração será encontrado por alguém que viajará além do recife, encontrará Maui e o levará pelo grande oceano, para restaurar o coração de Te Fiti e salvar todos nós. (MOANA [...], 2016)²

Figura 1 – Avó Tala narrando a lenda de Te Fiti para as crianças da vila.



² Gramma Tala: *In the beginning... there was only ocean... until the mother island emerged. Te Fiti. Her heart held the greatest power ever known. It could create life itself. And Te Fiti shared it with the world. But in time... some began to seek Te Fiti's heart. They believed if they could possess it... the great power of creation would be theirs. And one day... the most daring of them all... voyage across the vast ocean to take it. He was a demigod of the wind and sea. He was a warrior. A trickster. A shapeshifter who could change form...with the power of his magical fishhook. And his name... was Maui. But without her heart, Te Fiti began to crumble... giving birth to a terrible darkness. Maui tried to escape... but was confronted by another who sought the heart. Te kã! A demon of earth and fire. Maui was struck from the sky... never to be seen again. And his magical fishhook and the heart of Te Fiti... were lost to the sea. Where, even now... 1,000 years later... Te Kã and the demons of the deep... still hunt for the heart. Hiding in a darkness that will continue to spread... chasing away our fish... draining life from island after island... until every one of us is devoured... by the bloodthirsty jaws... of inescapable death! But one day... the heart will be found... by someone who will journey beyond our reef... find Maui.. deliver him across the great ocean... to restore Te Fiti's heart... and save us all.*

Fonte: Screenshot feito pela autora.

Ao ouvirmos e assistirmos a cena inicial, podemos conectá-la a histórias da tradição oral. Sobretudo, porque o arquétipo está ali, ilustrado a partir de uma senhora, avó de uma das crianças, colocada em uma posição de respeito, de frente para as crianças e segurando ilustrações. A cena do fluxo de pensamento termina com a imagem do anzol mágico e do coração de Te Fiti afundando no oceano. Na sequência, foca-se na avó Tala, em um ângulo de câmera chamado *Contra-Plongée* ou ângulo baixo, o que significa que a câmera acompanha o olhar das crianças pequenas sentadas no chão, portanto, de um nível mais baixo do que a avó Tala. A câmera vira e é possível enxergar pelos olhos da avó as crianças observando e escutando atentamente a história, e ali é possível identificar algumas emoções e reconhecer a protagonista, pois é a única que não se assusta com o fim da história.

As ênfases empregadas na forma como a narrativa é construída, evitando se apresentar como uma simples transmissão de informações, criam uma atmosfera envolvente que se desenrola. Assim, podemos observar como o contexto ficcional também se apropria da arte milenar de narrar histórias, bem como o ato de transmitir conhecimentos e experiências que transformam e moldam tradições. “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (Benjamin, 1985, p. 198).

Além disso, quanto à diferença entre uma narrativa e uma informação, relembramos os apontamentos de Benjamin. Para ele, a informação “[...] só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1985, p. 204).

Sobretudo, a narrativa é, em sua essência, uma experiência única, mas fixa no que diz respeito à experiência transformadora que permite. Ela tem o poder de levar o ouvinte junto com quem narra a lugares desconhecidos e, por vezes, aproximar o passado do presente, sem se restringir ao caráter informativo. Nos apontamentos de Walter Benjamin,

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (Benjamin, 1985, p. 203).

No dia a dia, as notícias chegam de todas as formas. Em um momento tão tecnológico quanto o que vivemos, parece quase impossível escapar delas, afinal, a informação está a um clique de distância. No entanto, são repetitivas e destacam-se mais pela velocidade com que se espalham do que pela profundidade de seu conteúdo. A narrativa, por outro lado, possui um caráter mais prolongado. Ela se desdobra aos poucos, em doses homeopáticas, carregando consigo o encanto, o suspense e a profundidade.

Partimos do texto da cena inicial do filme, a avó Tala narrando a história para cenas que preenchem o espaço do filme sem levar realmente para uma direção. Há uma canção que envolve e preenche os espaços criando uma atmosfera alegre, ela narra e acompanha o crescimento de Moana e de sua ilha, mostrando ao telespectador seus costumes e tradições.

O corte deste clima alegre acontece com a primeira situação de crise; neste filme podemos seguir as seis etapas da narrativa em sua ordem crescente; e já aos treze minutos de tela a primeira etapa “Situação de crise ou mudança”, pode ser encontrada.

Tanto a colheita está com peste, quanto os peixes desapareceram completamente dos lugares que costumavam estar. A protagonista aparece tentando resolver o problema, mas a única solução encontrada é aquela apontada pela avó Tala, que mostrou o segredo de seu povo: antigamente eles costumavam velejar e explorar novos lugares. As embarcações por eles utilizadas estavam seladas em uma gruta.

Moana só descobre que seus antepassados eram navegadores, porque a avó Tala, ao ver a cena de sua neta ao lado da praia, desconfia de que ela está começando a seguir seus instintos. E apenas então decide contar o segredo nunca revelado.

Figura 2 - Avó Tala conta a única história que não tinha sido revelada para Moana.



Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

O descobrimento de algo novo na trama implica que decisões precisarão ser tomadas, e estas decisões movem o destino dos personagens junto com elas. Moana tem como aspiração ajudar seu povo e sabe, através das histórias de sua avó, que o único jeito é restaurando o coração de Te Fiti. Ou seja, a jovem precisará desobedecer às ordens do pai para cumprir seu “Desígnio”, segunda etapa estabelecida por Coelho (2003). Neste contexto, a sua aspiração é responder o chamado do oceano, encontrar Maui e reestabelecer a paz nos oceanos, e acima de tudo, em sua vila.

Aos vinte e nove minutos do filme, temos o seguinte diálogo:

Avó Tala: Vá.

Moana: Vovó?

Avó Tala: Vá.

Moana: Agora, não. Não posso.

Avó Tala: Você tem que ir. O oceano escolheu você. Siga o anzol. E quando encontrar Maui, agarre-o pela orelha. Você dirá: “Eu sou Moana e Motunui. Você subirá na minha canoa, navegará por todo o mar, e restaurará o coração de Te Fiti.”

Moana: Mas não posso deixar a senhora.
 Avó Tala: De jeito nenhum você vai sem que eu esteja com você. Vá.
 (MOANA [...], 2016)³

Sobre o fio narrativo, é possível verificar desde o começo do filme que a avó Tala tem uma importância grande para a sequência narrativa e de certa forma para o destino da personagem. Ela esteve presente na introdução do filme, foi ela quem viu Moana ser escolhida pelo oceano (o que só foi revelado por ela mesma, depois de também contar a ela que seus antepassados eram viajantes, exploradores do oceano e aventureiros), também foi ela quem mostrou à neta os segredos de seu povo. E por último, ela tem seu fim carnal, sua morte, após dizer para a personagem cumprir seu destino.

Assim começa a terceira etapa do conto maravilhoso: a “Viagem”. É necessário destacar que a terceira etapa chamada *viagem* não é necessariamente uma viagem no sentido de deslocar-se fisicamente para outro lugar, podendo, inclusive, ser uma viagem interior aos próprios pensamentos, como uma jornada de autoconhecimento. No filme, há uma viagem concreta, pois a jovem precisa deslocar-se em busca de seu destino.

Como podemos ver também em *Os Lusíadas*, a viagem é a exploração marítima, as intempéries da viagem por mares e rotas desconhecidas são atrelados ao mito dos deuses duelando no céu, em especial Vênus e Baco, sobre qual será a dádiva (ou o dano) que cairá sobre os portugueses. Assim como o filme *Moana - Um Mar de Aventuras (2016)* faz relação com a história que se conta, assim também está presente em outras narrativas. O que se sabia dos mitos, era o que navegadores escreviam ou contavam do que viviam em sua experiência; e quando estes não sabiam explicar, pois ainda não havia uma explicação plausível, atrelavam-se aos deuses estes mistérios.

Retornando à trama, a jornada da jovem inicia, sem tempo para treinamento prévio ou preparação. A música-tema “*How far I’ll go*” (MOANA [...], 2016) reinicia e a personagem canta, agora, uma letra modificada da mesma canção. A letra da música, além de parecer assegurar a decisão correta para ela, enfatiza a coragem que deveria estar ali e trazer confiança. Essa canção faz referência ao espírito de Tala assumindo a forma de uma arraia, no trecho “*see her light up the night in the sea/ she calls me and yes, I know/ that I can go*”, a luz a que ela se refere é da avó que a guiará. E, segundo as tradições dos Motonui, a tatuagem que

³ *Gramma Tala: Go. Moana: Grandma. Gramma Tala: Go. Moana: Not now. I can't. Gramma Tala: You must! The ocean chose you. Follow the fish hook. Moana: Grandma... Gramma Tala: And when you find Maui... You grab him by the ear. You say... "I am Moana of Motonui. You will board my boat, sail across the sea and restore the heart of Te Fiti." Moana: I can't leave you. Gramma Tala: There is nowhere you could go that I won't be with you. Go.*

fosse escolhida ser pela pessoa é como esta pessoa voltaria, e Tala escolheu uma arraia (Moana [...], 2016).

Sobre a morte, Benjamin escreve que “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez, uma forma transmissível. [...] Na origem da narrativa está essa autoridade” (Benjamin, 1985, p. 207-208). Quem primeiro faz menção à morte é a mãe de Moana, quando ela fala sobre o pai dela ainda jovem e um amigo dele. Assim como a personagem, eles planejavam fugir e ir além do recife, mas a tentativa não foi bem-sucedida, e apenas um deles voltou. Essa pequena história ilustra, tanto para a personagem quanto para o espectador, uma das razões pelas quais o pai, chefe Tui, não a deixava - nem a ela, nem a ninguém - passar dos recifes. Os mortos não contam histórias, mas deixam seus rastros para que outros as contem, da maneira que melhor se encaixem no momento do conselho.

Retornando à linha narrativa, o plano estava organizado: seguir a constelação de anzol para chegar até onde Maui está, falar o que Tala havia ensaiado com ela e restaurar o coração de Te Fiti. O primeiro desafio ou obstáculo desta sequência é instaurado quando, ao encontrar Maui, este não é tão receptivo quanto esperado e, além de tratar Moana com descaso, ele a engana, trancando-a em uma caverna para fugir com sua canoa. A canoa, neste contexto, seria usada por Maui para encontrar seu anzol mágico e possivelmente retornar a ser o que ele era: um metamorfo.

Os obstáculos vão se sucedendo: os Kakamoras (pequenas criaturas piratas) tentam roubar o coração, depois, Tamatoa, uma criatura gigante do submundo, colecionadora de objetos cintilantes e valiosos que retém o anzol de Maui, também tentam roubar o coração de Te Fiti, por último, ao enfrentar Te Kã para alcançar Te Fiti e devolver o coração o anzol de Maui batalha com Te Kã, Moana tenta ajudar e o anzol de Maui acaba danificado. A luta acaba e Maui vai embora, deixando a jovem sozinha no meio do oceano.

A mediação, quinta etapa do conto maravilhoso, pode ser percebida nas sequências de cenas em que tudo parecia perdido e sem esperanças. De repente surge uma luz azul brilhante em forma de uma arraia e, ao alcançar o barco, se projeta na semelhança da avó Tala. O elemento mágico sobrenatural e mediador é a avó. Apenas a presença da avó já modifica o ambiente, traz segurança para a jovem desamparada. O diálogo segue:

Moana: Eu não consegui.

Avó Tala: A culpa não é sua. Eu nunca deveria ter te sobrecarregado. Se você estiver pronta para voltar para casa, eu estarei com você. Por que está hesitante?

Moana: Eu não sei. (MOANA [...], 2016)⁴

Tala começa a cantar uma canção que traz conforto para a jovem, finalizando com a frase interrogativa “- *Moana, listen. Do you know who you are?*” (Moana [...], 2016). Para esta pergunta, a protagonista também responde com uma canção. A partir de suas frases, surgem afirmações positivas e relatos pessoais e de seu povo, como:

Sou a menina que ama minha ilha/ E a menina que ama o mar/ Ele me chama/ Sou a filha do chefe do povoado/ Somos descendentes de viajantes/ Que se encontraram pelo mundo/ Eles me chamam/ Eu nos trouxe até onde chegamos/ Eu fui bem mais longe/ Sou tudo o que aprendi e mais/ E ainda me chama/ E o chamado não está lá fora/ Está dentro de mim/ É como a maré/ Sempre subindo e descendo/ Vou levar você comigo dentro do meu coração/ Você me fará lembrar/ Que aconteça o que acontecer/ Eu sei o caminho/ Eu sou Moana! (MOANA [...], 2016).⁵

Figura 3 - Sequência de cenas que antecedem a conquista.



Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

⁴ Moana: I tried, Gramma. I couldn't do it. Gramma Tala: It's not your fault. I never should have put so much on your shoulders. If you are ready to go home...I will be with you. Gramma Tala: Why do you hesitate? Moana: I don't know (MOANA [...], 2016).

⁵I am a girl who loves my island/ And the girl who loves the sea/ It calls me/ I am the daughter of the village chief/ We are descended from voyagers who found their way across the world/ They call me/ I've delivered us to where we are/ I have journeyed farther/ I am everything I've learned and more/ Still it calls me/ And the call isn't out there at all/ It's inside me/ It's like the tide always falling and rising/ I will carry you here in my heart/ You remind me/ That come what may/ I know the way/ I am Moana! (MOANA [...], 2016).

Quando Moana retorna o olhar, a avó não está mais ali; no entanto, a jovem parece saber o que precisa fazer. Como a sequência de imagens mostradas acima, ela recupera a pedra que havia devolvido ao oceano. Depois, conserta sua embarcação e, utilizando o que aprendeu até ali sobre navegação, vai em direção a Te Fiti para retornar o coração ao seu lugar. A solidão, previamente maximizada pelo ângulo alto, o qual ajuda a criar a noção de inferioridade, agora mostra a jovem em um ângulo normal e frontal. Maximizando suas expressões, ela assume o protagonismo, ocupando todo o espaço da tela.

A rota para o fim do filme está engendrada, o clímax e os últimos minutos de filme que trarão, ou não, um desfecho para todos os acontecimentos. Será este o fim de sua aparição na última luta que culminou em uma fuga? Optamos por começar a descrever o final da narrativa filmica a partir do retorno de Maui e depois, a descrição a partir dos acontecimentos com Moana, mesmo que ambos venham a se sobrepor durante as cenas.

O narrador, neste caso, a câmera, não mostra aos telespectadores onde estava Maui até aquele momento e muito menos a pista de seus pensamentos. Só sabemos de sua falta. Não é uma novidade para a protagonista a fuga de Maui. As histórias deste semideus já alertavam sobre a possibilidade deste acontecimento, portanto, a protagonista não espera que ele retorne.

No golpe decisivo de Te Kã, o inesperado acontece. Metamorfoseado no gavião, Maui retorna desviando o golpe preciso de Te Kã que possivelmente aniquilaria Moana. Quando consegue afastar Te Kã o suficiente, Maui retorna a sua forma física humana perto do barco. Ela fala: “Você voltou.”

Figura 4 - Te kã tenta golpear Moana. Maui aparece metamorfoseado em um gavião. Maui impede que Te Kã acerte Moana. Moana fica feliz em ver que Maui retornou.



Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

A câmera foca no anzol mágico de Maui, danificado do último enfrentamento com o mesmo monstro Te Kã. Desta vez, o diálogo muda, somos apresentados a um Maui aparentemente transformado e uma Moana compreensiva:

Moana: Mas o seu anzol... mais um golpe e...
 Maui: Te Kã vai ter que me pegar primeiro. Eu te protejo, escolhida. Vá salvar o mundo!
 Moana: Maui. Obrigada.
 Maui: Por nada.⁶

Maui consegue distrair o monstro de lava por algum tempo, enquanto a jovem veleja em direção à montanha onde Te Fiti deveria estar. Nesta tentativa de distração, o anzol de Maui é destruído, sobrando apenas o cabo do que um dia foi um poderoso anzol mágico. O semideus deixa de lado seu anzol e, para chamar a atenção de Te Kã, começa a fazer uma

⁶*Moana: But your hook. One more hit and... Maui: Te Kã has got to catch me first. I've got your back chosen one. Go save the world! Moana: Maui. Thank you. Maui: You're welcome.*

dança tradicional. Te Kã, com muita raiva dirige toda sua atenção e fúria para Maui, mas ambos são surpreendidos por uma luz verde hipnotizante.

Ao voltarmos a atenção para Moana, podemos contemplar a última etapa de Coelho (2012), pois ela acontece quando a protagonista consegue passar do monstro de lava e chegar até Te Fiti (ou o local em que ela deveria estar). A personagem cresce diante da adversidade, ela aprendeu quem ela é e sua força e presença são expandidas pela visão da câmera.

A câmera foca no símbolo da pedra (uma espiral) e em um local específico de Te kã, o mesmo símbolo. Dessa forma, chega-se à conclusão de que o monstro de lava na verdade era Te Fiti e Moana vai ao seu encontro para devolver o coração.

Figura 5 - Imagens de onde a ilha de Te Fiti costumava estar, agora vazia. Te kã com o símbolo da pedra.



Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

Com o coração no seu devido lugar, a vida retorna para as ilhas. Maui e Moana ficam na palma da mão de Te Fiti. Maui tenta achar uma boa desculpa por ter feito o que fez, mas só consegue expressar um “sinto muito”, Te Fiti abre a outra mão e dentro dela um novo e inteiro anzol mágico aparece, ele agradece e comemora se metamorfoseando.

Podemos ver Te Fiti agradecendo Moana: não há palavras, apenas um olhar. O presente que a jovem recebe é um barco. O objetivo foi alcançado, ela retorna para sua ilha e com ela a vida vai se regenerando, seus pais vão ao seu encontro e seu povo grita seu nome. Na sequência, as embarcações que uma vez estavam guardadas em uma gruta, agora são retiradas e retornadas para a água.

Figura 6 - Sequência de cenas: A vida sendo regenerada na ilha de Motonui. Reencontro de Moana com seus pais. O povo da vila comemorando a volta e a conquista de Moana. E os barcos sendo retirados da gruta.



Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

A narrativa de Barthes aborda um aspecto fundamental para o ser humano: a sua história e origem. Ele afirma que “[...] a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa” (Barthes, 2011, p. 19). Assim, é essencial destacar as palavras de Barthes para compreender a importância da narrativa na construção da identidade humana.

O nível narracional tem deste modo um papel ambíguo: contíguo à situação da narrativa (e por vezes mesmo incluindo-a), ele abre sobre o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome); [...] ele fecha a narrativa, constituindo-a definitivamente como fala (*parole*) de uma língua que prevê e contém sua própria metalinguagem (Barthes, 2011, p. 55).

Como mencionado anteriormente, a ordem para a nossa leitura começa pelo que consideramos ser o mais relevante para o contexto deste trabalho: a apresentação da obra fílmica *Moana - Um Mar de Aventuras* (2016). Buscamos trazer aos nossos leitores uma experiência que os aproxime da costa e os afaste das luzes da cidade grande, para que possam vislumbrar o oceano de possibilidades que uma, entre muitas, narrativas pode contemplar. Só então partiremos rumo aos próximos níveis, Ações e Funções. Barthes aponta que uma narrativa se torna uma linguagem quando os três níveis são observados; no entanto, ele não indica uma ordem fixa para essa leitura e análise.

Desta forma, esta subseção teve como objetivo apresentar a narrativa do filme *Moana - Um Mar de Aventuras* (2016) à luz das leituras de Barthes, entrelaçadas com as teorias de Coelho e Benjamin. Com essa base estabelecida, passaremos para a próxima etapa, onde faremos um aprofundamento e análise dos personagens.

II. 2.2 AÇÕES

Como apresentado anteriormente, as ações se referem aos personagens que compõem a trama, podendo ser pessoas ou não. Por sua vez, Barthes escreve que “A análise estrutural, muito preocupada em não definir o personagem em termos de essências psicológicas, esforçou-se até o presente [...] em definir o personagem não como um ‘ser’, mas como um ‘participante’” (Barthes, 1973, p. 43).

Nessa direção, o crítico inglês James Wood escreve, com relação aos personagens e seus níveis de profundidade, que

[...] todos eles são mais do que mero conjunto de palavras (embora, claro, sejam conjuntos de palavras); e coisas que se podem dizer sobre as pessoas também podem ser ditas sobre eles. Todos são “reais” (têm uma realidade), mas de modos diferentes. Esse grau de realidade é diferente de autor para autor, e nossa fome de profundidade ou de grau de realidade de um personagem é dirigida por cada escritor e se adapta às convenções internas de cada livro. (Wood, 2011, p. 112)

Isso pode significar que os personagens são definidos não apenas por suas características estáticas, mas sobretudo por suas ações e interações ao longo da história. Portanto, Moana e Maui serão analisados à luz de três articulações elencadas por Barthes: desejar, comunicar e lutar. Porquanto, como eles desejam ou aspiram a realizar seus objetivos;

como comunicam, isto é, dialogam dentro da narrativa suas ideias e ideais entre si; e como lutam, não necessariamente em forma de luta física, mas demonstrando a capacidade de realizar o que tinham como seus objetivos dentro da narrativa.

Quando Anatol Rosenfeld discute sobre a personagem nos vários gêneros literários e no espetáculo teatral e cinematográfico, é possível compreender a magnitude e diferença entre estes gêneros, enquanto forma de representação de uma linguagem:

Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passa a constituir-las, tornando-se a fonte delas - exatamente como ocorre na realidade (Rosenfeld, 1970, p. 25).

Desse modo pode-se vincular novamente os personagens a uma esfera maior, essa esfera maior pode ser o nível narracional, ou, como apresentado no primeiro tópico desta seção, *Narração*.

Ainda sobre a pessoa e a personagem nas noções apresentadas por Rosenfeld, expõe-se a dificuldade de determinar a pessoa em uma obra, devido às suas determinações infinitas de ser real; já no grau do personagem, por ser mostrado de forma fragmentada, “funciona”, pois o mundo que estamos assistindo também é uma fragmentação da realidade.

Comparada ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e, nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. Isso comunica à representação a sua força de “presença existencial”. A existência se dá somente à “percepção” (o fato de que o mundo imaginário também neste caso não é propriamente “percebido” é quase negligenciável). Isso não quer dizer que a representação não tenha zonas determinadas características de todas as objectualidades puramente intencionais (Rosenfeld, 1970, p. 29).

Nesse sentido, personagens como Moana e Maui narram seus feitos e aspirações, Maui com danças e contação de histórias, Moana durante as canções. Dessa forma, não é necessário somente imaginar o que eles descrevem, pois, embora se refiram a algo vivido no passado, essa experiência é trazida como uma lembrança na tela para os telespectadores, enquanto apenas a voz do personagem permanece no momento presente.

Para James Wood, há diferentes formas de caracterizar um personagem. No capítulo intitulado “Personagem”, da obra *Como Funciona a Ficção*, ele aponta a forma como diferentes autores escrevem seus personagens dizendo que

Não existe esse negócio de “o personagem de romance”. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com o realismo,

outras esboçadas com a mais leve pincelada. [...] Mas existem dezenas de personagens de ficção que não são evocados de forma convencional ou redonda, e também são vivos e vívidos (Wood, 2011, p. 102).

E é dentro dos limites dos filmes como gênero narrativo que estes personagens criam vida e podem se transformar em exemplos bons, ruins ou medianos dentro da narrativa. Com isso “[...], as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência) [...]” (Rosenfeld, 1970, p. 30). Isso é percebido, pois há um recorte do mundo real, ou seja, a realidade fragmentada daquela narrativa centraliza apenas aquele personagem como foco, tornando importante pelas suas ações e insignificante por não agir.

E mesmo assim, a insignificância de um personagem pode demonstrar alguma coisa, pois “o personagem desliza por entre nossas percepções mutáveis, como um barco se movendo por entre barragens. Começamos numa certeza mal colocada e terminamos no mistério sem lugar fixo” (Wood, 2011, p. 98).

Retomando as articulações apontadas por Barthes, com relação à primeira delas, do desejo ou inspiração da personagem, pode-se perceber como Moana necessita estar perto da água. Desde que a personagem foi apresentada, ela tem como elemento fixo uma atração para o Oceano de maneiras diferentes, seja pelas histórias, danças típicas que imitam o balançar das águas ou mesmo a produção de artesanato em formato de canoas. O tema do filme, inclusive, gira em torno do fato que ela precisa aprender onde é seu lugar. Segundo seu pai, o oceano é “perigoso”, e ela será “a próxima grande Chefe de seu povo”, mas que primeiro “precisa saber em que lugar é destinada a estar” (*Moana* [...], 2016).

Ela é uma jovem pertencente a uma tribo indígena que habita uma ilha paradisíaca, seu pai é o chefe da ilha e ela é a próxima na linhagem para se tornar a chefe. O filme dá a entender que ela seria a primeira mulher a possuir o título de chefe (já que não menciona líderes femininas anteriores). Além disso, a jovem não é treinada para ser uma guerreira ou navegadora, mas para cuidar e zelar pelo povo dentro do limite dos recifes.

Do eixo semântico desejo, podemos identificar que esta personagem sempre foi atraída para o oceano, mas não entende o motivo. A trilha sonora inclusive deixa claro que há um chamado, no verso “Eu estarei satisfeita se fizer parte/ mas a voz dentro de mim canta uma música diferente/ o que há de errado comigo? [...] e parece que ele está me chamando”⁷, da música *How Far I'll Go* (*Moana* [...], 2016).

⁷ “I’ll be satisfied if I play along/ but the voice inside sings a different song/ What’s wrong with me? [...] it seems like it’s calling out to me.” *How Far I’ll Go* (MOANA [...], 2016).

O seu desejo é poder velejar pelos oceanos ou, pelo menos, para fora dos recifes que cercam a ilha de Motonui, e assim, talvez possa sentir-se livre. Paralelamente, ela se vê na urgência de parar aquela maldição que se espalha pelas ilhas que Te Fiti criou e que, no dia que Maui roubou o coração dela, foram amaldiçoadas com escuridão e destruição.

Para que esta maldição desapareça, faz-se necessário levar Maui até seu destino e devolver o coração a Te Fiti; como pode ser vista na lenda que introduz o filme e na promessa que Moana fez no leito de morte da avó Tala, ao receber a pedra verde e a missão. Com isso, surge a relação Moana/Maui de oposição do desejo de ambos.

Na perspectiva do escritor e filósofo italiano Umberto Eco, conhecido por suas contribuições à linguagem e à semiótica, o personagem James Bond, criado por Ian Fleming, é visto de forma crítica. Eco faz uma leitura analítica do personagem e descreve-o como um personagem estereotipado, temido, de natureza e personalidade moldadas para satisfazer um fetiche público. Para Eco, Bond deixou de ser um agente de espionagem com preocupações éticas e agora se comporta como uma máquina que simplesmente segue ordens sem questionar a justiça ou a verdade.

Umberto Eco (1973), em *“James Bond: Uma Combinatória Narrativa”*, sugere que essa mudança foi determinada pelo estilo narrativo de Fleming, que evoluiu de um ponto de vista psicológico para um método mais formal. A métrica utilizada por Eco é um sistema de oposição de pares, onde o autor formulou catorze pares opostos e deles segue sua análise perpassando todos os livros de Fleming. Para Eco,

Poder-se-ia comparar um romance de Fleming a uma partida de futebol, em que se conhece desde o começo a ambiência, o número e a personalidade dos jogadores, as regras do jogo, o fato de que ele se realizará em terreno gramado. A única diferença é que em uma partida de futebol ignora-se até o fim a última informação: quem será o ganhador? Seria mais exato compará-lo a uma partida de basquetebol jogada pelos Harlem Globe Trotters contra uma pequena equipe provinciana. Sabe-se de maneira certa e em virtude de que as regras os Harlem Globe Trotters a vencerão; o prazer consistirá então em ver com que achados e que virtuosismo atingirão o momento final, com que manobras enganarão o adversário. Nos romances de Fleming, celebra-se pois de maneira exemplar este elemento de jogo esperado e de redundância absoluta que caracteriza os instrumentos de evasão que funcionam no domínio das comunicações de massa (Eco, 1973, p. 158-159).

Ao contrário do personagem James Bond, Moana não se encaixa em estereótipos. Pode-se argumentar que ela desafia esse estigma, pois, apesar de ser considerada uma princesa, não possui características de um corpo magro (tido como padrão das princesas

Disney) nem está à procura de um príncipe encantado. Moana segue a linha de princesas como Tiana, de *A Princesa e o Sapo* (2009) e Merida, de *Valente* (2012).

Uma vez que a personagem parece entender seu propósito, há um fio imaginário que invariavelmente a conecta ao próximo dever: encontrar Maui (sem nunca ter navegado antes) e convencê-lo a devolver o coração de Te Fiti só sendo possível, se primeiro resgatarmos o anzol mágico dele habilitando a se metamorfosear (que não estava com ele, precisando ser resgatado de um Monstro acumulador chamado Tamatoa). A jornada parece quase impossível, mas isso só destaca ainda mais o desejo dela. Ela não sabia que era impossível; ela só sabia que precisava ir.

Como exposto por Barthes “[...] muitas narrativas põem em ação, em torno de uma presa, dois adversários, cujas ‘ações’ são deste modo igualadas; o sujeito é então verdadeiramente duplo, sem que se possa por antecipação reduzi-lo por substituição [...]” (Barthes, 2011, p. 47). Sabendo disso, podemos observar desde as cenas iniciais do filme como a protagonista é colocada como uma realizadora. Suas ações desde pequena movimentam a narrativa ao seu redor. Quando ainda adolescente, ajuda seu povo, dando conselhos, reformando as habitações e passando as tradições para os menores e inexperientes. Até mesmo o fato de avançar pelo oceano afora sem nunca ter aprendido a velejar mostra como é destemida e sempre em busca do seu melhor para os outros. Em contraponto, vemos Maui. Um herói frustrado, que está preso em uma ilha sem ter como sair, seu desejo era agradar os humanos e em retorno ser reconhecido pelo seu poder.

Segundo a narração da lenda da avó Tala, Maui é “[...] um guerreiro. Um trapaceiro. Um metamorfo que poderia mudar de forma com o poder de seu anzol mágico” (MOANA, 2016). E que escolheu fazer o mal para satisfazer apenas a si próprio ao roubar o coração de Te Fiti e se transformar no detentor do poder de criar vida, o que não funcionou como ele pretendia.

Como apresentado no filme, aparentemente Moana e Maui formam um par antagonico, mas que não conseguem achar o equilíbrio perfeito, porque ainda precisam aprender a lidar com seus respectivos egos e com a projeção de si sobre o outro. Muitas vezes, Maui é apresentado como um ser de comportamentos duvidosos que diz saber todas as coisas e geralmente, por suas ações, deixá-la em uma situação difícil, que ela própria deve encontrar uma resolução.

No primeiro contato que Moana tem com ele, este se reconhece confirmando ser portador das qualidades de “metamorfo, semideus do vento e do mar”, e se descreve, também, como “herói dos homens”. Díspar da personagem Moana, Maui tem como desejo ser o herói

dos homens, título que diz possuir, mas que, nas lendas contadas, é visto como o inimigo, pois foi aquele que despertou monstros e feriu a ilha-mãe e deve ficar exilado sem seus poderes naquela ilha remota.

O personagem Maui vê a oportunidade de deixar a ilha que o aprisiona com a chegada da jovem, ele não precisa da ajuda dela, mas do meio de transporte que ela chegou. Através de seus truques, ele consegue iludir, e trancando-a em uma caverna, foge em direção ao Reino dos Monstros para recuperar seu anzol mágico.

Moana consegue escapar da caverna e se lançando ao mar na tentativa de nadar até o barco que Maui roubou dela. Devido à velocidade do vento e a capacidade de Maui de velejar a personagem não consegue alcançá-lo. No entanto, o Oceano lhe carrega até o barco. Percebendo que não teria como escapar à missão, pois mesmo arremessando-a do barco tantas vezes ela foi trazida de novo pelo Oceano, ele concorda então em devolver o coração de Te Fiti, se primeiro resgatasse seu anzol mágico.

Movidos por desejos diferentes, os dois personagens seguem em direção ao Reino dos Monstros. Observa-se que não são apenas eles que movimentam a trama; são seus desejos que possibilitam a continuidade da história. Portanto, quando um personagem decide agir de maneira independente, sem envolver o outro, isso cria uma bifurcação que, inevitavelmente, leva à necessidade de interação com o outro, seja para salvamento ou para obter conselho.

Prosseguindo na articulação da práxis apontada por Barthes daremos sequência à forma com que os personagens comunicam suas ideias e ideais. Em Maui podemos perceber que toda vez que ele deixa seu ego interferir, a voz de sua consciência o lembra, ou tenta adverti-lo do que seria o certo a fazer. Como não é possível ao telespectador ver esta consciência, criou-se um pequeno Maui, uma tatuagem no corpo do próprio Maui que, apesar de ser a representação dele mesmo, não parece ter a maldade e ganância que Maui possui.

Outros personagens da literatura já possuíam este “conselheiro”. Por exemplo, Pinóquio, que é um personagem de uma história de literatura infantil criado por Carlo Collodi (1826 - 1890). Se na animação *Moana - Um mar de aventuras (2016)* há um pequeno Maui que atua como uma espécie de consciência e conselheiro, essa figura de “conselheiro” também pode ser notada no personagem Grilo Falante.

Na adaptação da *Walt Disney* de 1940, o Grilo Falante é um personagem de pequena estatura. Ele foi designado pela Fada Azul para ser a consciência de Pinóquio, orientando-o com seus conselhos. O Grilo Falante é o melhor amigo de Pinóquio e faz de tudo para evitar que ele se envolva em confusões, frequentemente causadas por sua inocência, imprudência e, em alguns momentos, malícia.

Mesmo que este personagem esteja ali para aconselhar Pinóquio, não quer dizer que o

personagem seguirá seus conselhos, novamente, causando bifurcações na narrativa, levando-a para caminhos diferentes do que aqueles esperados, caso ele sempre seguisse os conselhos do Grilo Falante.

Semelhantes em estilo, o Pequeno Maui e o Grilo Falante são participantes das cenas, mas não têm a mesma importância que os protagonistas. Seu papel é aconselhar, sugerindo algo que, naquele momento, está completamente fora dos pensamentos do protagonista. A Figura 7 representa uma cena em que o Pequeno Maui chama a atenção de Maui, tentando fazê-lo parar e alertando-o sobre suas ações irresponsáveis.

Figura 7 - O pequeno Maui tenta alertar Maui de suas ações irresponsáveis.



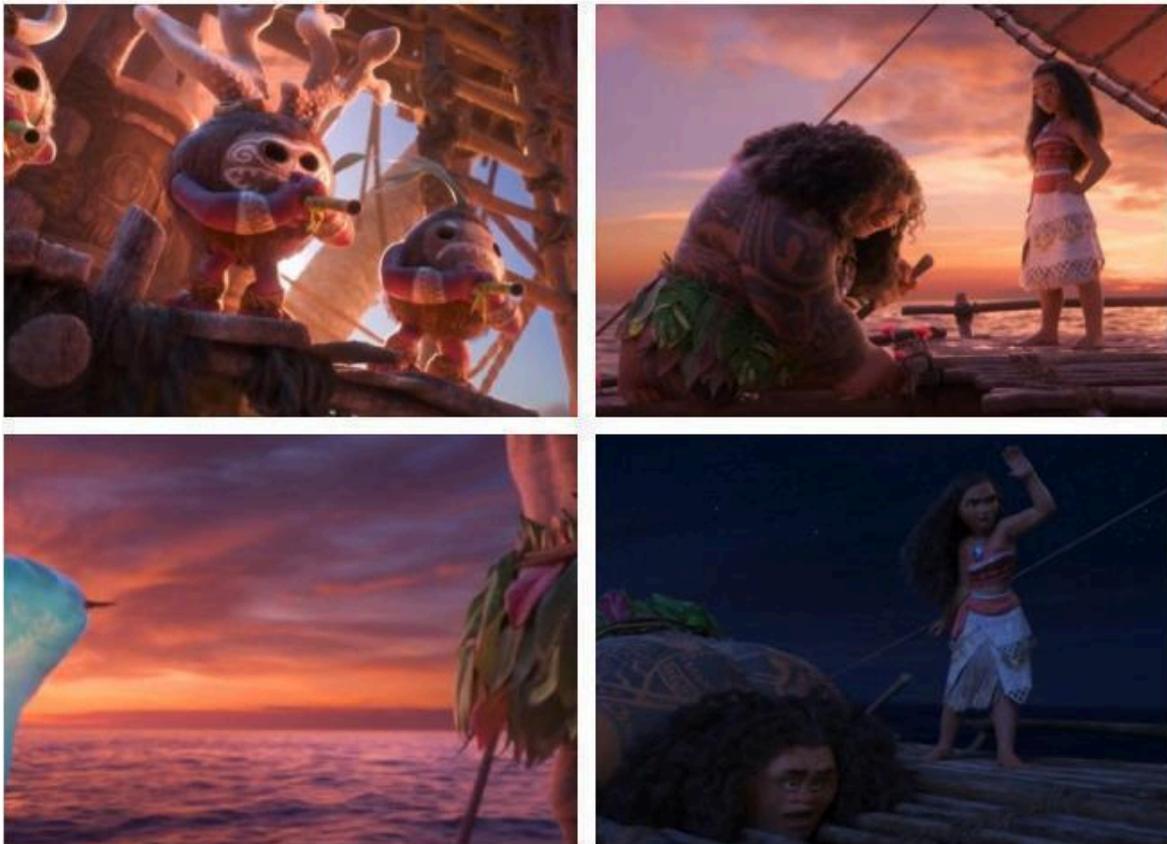
Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

Embora Maui possua uma parte de si que o lembra de não fugir, ele continua agindo conforme seus próprios desejos. Se não consegue o que quer (como quando seus poderes não retornam, após recuperar o anzol mágico), ele desiste de tentar. Em outras palavras, esse personagem é movido pela facilidade e pela volatilidade que seus poderes de metamorfose lhe proporcionam.

Quando Moana afirma não saber navegar, Maui tenta virar a situação para seu lado, assumir o controle, afinal, se ela não sabe navegar, não saberá também como chegar a lugar algum, portanto ele está no controle. No entanto, o Oceano intervém e dá uma pequena ajuda, forçando-o a parar.

A sequência de cenas abaixo representa os eventos em ordem de acontecimento e a forma como o Oceano interfere no curso dos acontecimentos. Ele utiliza um dos dardos dos Kakamora para paralisar o corpo de Maui por um tempo, deixando-o ainda consciente e acordado.

Figura 8 - Os Kakamora lançando dardos para paralisar Moana e Maui. Maui jogando os dardos no oceano. O oceano acertando Maui com um dos dardos e Moana tendo sua primeira lição de navegação com Maui paralisado do pescoço para baixo.



Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

Como se constata, Maui aproveita da falta de conhecimento de Moana para crescer na situação. Se ela não sabe, é impossível que ela avance. Novamente é possível ver a ganância e a individualidade do semideus.

Este filme incorpora elementos tanto da modernidade quanto da contemporaneidade, embora seja baseado em lendas atemporais das ilhas do Pacífico. Um exemplo disso é a representação de Moana como uma protagonista feminina forte, que não se conforma com as

atitudes de Maui nas primeiras interações entre os dois. Maui tenta diminuir Moana, utilizando definições estereotipadas de uma cultura retrógrada, dizendo que, como mulher, sua tarefa seria “beijar bebês e ficar na aldeia”, e não tentar salvar o mundo.

Entretanto trabalhando juntos conseguem resgatar o anzol que estava sob a posse de Tamatoa, e subir à superfície novamente. Contudo, um novo obstáculo surge.

Figura 9 - Maui não consegue transformar-se inicialmente no que quer, seu anzol não está lhe obedecendo. Maui desiste de tentar e canta que a missão está amaldiçoada. Moana e Maui têm uma conversa honesta. Moana entrega a pedra a Maui ao chegar na ilha de Te Fiti.



Fonte: Screenshot do filme *Moana* [...] (2016).

A chegada à superfície parece transformar a protagonista, não fisicamente, mas mentalmente. Isto pode ser observado na interação com Maui. Percebe-se ainda que há uma superioridade do personagem Maui, no entanto, agora ele respeita o espaço de Moana.

De forma clara, ela comunica seus ideais explicando que aquela missão não é sobre ela ou mesmo sobre Maui, não apenas ele não sabe o que está acontecendo como ela também não entende porque foi a escolhida, porém, sua ilha está morrendo e apenas eles dois foram designados, mas ela sozinha não pode ajudar se ele não deixar.

Surpreendentemente Maui comunica seus ideais, traz elementos de sua identidade até então desconhecidos, como o fato de inicialmente ter nascido um ser humano, como Moana, com pais humanos que o jogaram no oceano e de alguma forma os deuses lhe encontraram e lhe deram o anzol e também o batizaram de Maui.

Enquanto seguem para a ilha de Te Fiti, Maui ensina habilidades marítimas a Moana, assumindo o papel de mentor de forma autônoma, sem pressões externas. Ele revela ter compreendido o motivo pelo qual Moana foi escolhida pelo oceano, em suma: seu povo costumava velejar, e o oceano adorava quando ele criava ilhas. Dessa forma, os ancestrais de Moana poderiam velejar e encontrá-las. A água seria o elo que os conectava e quer seguir conectando.

A terceira articulação da práxis conforme Barthes é a luta. Observando os personagens principais, identificamos esta etapa como uma sequência de conflitos internos e batalhas contra monstros, tanto no fundo do oceano quanto em sua superfície. Quando ambos acreditavam ter superado todos os obstáculos, outro desafio surge, desanimando-os de seguir em frente.

Uma mediação ou elemento mágico surge para amparar a personagem Moana quando esta é deixada por Maui e encontra-se sozinha no vasto oceano pensando em desistir, conforme já apontado na subseção “Narração”. Sobre esta mediação, Nelly Novaes Coelho escreve que “a *linguagem simbólica* é, pois, a mediadora entre o *espaço imaginário* (do inconsciente, do Mistério, do Enigma...) e o *espaço real* em que a nossa vida se cumpre” (Coelho, 2003, p. 94).

Por analogia, citamos duas narrativas para exemplificar: *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e *O Naufrago*, dirigido por Robert Zemeckis e roteirizado por William Broyles Jr. Em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama segue seu caminho até as Índias enquanto espaço real, mas existindo como elemento mágico o controle do destino pelos deuses do Olimpo, o que explica os eventos ao seu redor. Em outro sentido, *O Naufrago* também cria uma dualidade: como forma de dissociação a todo trauma do naufrágio, Chuck Noland cria um amigo e companheiro que é um objeto inanimado, uma bola de vôlei que, após receber a marca de uma mão ensanguentada que se assemelha a um rosto humano, é batizada de Wilson.

Tanto Vasco da Gama como Chuck Noland precisavam de algo além deles para ter um motivo para lutar por sua sobrevivência. Moana também possui este elemento, pois, muito perto de desistir, é surpreendida pelo espírito da avó. A função mágica dessa personagem é atravessada pela narrativa para que a trama continue e o desejo ou destino dela se cumpra.

O desenvolvimento da personagem se dá de forma constante. Sua paciência, astúcia e perseverança são testadas desde o começo, com cada obstáculo e desafio, que, apesar de variarem em dificuldade, exigem habilidades que a jovem ainda não possui ou precisa aprimorar.

Um exemplo é a cena em que ela resgata o galo Hei Hei dos Kakamora. A maneira focada e ágil com que usa a lança para desviar dos pequenos cocos piratas demonstra uma habilidade já apresentada no início do filme, quando descia do topo da montanha, pendurada em cipós, raízes e troncos de coqueiros. O retorno ao barco marca um momento de união, mesmo que por necessidade ou sobrevivência, já que Maui ainda não concordava com a ideia de devolver a pedra. Nesse ponto, ela oferece sua força e habilidade em terra, enquanto Maui contribui com seu conhecimento de navegação para escapar da situação.

Na próxima cena, a personagem recebe aulas de navegação. Ou seja, foram as batalhas que aproximaram Moana e Maui havendo, neste íterim, uma troca de conselhos, ensinamentos e proteção um com o outro.

Na última parte do filme, podemos ver a evolução de Maui, que começa a se abrir, compartilhando suas feridas e verdades. Ele enfrenta seus maiores medos, lida com suas inseguranças, e, apesar de saber que seu anzol mágico pode se quebrar e deixá-lo vulnerável, escolhe lutar ao lado de Moana na batalha final.

Nelly Novaes Coelho aponta sobre a criação do mito pelo homem devido a sua busca por todas as respostas. Para a autora

[...] o homem vive tentando apreender o mundo e seus mistérios, basicamente por meio da Ciência, do Mito (Literatura e Arte em geral) e da História. Na verdade, ao seguirmos os caminhos já percorridos, vemos que o Mito e a História caminham juntos. E em última análise, um explica o outro: o Mito (a criação literária), construído pela imaginação, responde pela zona obscura e enigmática do mundo e da condição humana, zona inabarcável pela inteligência. A História (fruto do registro do já acontecido), construída pela razão, responde pela zona clara, apreensível e mensurável pelo pensamento lógico (Coelho, 2003, p. 88).

Em virtude desse conhecimento ou desconhecimento ancestral é que a literatura floresceu e se espalhou. Como fechamento deste nível, podemos dizer que a mediação ou elemento mágico direciona a personagem ao seu propósito. Logo, o mito não tem como propósito ser explicado pela razão, mas fazer sentido onde está aplicado.

A subseção da Narração e Ações são análogas às seis etapas de Coelho (2003). A resolução do problema inicial transcorre apenas quando a protagonista entende seu propósito, o que só acontece depois de ir ao encontro dos seus anseios, comunicá-los e lutar para que sejam concretizados.

III. 2.3 FUNÇÕES

Referente ao nível das funções, ele é entendido como “[...] um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história” (Barthes, 1973, p. 29). Partindo deste conceito, durante esta subseção, procuraremos observar tanto os elementos cardinais quanto as catálises, assim como os índices e informantes presentes no filme *Moana - Um Mar de Aventuras* (2016).

Como o próprio autor aponta, essas unidades não abrangem necessariamente todos os detalhes de uma narrativa, mas são numerosas. Ele explica que “a função é evidentemente, do ponto de vista linguístico, uma unidade de conteúdo: é ‘o que quer dizer’ um enunciado que o constitui em unidade funcional, não a maneira pelo qual isto é dito” (Barthes, 2011, p. 30).

Dessa forma, uma cena pode conter mais de uma unidade, e o autor faz duas ressalvas importantes para a identificação dessas funções:

[...] jamais perder de vista o caráter funcional dos segmentos que se examinam, e admitir por antecipação que não coincidirão fatalmente com as formas que reconhecemos tradicionalmente nas diferentes partes do discurso narrativo (ações, cenas, parágrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.), ainda menos com as classes “psicológicas” (condutas, sentimentos, intenções, motivações, racionalizações dos personagens). (Barthes, 2011, p. 30)

Barthes fornece alguns exemplos da função cardinal, como “[...] a compra de um revólver tem como correlato o momento em que será usado [...], tirar o telefone do gancho tem como correlato o momento em que aí será recolocado” (Barthes, 2011, p. 32). Nesse sentido, trouxemos treze exemplos de funções cardinais ou pontos da trama onde podemos observar os diferentes pontos de avanço na narrativa.

Tabela 1 - Funções cardinais

| | |
|----|--|
| 1 | Um bebê é escolhido pelo Oceano. |
| 2 | A aldeia enfrenta dificuldades com a comida, principalmente a pesca. |
| 3 | Moana pega a canoa e tenta passar dos recifes. |
| 4 | Moana encontra o cajado de sua avó jogado ao chão. Tala está fraca, e Moana, ao se aproximar dela ouve a avó sussurrar para ela: “Vá”, que ela precisa ir. Moana decide ir e realizar o desejo de sua avó. |
| 5 | Mauí prende Moana em uma caverna. |
| 6 | Moana convence Mauí a ajudá-la. |
| 7 | Mauí abandona Moana no meio do oceano com a canoa danificada. |
| 8 | Moana decide ir sozinha devolver o coração de Te Fiti. |
| 9 | Te Fiti desapareceu. |
| 10 | O monstro de lava na verdade é Te Fiti. |
| 11 | Te Kā se transforma em Te Fiti. |
| 12 | A vida volta na ilha de Motu Nui. |
| 13 | A próxima chefe. |

Fonte: Quadro organizado pela autora.

Ao destacarmos os tópicos acima, podemos perceber como é traçada a linha horizontal do filme. Uma animação sintetizada em treze tópicos, onde cada um dos destaques contém em si uma articulação ou um núcleo que determina o desenvolvimento da trama, no entanto, se observarmos apenas estes tópicos, não conseguiremos aprofundar ou compreender os detalhes para chegar até o fim.

No primeiro tópico, “Um bebê é escolhido pelo oceano”, essa ação abre uma clara possibilidade para o desenrolar da história. No entanto, essa possibilidade logo é esquecida e substituída por situações menores, enquanto elementos catalisadores preenchem o tempo, deixando os espectadores aguardando uma continuação da primeira interação entre o Oceano e Moana.

Ainda sem uma continuação e apresentação do motivo de ela ter sido escolhida pelo Oceano, uma outra ação impacta a narrativa: “A aldeia enfrenta dificuldades com a comida, principalmente a pesca”. Essa ação não conclui uma incerteza, no entanto, apresenta uma dificuldade que precisa ser superada. O chefe da ilha diz que reunirá os anciãos para uma conversa, Moana, todavia, aponta para o óbvio, se não há peixes dentro do recife, os

pescadores devem ir para além do recife. A conversa é encerrada com a última palavra do Chefe Tui: “Ninguém vai além do recife”.

Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza; se, em um fragmento da narrativa, *o telefone toca*, é igualmente possível que seja respondido ou que não o seja, o que não impedirá de levar a história para dois caminhos diferentes. (Barthes, 2011, p. 33)

Somos levados até Moana sentada em um tronco de árvore, frustrada, atirando coisas ao chão. Sua mãe, Sina, então, senta-se ao seu lado e conta o motivo do seu pai agir da forma que age com ela. Sina “funciona” como informante. Função que será vista na sequência, após a verificação das funções distributivas.

O preenchimento das funções cardinais, ou, como posto acima, momentos importantes que atravessam a linha horizontal da história, ligando a primeira função cardinal à segunda e assim por diante, pode ser denominado como Catálises. Elas preenchem o espaço narrativo fílmico, afinal, para a sequência ter fluidez, essa necessita ser preenchida por momentos de “repouso”, que situam a narrativa, acrescentam personagens, expliquem ou apenas diminuam a tensão causada por uma função cardinal.

Observa-se, nesse nosso exemplo, que é necessário conectar as catálises às funções cardinais já mencionadas. Dessarte, na coluna da esquerda, pode-se encontrar as funções cardinais e na coluna da direita, as catálises, destacadas em negrito:

Tabela 2 - Funções cardinais e catálises.

| | |
|--|---|
| Um bebê é escolhido pelo Oceano | O chefe Tui encontra Moana e a leva para longe da água; através de uma canção a história do povo é contada, e, durante as transições há o crescimento da fase de Moana bebê para jovem. O Chefe Tui mostra as pedras dos chefes no topo da montanha. |
| A aldeia enfrenta dificuldades com a comida, principalmente a pesca. | A mãe de Moana conta a história do pai de Moana e do seu melhor amigo. Canção How far I'll go. |
| Moana pega a canoa e tenta passar dos recifes. | Tala encontra Moana na praia após ter falhado |

| | |
|---|--|
| | <p>ao passar pelos recifes. Moana fala que é hora de colocar sua pedra na montanha. Tala se aproxima da água e começa a fazer uma dança típica e arraias começam a fazer círculos ao redor dela.</p> <p>Moana pede por que ela está agindo de forma louca e depois pede se há algo que a avó queria lhe dizer. Tala responde com uma pergunta. Tala então guia Moana até uma caverna e diz que ali está a única história que não foi contada para ela. Dentro da gruta, Moana encontra barcos que seu povo costumava usar. Moana conhece a verdadeira história de seu povo através de uma visão, após tocar um tambor.</p> <p>Moana interrompe uma reunião dos líderes da aldeia, apresenta sua ideia de usar as canoas descobertas para encontrar Maui e fazê-lo devolver o coração de Te Fiti.</p> |
| <p>Moana encontra o cajado de sua avó jogado ao chão. Tala está fraca, e Moana, ao se aproximar dela ouve a avó sussurrar para ela: “Vá”, que ela precisa ir. Moana decide ir e realizar o desejo de sua avó.</p> | <p>Canção How far I’ll go modificada, desta vez algumas partes diferentes da canção cantada na segunda cardinal.</p> <p>A mãe de Moana a ajuda a arrumar comida para a missão. Moana volta à gruta, escolhe uma canoa pequena que contém no pano da vela o mesmo desenho que a pedra.</p> <p>Ao navegar em direção ao recife novamente, olha uma vez mais para trás. A luz na ilha se apaga e uma grande luz azul invade a praia, e se aproxima de Moana, é uma arraia gigante que guia Moana para fora dos recifes em segurança.</p> <p>Moana descobre que Hei Hei está dentro da canoa, no compartimento das comidas. O pequeno galo surta com a imensidão azul que o cerca e pula no oceano, fazendo com que Moana precise ir atrás dele e quase faz com que percam a canoa.</p> <p>Moana continua repetindo a frase que Tala mandou falar quando encontrasse Maui: “Sou Moana de Motonui. Você entrará no meu barco. Navegará através do oceano e</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>restaurará o coração de Te Fiti.”</p> <p>Anoiteceu, Moana cochilou e perdeu o rumo que seguia. O Oceano a desperta e, ao tentar virar para a direção certa, a canoa vira.</p> <p>Moana pede ajuda do Oceano pois uma tempestade se aproxima, ele não responde.</p> <p>Moana naufraga na ilha de Maui e não percebe que é a ilha de Maui. Maui aparece e se assusta com Moana.</p> <p>Maui canta a canção <i>You're welcome</i>, enquanto canta, sua história aparece interagindo com Moana.</p> |
| <p>Maui prende Moana em uma caverna.</p> | <p>O Pequeno Maui; uma miniatura de Maui tatuado no corpo dele tenta chamar sua atenção segurando em uma de suas tatuagens para que ele não deixe Moana presa.</p> <p>Moana tenta fugir da caverna se jogando contra a pedra que tranca a entrada, não dá certo. Na segunda tentativa Moana escala uma estátua gigante de Maui, e a utiliza para chegar até uma abertura no topo da caverna.</p> <p>Moana pula em direção a canoa que Maui está. Mas não alcança ela. Tenta nadar mas não é rápido o suficiente, então, o Oceano a leva até a canoa.</p> <p>Maui joga ela várias vezes para fora da canoa e o Oceano a coloca novamente na canoa. Moana mostra a pedra para Maui.</p> <p>Maui lança a pedra verde para fora da canoa. Ela retorna em sua testa. Maui decide pular fora da canoa e é trazido para dentro da canoa também.</p> <p>Os Kakamora, piratas do oceano, tentam capturar Maui e Moana para roubar a pedra. Maui dá instruções sobre o que fazer para fugir e descobre que Moana não sabe velejar.</p> <p>Hei hei engole a pedra e é capturado pelos Kakamora. Moana pede que Maui vá atrás</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>dele, mas Maui tenta velejar para longe. Moana pula no barco pirata, e usa o remo para se defender dos Kakamora, afinal, eles são cocos, e ela já tinha experiência com eles por causa de sua vida em Motonui. Ela consegue retornar para a canoa com Hei hei intacto e Maui usa seus talentos de navegação para fugir dos Kakamora.</p> <p>Maui diz que não irá ajudar Moana na missão, dizendo que é perigoso demais e que há muitos monstros para enfrentar. Mostra suas tatuagens com exemplos das batalhas. Moana vê uma tatuagem na qual Maui está fazendo algo bom pelo povo e usa a frase: “você seria um herói, novamente”. Deixando-o reflexivo.</p> |
| <p>Moana convence Maui a ajudá-la.</p> | <p>Maui diz que primeiro precisam pegar seu anzol mágico e Moana completa com: “depois restaurar o coração” e se dão as mãos em um cumprimento.</p> <p>O Oceano ajuda Moana nessa hora usando um dardo dos Kakamora para deixar Maui paralisado do pescoço para baixo, só assim ele ensinará Moana a navegar.</p> <p>Maui diz para Moana ficar na canoa enquanto escala o paredão de pedras para entrar no reino dos monstros e recuperar seu anzol. Moana não lhe dá ouvidos e escala primeiro que ele.</p> <p>Maui pula em direção ao reino dos monstros, Moana acaba caindo em um lugar mais perigoso, com plantas carnívoras e escapa por pouco e sem a ajuda de Maui.</p> <p>Maui encontra seu anzol mágico, está grudado nas costas de Tamatoa. Maui tem a ideia de usar Moana como isca para distrair Tamatoa e pegar seu anzol. Não dá certo e Moana é capturada.</p> <p>Moana tenta convencer Tamatoa de que ele é maravilhoso, e que os humanos ouviram as lendas sobre ele e que ela estava curiosa para saber como ele se tornou tão incrível. Tamatoa canta a canção: “Shine” enquanto</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>segura Moana.</p> <p>Maui consegue pegar seu anzol mas não consegue se metamorfosear. Tamatoa coloca Moana em uma cadeia de ossos enquanto tortura Maui e guarda novamente o anzol dele junto ao seu tesouro.</p> <p>Moana escapa e usa o coração de Te Fiti para distrair Tamatoa e salvar Maui de ser mastigado.</p> <p>Tamatoa corre atrás do coração falso enquanto Moana recupera o anzol e ajuda Maui a se levantar e fugir para a superfície.</p> <p>Maui agradece Moana por lhe salvar, no entanto precisa admitir que não chegarão até Te Fiti porque ele não consegue se transformar no que quer e que não passarão de Te Kā.</p> <p>Moana quer saber como surgem as tatuagens de Maui, ele se irrita e joga Moana novamente para fora da canoa.</p> <p>Moana compartilha suas inseguranças e logo depois Maui, de costas, começa a falar sobre sua vida antes de ser um semideus. Moana consola Maui e consegue motivá-lo falando sobre o que faz ele ser Maui é ele mesmo e não os deuses.</p> <p>Maui se anima e volta a tentar se metamorfosear e consegue controlar seus poderes. Maui retribui, desta vez, ensinando navegação de forma séria a Moana até chegar em Te Fiti.</p> <p>Moana entrega para Maui a pedra e Maui segue, transformado em gavião, voando até Te Fiti, tendo que passar primeiro por Te Kā.</p> <p>Te Kā e Maui lutam, Moana tenta ajudar e quase é atingida pelo monstro de lava; Maui precisa salvar Moana, no entanto o anzol mágico é danificado e está frágil.</p> |
| <p>Maui abandona Moana no meio do oceano com a canoa danificada.</p> | <p>Maui devolve a pedra para Moana e foge para longe.</p> <p>Moana questiona o Oceano e seus motivos de</p> |

| | |
|---|--|
| | <p>trazê-la naquela missão. Moana pede que o Oceano escolha outra pessoa e entrega a pedra.</p> <p>Moana chora sozinha. Uma luz azul reflete no fundo do mar e fica cada vez maior, uma arraia aparece. Moana acompanha essa luz e ela se transforma na avó de Moana. Tala consola Moana e diz que não é culpa dela, que foi muita pressão sobre seus ombros, e, se ela estiver pronta para ir para casa, deve ir que a avó estará com ela também.</p> <p>Tala canta uma canção para Moana que termina em uma pergunta.</p> <p>Moana responde com uma canção e quando termina já resgatou a pedra do fundo do oceano. Quando a canção acaba, Moana conserta a canoa com instrumentos que trouxe.</p> |
| <p>Moana decide ir sozinha devolver o coração de Te Fiti.</p> | <p>Moana enfrenta Te Kã, consegue desviar pela água e chega muito perto de Te Fiti.</p> <p>Antes de conseguir alcançar a ilha-mãe Te Kã faz com que a canoa de Moana vire, Moana não consegue desvirar. Te Kã se prepara para golpear Moana e Maui aparece para a defender, mesmo com o anzol danificado. Maui desvira a canoa de Moana e diz a ela que irá distrair Te Kã enquanto ela salva o mundo.</p> |
| <p>Te Fiti desapareceu.</p> | <p>Antes de Moana chegar até o topo da montanha, Te Kã golpeia mais uma vez com mais potência e Maui defende com seu anzol mágico. Ele é lançado para longe e seu anzol quebrado.</p> <p>Moana chega até onde Te Fiti deveria estar, no entanto, só há um espaço vazio, uma sombra.</p> |
| <p>O monstro de lava na verdade é Te Fiti.</p> | <p>Moana chama a atenção de Te Kã com o brilho da pedra antes que ela acerte Maui.</p> <p>Moana pede que o Oceano recue formando um caminho para chegar até Te Kã.</p> |

| | |
|----------------------------------|--|
| | <p>Te Kã corre com muita raiva em direção a Moana. Moana canta uma canção enquanto se aproximam. Moana diz que sabe quem ela é.</p> <p>Moana não tem mais medo, Te Kã se aproxima e para. Eles se cumprimentam em um gesto fraternal e Moana devolve o coração, a pedra verde.</p> |
| Te Kã se transforma em Te Fiti. | <p>Enquanto uma melodia toca ao fundo, Te Fiti retorna para onde havia apenas um vazio. Tudo ao redor de Moana volta a criar vida. Moana, Maui e Hei hei são entregues pelo Oceano no gramado da ilha, em segurança.</p> <p>Te Fiti levanta Maui e Moana em sua palma da mão e leva eles para perto de seu rosto. Moana e Maui reverenciam Te Fiti. Maui se desculpa pelo que fez. Te Fiti vendo a sua sinceridade lhe dá de presente um anzol mágico novo.</p> <p>Te Fiti e Moana encostam suas faces em gesto de agradecimento. Te Fiti devolve Moana para o solo e cria uma canoa nova para ela.</p> <p>Moana e Maui se despedem. Uma tatuagem nova da aventura dos dois surge no corpo de Maui.</p> <p>Moana retorna para casa.</p> |
| A vida volta na ilha de Motonui. | <p>Ao presenciarem uma flor morta voltar a ter vida, os pais de Moana entendem que Moana conseguiu completar sua missão. Moana se aproxima da ilha e além dos seus pais, todos os moradores da ilha correm ao seu encontro comemorando sua chegada.</p> <p>As embarcações grandes são retiradas da gruta e Moana é presenteada pelo Oceano com uma concha.</p> |
| A próxima chefe. | <p>Moana se torna chefe. No entanto, não coloca uma pedra em cima das outras, mas uma concha.</p> <p>Moana lidera seu povo em uma nova aventura pelo oceano e os ensina a navegar.</p> |

Fonte: Quadro organizado pela autora.

As cenas destacadas acima funcionam como catálises, pois são “desvios” da história, para acrescentar elementos ao fio narrativo dando profundidade e tempo para a história. A narrativa continua, “as catálises dispõem zonas de segurança, de repousos, de luxos” (Barthes, 2011, p. 34), há uma necessidade de repetir momentos banais. Podemos exemplificar com o lançamento repetitivo de Moana na água, pela parte de Maui sempre testando se o Oceano a trará para dentro da canoa novamente.

Seguindo a ordem indicada no segundo quadro, podemos ver na primeira função cardinal apontada que duas cenas foram destacadas, e, dentro destas duas cenas descritas na coluna da direita usamos a opção negrito para destacar os substantivos, verbos ou frases curtas que possam sintetizar as Catálises.

“As catálises, os índices e os informantes têm como efeito um caráter comum: são expansões em relação aos núcleos [...]” (Barthes, 2011, p. 36), destes núcleos “necessários e suficientes” sucedem, segundo Barthes, os preenchimentos. Comparando a narrativa com uma frase, esta é “feita de proposições simples, complicadas ao infinito por duplicações, preenchimentos, etc.,” onde elementos (as funções) estão necessariamente presentes. Desta forma, ao filtrarmos estas cenas, é possível encontrar as seguintes Catálises:

Tabela 3 - Catálises

| | |
|---|--|
| 1 | a. Uma canção. |
| | b. As pedras dos chefes. |
| 2 | a. História do pai. |
| | b. Canção <i>How far I'll go</i> . |
| 3 | a. Arraias. |
| | b. Única história não contada. |
| | c. Moana sugere usar as embarcações da gruta. |
| 4 | b. Canção <i>How far I'll go</i> modificada. |
| | c. Uma canoa pequena que contém no pano da vela o mesmo desenho que a pedra. |
| | d. Uma arraia gigante guia Moana. |
| | e. Hei Hei está dentro da canoa. |

| | |
|---|--|
| | f. Moana continua repetindo a frase que Tala mandou. |
| | g. O Oceano acorda Moana. |
| | h. Uma tempestade se aproxima. |
| | i. Ilha de Maui. |
| | j. Maui canta <i>You're welcome</i> . |
| 5 | a. O Pequeno Maui. |
| | b. Moana tenta fugir da caverna. |
| | c. O Oceano a leva até a canoa. |
| | d. Maui joga Moana no mar. |
| | e. Maui joga a pedra verde no mar. |
| | f. Os Kakamoras. |
| | g. Hei Hei engole a pedra. |
| | h. Tatuagens com exemplos das batalhas de Maui. |
| 6 | a. Anzol mágico. |
| | b. Dardo dos Kakamora. |
| | c. Moana escala o paredão de pedras. |
| | d. Reino dos monstros. |
| | e. Moana como isca. |
| | f. Canção <i>Shine</i> . |
| | g. Maui consegue pegar seu anzol. |
| | h. Maui não consegue se transformar/ metamorfosear. |
| | i. Como surgem as tatuagens. |
| | j. Moana e Maui compartilham suas inseguranças. |
| | k. Maui ensina Moana a navegar. |
| | l. Te Kã e Maui lutam e o anzol acaba danificado. |
| 7 | a. Maui foge. |
| | b. Moana questiona a missão. |

| | |
|----|---|
| | c. Uma arraia aparece. |
| | d. Tala canta. |
| | e. Moana conserta a canoa. |
| 8 | a. Moana enfrenta Te Kā. |
| | b. Anzol danificado. |
| 9 | a. Anzol quebrado. |
| | b. Espaço vazio. |
| 10 | a. O brilho da pedra. |
| | b. Um caminho. |
| | c. Moana canta uma canção. |
| | d. Moana devolve o coração. |
| 11 | a. Te Fiti retorna para onde havia apenas um vazio. |
| | b. Reverenciam Te Fiti. |
| | c. Gesto de agradecimento |
| | d. Tatuagem nova. |
| | e. Moana retorna para casa. |
| 12 | a. Uma flor morta volta a ter vida. |
| | b. As embarcações grandes. |
| 13 | a. Uma concha. |
| | b. Uma nova aventura pelo oceano. |

Fonte: Quadro organizado pela autora.

Barthes escreve que “[...] como a frase, a narrativa é infinitamente catalisável”, e expande essa ideia, ao escrever que “[...] uma catálise implica necessariamente a existência de uma função cardinal à qual se liga, mas não reciprocamente” (Barthes, 2011, p. 37). Dessa forma, podemos entender que, apesar da importância das catálises dentro de uma narrativa, elas são completamente dispensáveis. No entanto, as funções cardinais não o são, pois são elas que determinam o desenrolar da trama.

Com as definições de Barthes sobre as Funções Integrativas de que os Índices remetem a “um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma

filosofia, e *informações*, que servem para identificar, para situar no tempo e no espaço” (Barthes, 2011, p. 35), podemos perceber que os índices contêm significados implícitos, mas é a dedução do leitor ou telespectador que precisará notá-las. Os Índices remetem a um significado, enquanto os Informantes servem para situar a narrativa, são puros e transparentes, pois eles vão: “enraizar a ficção no real” (Barthes, 2011, p. 36).

De acordo com Barthes (2011) podemos interpretar que algumas narrativas tendem a ser fortemente “indiciais”, enquanto outras são fortemente “funcionais”. Como esta análise é feita a partir de uma obra do audiovisual, sendo esta, um filme, por mais que existam muitas funções Cardinais e Catálises, os Índices e Informantes saltam à vista por serem ampliadas pelas lentes das câmeras. Sobre isso, quando olhamos para os personagens no nível das Ações, podemos identificar Índices sem a possibilidade de separá-los das funções distributivas.

Transitando entre a categoria funções, passamos agora para símbolos notáveis do filme. Um deles, que é apresentado no início do filme e que permeia toda a trama, é o poderoso anzol mágico de Maui. Comparando-o com um símbolo significativo da mitologia nórdica, podemos lembrar do martelo de Thor, que apenas ele consegue erguer por ser o único com força suficiente. Da mesma forma, somente Maui, ao tocar seu anzol mágico, consegue se metamorfosear no animal que desejar.

Na narração de Tala sobre o metamorfo trapaceiro que roubou o coração de Te Fiti, somos apresentados à imagem do anzol mágico e da pedra verde afundando no oceano. Mais tarde podemos ver Tamatoa, o caranguejo colecionador de tesouros, com seu anzol. No Reino dos Monstros, aquele anzol tão poderoso não possuía poder algum, mas carregava significado, um semideus muito poderoso um dia utilizou-o para fazer o que todos os monstros desejam: ter o coração de Te Fiti e deter o poder de criar vida.

Dessa forma, podemos notar que o anzol, enquanto índice, impõe poder, presença e vitória, enquanto a sua ausência impõe exatamente o contrário: derrota. Se olharmos para o anzol de forma sequencial, a leitura que podemos ter dele é a partir de sua primeira interação com o semideus. Não era o anzol mágico que precisava adaptar-se a Maui novamente quando ele foi recuperado de Tamatoa, mas Maui que precisava aprender a controlar seu temperamento para que o anzol se deixasse ser controlado. Dessa forma, este símbolo tem muitas funções dentro da trama e sempre que Maui está em posse de seu anzol é muito difícil derrotá-lo. Para derrotá-lo seria necessário, primeiro, separar o semideus de seu objeto de poder ou quebrá-lo, como fez Te Kã.

Para Jean Chevalier, “as palavras serão indispensáveis para sugerir o sentido ou os sentidos de um símbolo; mas, lembremo-nos sempre de que elas são incapazes de expressar-lhe todo o valor” (Chevalier, 2015, p. 11). Basta lembrar que esta análise é *uma* das possíveis análises, e que o universo de possibilidades de sentido é vasto, possibilitando a quem lê ou, nesse caso, vê, um sentido diferente levado pelo seu imaginário, pois “[...] a percepção do símbolo é eminentemente pessoal, não apenas no sentido em que varia de acordo com cada indivíduo, mas também no sentido de que procede da pessoa como um todo” (Chevalier, 2015, p. 12).

Dentro da narrativa fílmica, há um motivo para a ordem dos elementos aparecerem, por exemplo, a utilização da pedra verde (sendo o coração de Te Fiti), o anzol, as pedras na montanha, as embarcações, os animais de estimação, os pés descalços. A segunda classe difere da primeira citada, no ponto que esta, por ser integrativa “[...] compreende todos os ‘índices’ [...]”; a unidade remete, então, não a um ato complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário, entretanto ao sentido da história [...]” (Barthes, 2011, p. 32). Em outras palavras, todas as vezes que estas Funções Integrativas ou Índices aparecem, elas estão conectadas aos personagens, ou seja, ao nível das Ações, para que possam ser esclarecidas pelos informantes ou para que apenas ornem dentro da narrativa e situem-na no tempo e no espaço.

Em virtude do que foi mencionado, os Índices na narrativa fílmica aparecem por meio da iluminação (ou falta dela), que sugere temas profundos ou estados psicológicos, e dos ângulos de câmera, como o close-up, que foca em detalhes de um lugar, pessoa ou objeto. A concha, por exemplo, que Moana coloca na pilha de pedras, é um objeto altamente carregado de significado: sinaliza que um novo tempo chegou, agora ligado não mais à terra, mas ao mar, algo só possível pelo acúmulo de experiências oriundas das ações realizadas.

Por outro lado, os Informantes situam a narrativa em um contexto de tempo e lugar. Se há celulares e computadores, por exemplo, podemos situar a história entre os séculos XX e XXI. Na narrativa analisada, as embarcações à vela, a vila e o estilo de vida na ilha de *Motunui* indicam um povo indígena em um período pré-colonização. Esses elementos não carregam necessariamente um significado emocional, mas informam que a história se passa em um tempo específico.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, buscou-se responder à questão central: seria possível analisar (ou “ler”) um filme de animação utilizando conceitos que, tradicionalmente, são aplicados à análise literária verbal, como proposto por Barthes em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa?* A literatura e o cinema compartilham estruturas narrativas que possibilitam leituras críticas sob uma ótica similar, ainda que cada mídia tenha sua linguagem específica. Durante o percurso, foi essencial estudar obras já publicadas que exploram análises narrativas em formatos distintos, como contos e séries de televisão, sem, no entanto, se limitarem às particularidades de um único gênero. Como Barthes afirma, “a narrativa está em todos os lugares [...]” (Barthes, 2011, p. 19), e esse princípio orientou o olhar para a animação como uma narrativa passível de interpretação.

Dessa forma, a dissertação procurou explorar os pontos de interseção entre a literatura e o cinema, destacando como as técnicas e estruturas narrativas podem transitar entre as duas mídias. A análise evidenciou que o cinema, em especial a animação, oferece elementos narrativos ricos que se prestam a uma abordagem estruturalista. Essa abordagem aproxima as duas esferas, apesar de suas diferenças expressivas.

Além disso, a pesquisa destacou a importância de considerar o contexto de produção e recepção de cada obra. Tanto na literatura quanto na animação, o significado de uma narrativa não está somente na estrutura interna, mas também no diálogo que estabelece com seu público e na cultura que reflete e questiona. A aplicação do estruturalismo à análise de filmes de animação mostrou-se uma ferramenta válida para identificar padrões e relações dentro da narrativa, ampliando nossa compreensão sobre o gênero. Essa convergência entre mídias sugere que, mesmo em linguagens diferentes, há elementos narrativos universais que podem ser reinterpretados e recontextualizados.

Portanto, este estudo reforça a noção de que a animação pode, sim, ser lida de forma semelhante a um texto literário, seguindo métodos de análise estruturais. Não apenas animações, mas citamos outros exemplos de filmes e textos para exemplificar a conexão entre eles. Ao aplicar tais conceitos, foi possível perceber que as animações, muitas vezes vistas como uma forma de entretenimento, podem também transmitir mensagens complexas e temas profundos, explorando conflitos, símbolos e estruturas similares às da literatura tradicional. Esse processo amplia nossa visão sobre o potencial narrativo da animação.

Por fim, a dissertação abre espaço para investigações futuras que possam aprofundar essa relação entre as diferentes linguagens e explorar outras abordagens teóricas para a análise de filmes.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Aula** (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). Tradução de Leyla Perrone Moisés. SP: Ed. Cultrix, 1978.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Barthes R [et al.] (orgs.) **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes; 2011. p. 19-62.
- BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1973.
- BARBOSA JUNIOR, Alberto Lucena. **Arte da animação: técnica e estética através da história**; São Paulo, Senac – SP, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "*O Narrador-Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*". In: **Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.
- CORSEUIL, Anelise Reich. "Estudos de adaptação entre a literatura e o cinema: narrativas que viajam no tempo e no espaço". In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.) **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2019.
- ECO, Umberto. *James Bond - uma combinatória narrativa*. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1973.
- MOANA: um mar de aventuras. Direção: John Musker, Ron Clements. Elenco: Auli'i Cravalho, Dwayne Johnson, Rachel House, Temuera Morrison, Jemaine Clement, Nicole Scherzinger. Disney Plus, 2016. 1h 47 min. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/moana-um-mar-de-aventuras/70GoJHflgHH9>. Acesso em: 9 abril 2023.
- POBLETE, Jordan. Disney Animation created an Oceanic Story Trust to make sure that they got the culture right in "Moana". *Disneyexaminer*, California, 02 nov. 2016. Disponível em: <https://disneyexaminer.com/2016/11/02/disney-animation-created-an-oceanic-story-trust-to-make-sure-that-they-got-the-culture-right-in-moana>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- PRESSLER, Günter. "Da Análise estrutural da narrativa (1996) à narratologia, de Wolf Schmid (2014). Um breve histórico (também da terra brasilis)". **Nova Revista**.
- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP, 2011.