

## **A Representação Feminina no Filme de Animação *A Viagem de Chihiro* (2001)**

Débora Parente Andrade

Nílbio Thé

Universidade de Fortaleza, Fortaleza, CE

### **Resumo**

O presente trabalho tem o objetivo de analisar a representação das personagens femininas, em principal Chihiro, no filme *A Viagem de Chihiro* do diretor Hayao Miyazaki. Pra isso, foi realizada uma pesquisa bibliográfica acerca do conceito de gênero, assim como a análise narrativa proposta por John B. Thompson em seu conceito da Hermeneutica da profundidade e em conclusão o filme é analisado de acordo com a proposta de conceito da representação feminina proposta por Gilles Lipovetsky em seu livro.

**Palavras-chave:** cinema; animação; arte; lipovetsky; gênero.

### **A Representação no Filme**

John B. Thompson, em seu livro *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica e na era dos meios de comunicação em massa*, sugere que a análise da obra “pode ser elaborada como o estudo das formas simbólicas em relação aos contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais e, através dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas.” (1990, p.363) e apresenta a Hermenêutica da Profundidade (HP), um estudo de compreensão e interpretação por formas simbólicas. “Formas simbólicas são construções significativas que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas.” (THOMPSON, 1990, p.357). Hermenêutica da Profundidade analisa tanto filosófica como metodologicamente a obra.

Thompson inicia sua análise com a Hermenêutica da vida quotidiana, levando em consideração a contextualização das formas simbólicas pelos sujeitos que produzem a obra. Esse estudo pode ser feito através de interpretações feitas por entrevistas e depoimentos do criador da obra. Esse é, para o autor, o ponto inicial da análise. Quando se estuda um produto, é preciso saber em que universo sócio-histórico o autor se encontrava, que influências, crenças e opiniões o levaram a produzir tal elemento e que época e espaço, que

instituições sociais e trajetórias, ele estava inserido. Ainda no contexto sócio-histórico, Thompson afirma que o crítico precisa analisar os recursos disponíveis para o desenvolvimento do projeto.

Para que a análise não se limite a um ponto de vista da interpretação, Thompson sugere outras duas formas de verificação do objeto: a análise formal ou discursiva e a interpretação/re-interpretação. O autor afirma que o estudo de cada análise não segue uma forma sequencial, são, no entanto “dimensões analiticamente distintas de um processo interpretativo complexo” (THOMPSON, 1990, p.365).

Enquanto a primeira característica observa a influência das regras e recursos sociais e históricos em que o produtor da obra e o agente receptor, o segundo nível da pesquisa, diz respeito a uma inspeção complexa do significado do símbolo e do que pretende ser dito, que o autor chama de a análise formal ou discursiva que embora profunda e indispensável, somente tem valor real quando ligada ao contexto sócio-histórico.

Em sua segunda visão, Thompson pesquisa a semiótica. Esse tipo de análise preocupa-se as características internas do próprio objeto, levando em consideração suas inter-relações e elementos típicos ou seja, “a maneira em como os elementos se combinam para dizer alguma coisa de algo” (THOMPSON, 1990, p.371).

Outro aspecto é a análise da conversação “O princípio metodológico chave da análise da conversação é estudar instâncias da interpretação linguística nas situações concretas em que elas ocorrem; e prestando-se cuidadosa atenção às maneiras sistemáticas, ou 'estruturais', da interação linguística” (THOMPSON, 1990, p.372). Essa verificação feita nas conversações do dia-a-dia dos indivíduos procura observar, como a anterior as regras de organização de conversas. Pausas, expressões e interações linguísticas produzidas pelos indivíduos. A análise sintática também procura no discurso do personagem significações nos pronomes e expressões utilizadas no discurso. O autor cita, ainda, a análise narrativa, onde a sequencia de acontecimentos levam a diferentes tipos de reações na narrativa.

Em seu último nível, a Hermenêutica da Profundidade observa a interpretação e a re-interpretação do objeto. Embora facilitada pelas análises sócio-histórica e discursiva, o último estudo acontece de forma distinta das anteriores. Cabe ao analista um potencial crítico da própria análise feita anteriormente e a possibilidade do conflito entre este último nível com os dois níveis anteriormente apresentados.

Assim, em 1985, Alison Bechdel, artista e ativista da causa feminista, escreveu em seu quadrinho *Dykes To Watch Out For* uma conversa entre duas lésbicas sobre a

possibilidade de assistir a um filme, uma delas afirma que criou um conjunto simples de regras que passou a ser conhecido como *Bechdel Test*. O teste contém as seguintes regras: 1) a presença de mais de um personagem feminino, 2) que elas conversem entre si e 3) que a conversa trate de um assunto que não seja um homem, esteja ele dentro ou fora da narrativa. Apesar da simplicidade do teste, ele passou a ser parâmetro para a mais simples representação feminina. O teste não pretende avaliar as qualidades dos filmes, sejam elas técnicas ou no desenvolver da história, ele somente traz questionamentos sobre essa representatividade.

Em 1991, Katha Pollitt, poeta e escritora, mandou um artigo para o *New York Times* relatando a dificuldade de encontrar, para sua filha pequena, uma heroína que pudesse ser o modelo de mulher forte e que não perdesse sua feminilidade. Ela chamou de *Smurfette Principle* a representação feminina na maior parte dos filmes e programa de TV. Pollitt explica que a representação de uma única mulher em um universo de homens se repete na maioria das mídias feitas para crianças e adolescentes. Ela continua que o sexismo é colocado na cabeça de meninos e meninas por meio da cultura pop desde a infância.

O sexismo na cultura pré-escolar deforma tanto meninos como meninas. Garotas aprendem a dividir sua consciência, filtrando seus sonhos e ambições por personagens masculinos enquanto admiram as roupas das princesas. As mais privilegiadas e desafiadoras podem sonhar em transformar-se em mulheres excepcionais em um mundo de homens – Smurfettes. As outras estão sendo ensinadas a aceitar um destino mais comum, que é ser um carro de passageiro levado pela vida por um motor de trem masculino. Garotos, que são raramente confrontados por histórias onde homens interpretam somente papéis menores, aprendem uma simples lição: garotas não são muito importantes. (POLLITT, 1991, s.p)<sup>1</sup>

As relações entre homens e mulheres sofreram mudanças ao longo da História e serviram como base para as definições de tarefas que seriam executadas por cada sexo. Regras sociais baseavam-se nas diferenças corporais e subordinavam a mulher ao âmbito privado.

Em geral, o termo sexo refere-se às diferentes características fisiológicas, genéticas e anatômicas presentes em homens e mulheres. Sexualmente, os seres se dividem entre machos e fêmeas e cada um possui diferenças corporais que os identifica. As características

<sup>1</sup>O texto original: The sexism in preschool culture deforms both boys and girls. Little girls learn to split their consciousness, filtering their dreams and ambitions through boy characters while admiring the clothes of the princess. The more privileged and daring can dream of becoming exceptional women in a man's world – Smurfettes. The others are being taught to accept the more usual fate, which is to be a passenger car drawn through life by a masculine train engine. Boys, who are rarely confronted with stories in which males play only minor roles, learn a simpler lesson: girls just don't matter much.

que diferenciam os sexos não sofrem mudanças radicais naturalmente, apenas desenvolvem-se durante as etapas da vida dos seres vivos.

Uma das fundadoras do Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero, GEERGE, grupo ligado a pós-graduação da UFRGS, Guacira Lopes Louro (1997, p.08) define que “gênero não pretende significar o mesmo que sexo, ou seja, enquanto sexo se refere à identidade biológica de uma pessoa, gênero está ligado à sua construção social como sujeito masculino ou feminino”. O vocábulo gênero determina-se dentro dos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos das relações entre mulheres, homens e entre os sexos. O termo gênero pretende, no entanto, uma análise social do indivíduo e vai além das diferenças entre homens e mulheres, deixando de se limitar a uma briga de poderes.

Com as revoluções culturais que ocorrem no final da década de 60, sucederam-se importantes mudanças no âmbito social e entre eles os estudos feministas ganharam grande força. Guacira (1997, p.21) afirma que “O conceito serve, assim, como uma ferramenta analítica que é, ao mesmo tempo, uma ferramenta política”. O termo gênero só passou a ser utilizado no Brasil no final dos anos 80, a princípio timidamente, depois mais amplamente.

[...] não há uma identidade masculina e uma identidade feminina única, fixa e imutável, universal, válida para todos os tempos e espaços. Embora possa haver semelhanças de concepções sobre o ser masculino e o ser feminino, entre várias sociedades e grupos sociais, tais concepções apresentam diferenças. Tampouco, o mundo está organizado de forma binária: homens de um lado, mulheres, de outro, como, por muito tempo, se concebeu e se transmitiu, pois, no interior de cada um desses dois conjuntos há, também, situações e concepções diversas de masculinidade e feminilidade. (SILVEIRA, 2009, p.05)

Por isso, afirma-se que sexo pertence a designação de gênero, mas gênero não se define por isso. Guacira ressalta a importância de entender as construções do fazer-se homem e mulher como um processo construído através das práticas sociais que masculinizantes ou feminilizantes, de acordo com as concepções atribuídas a diferentes sociedades, inclui essa concepção a proposta de que o processo das relações entre homens e mulheres são fundamentais para as suas construções. As novas tecnologias e as mídias estão mudando as relações e descobrimos nossas formas de viver o gênero e a sexualidade na cultura, por meio das repetidas representações das instituições em nossa sociedade se baseia. Por estes meios continuamos mudando as definições de gênero.

[...] muitas mulheres pobres ingressaram nas fábricas, o que era de interesse do próprio sistema capitalista, por se considerá-las uma mão-de-obra mais dócil e mais barata do que a masculina. Elas cumpriam longas jornadas de trabalho e recebiam salários inferiores aos dos operários homens. Interessavam, ainda, ao sistema como reprodutoras da classe trabalhadora, para aumentarem o exército industrial de reserva. (SILVEIRA, 2009, p.2)

O trabalho anteriormente designado à mulher, não passou, no entanto, a ser dividido com o homem. Coube a mulher uma dupla jornada de trabalho, fábrica e casa.

Na década de 60, junto com a eclosão das revoluções culturais e sociais, o movimento feminista passa a fazer parte do âmbito acadêmico e volta-se às discussões teóricas. Tomam vida os estudos de gênero e passa a ser importante a definição entre os termos. “Na mesma época, a pílula anticoncepcional revolucionou os costumes e promoveu a liberação sexual, afetando as relações afetivas, familiares e as concepções de maternidade.” (SILVEIRA, 2009, p.03).

No outro polo das discussões, críticos e críticas remetem-se, geralmente, as características biológicas como argumentação para as desigualdades sociais entre homens e mulheres. Sobre isso Guacira Lopes afirma que “a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender – e *justificar* – a desigualdade social” (1997, p.21). A representação na mídia ganhou grande força, impulsionando uma nova visão do gênero feminino e da sua disposição na sociedade.

Os estudos feitos pelas feministas no campo das artes, em sua maioria, procuravam analisar a representação da sexualidade feminina apresentada nas artes plásticas e no entretenimento em massa. A crítica feminista em uma tentativa de reavaliar a cultura na qual as mulheres foram criadas e educadas, acaba por encontrar uma nova forma de analisar essas obras.

Nesse sentido, a crítica feminista diferencia-se dos antigos movimentos críticos de modo básico, já que eles desenvolveram-se a partir de uma reação contra posições teóricas dominantes (uma reação que ocorreu em nível intelectual). Incomum é a combinação que o feminismo faz entre o teórico e (grosso modo) e o ideológico (KAPLAN, 1983, p. 43)

Em seu livro *A terceira mulher: A permanência e revolução do feminino* o filósofo Gilles Lipovetsky apresenta três diferentes ocasiões e representações femininas ao longo da história. A primeira trata da mulher que cuida da casa, a quem é relegada as tarefas que não cabem ao homem. A ela cabe, também, o domínio masculino. Passa-se a submeter um

gênero em função do outro. Apesar da função da maternidade ser exclusivamente feminina, há culturas, como a Grécia Antiga, que acreditam que a mãe “não é senão a ama de um germe depositado em seu seio, pois o verdadeiro agente da concepção é o homem” (LIPOVETSKY, 2007, p.288). Ou seja, a essa mulher cabe a exclusão das esferas prestigiadas, quando não a imagem de destruidoras da ordem preexistente. Com exceção de mulheres da esfera rural que tem poder sobre a “decisão sobre compras relativas à economia familiar e dão uma mesada ao marido”(LIPOVETSKY, 2007 p.229), mas que, no entanto, possuem o contraponto da palavra, que quando feminino é associado a sua maledicências e mexericos. Não cabe, portanto, a mulher cargos de poderes políticos, militares e sacerdotais que capacitariam o melhor reconhecimento social.

Perto da metade da idade média, a figura da mulher passou a ser louvada, exaltada. Esta passa de realizadora de tarefas não dignas a homens, para beneficiadora dos costumes. Apesar da nova visão do feminino, as antigas práticas de hierarquia sexual continuam. “As decisões importantes mantêm-se nas mãos dos homens, a mulher não desempenham qualquer papel na vida política, deve obediência ao marido e é-lhe negada a independência econômica e intelectual” aponta Lipovetsky (2007, p.231 e 232) e continua que “A primeira mulher era satanizada e desprezada; a segunda mulher adulada, idealizada, instalada num trono. Porém, em todos os casos, a mulher estava subordinada ao homem, era pensada por ele, definida em relação a ele.”

Tudo, na existência feminina, se tornou uma opção, um objecto de interrogação e de arbítrio. Em princípio, já nenhuma actividade está vedada às mulheres, já nada define imperativamente o seu lugar na ordem social. Ei-las, do mesmo modo que os homens, entregues ao imperativo moderno de definir e de inventar a sua própria vida (LIPOVETSKY, 2007, p.233)

As questões feministas e o controle que a mulher tomou sobre si deram origem a terceira mulher. Apesar de ainda possuir pouco ou nenhum poder na esfera pública, passa ela ser dona de si e de seu destino e vontade. Lipovetsky (2007, p.233) continua afirmando que “em matéria de orientação escolar, de relação com a vida familiar, de emprego” as desigualdades entre os sexos, quando diz respeito a edificação do Eu, desaparecem. A definição da feminilidade prende-se à questão afetiva e a razão para o masculino.

A divisão sexual dos papéis afetivos enraíza-se numa representação da feminilidade cuja essência é a de dar, de existir para o outro, de dedicar a sua vida à felicidade do homem. Ao celebrar o poder do sentimento sobre

a mulher, ao defini-lo através do amor, os modernos legitimaram o seu isolamento na esfera privada: a ideologia do amor contribuiu para que se reproduzisse a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de aceder à plena soberania da sua pessoa. (LIPOVETSKY, 1997, p.20)

Filmes infantis possuem significativa influência na construção da identidade da criança e sua percepção das diferenças sexuais.

Esse sujeito se constitui através das chamadas tecnologias sociais, que são os recursos utilizados pela sociedade para ditar regras de conduta aos indivíduos. Tais tecnologias podem ser exemplificadas pelo cinema, pelos discursos da ciência, pelos discursos epistemológicos, pelas práticas institucionalizadas (normas de conduta estabelecidas pela família, pela escola, etc.) e pelas práticas da vida cotidiana. (ZANONI, 2009, p.3)

O gênero masculino, assim como o feminino, é influenciado por filmes infantis clássicos. Tais filmes indicam as crianças como devem agir de acordo com seu gênero, tornando válida a preocupação da escritora Katha Pollitt em seu artigo no *The New York Times*, quando ela se pergunta qual será o personagem sua filha poderá ter como heroína.

Tanto no mercado audiovisual do Ocidente como do Oriente, a representação feminina tornou-se convencional e “o feminino é filmado de modo diferente da sua contraparte masculina. Há mais ênfase nas partes individuais do corpo.”(TURNER, 1997,p.84). Valorizam-se as curvas femininas e é lançado ao público “imagens impossíveis de feminilidade só podem exacerbar a já altamente idealizada visão de mulher perseguida pela maioria dos homens ocidentais” (TURNER, 1997, p.85).

O diretor Hayao Miyazaki, diretor de *A Viagem de Chihiro* (2001) é um dos mais conhecidos diretores de filmes infantis produzidos no Japão. Apesar de seus filmes possuírem diversos elementos da cultura japonesa, ele ganhou grande notoriedade internacional. Segundo o diretor, a protagonista é inspirada na filha de um colega, de quem a personagem herdou a personalidade tímida e introvertida, e por isso destaca-se das outras figuras femininas de Miyazaki, separando-se, no início, das personagens corajosas e independentes do diretor. A personagem é apresentada de forma solitária e, apesar de aliados que ela conquista em sua jornada, ela precisa solucionar seus problemas sozinha.

No Filme, diversos elementos são utilizados para simbolizar a ruptura do estilo do diretor com o estilo clássico de representação das personagens. O vôo, como principal exemplo, é utilizado principalmente pelas personagens femininas. Chihiro o faz com a ajuda de outros personagens. O único personagem masculino capaz de voar é Haku, e ao ajudar a

personagem a voar ele liberta-se de sua maldição. A cena é uma metáfora para a quebra desses padrões, ao apresentar uma personagem feminina salvando o personagem masculino sem, no entanto, precisar abrir mão de sua narrativa, ou de seu objetivo durante o filme.

No ocidente, tentativas de mudanças nessas convenções ocorreram, mas Turner (1997, p.85) explica que não foram fáceis. “Essas convenções têm sua origem social no modo como as mulheres geralmente são vistas e valorizadas na comunidade. A construção social do feminino elimina a maioria das possibilidades que poderíamos sugerir como canais para mudar as convenções representacionais no cinema”.

Um dos problemas, torna-se exatamente a idealização da mulher forte sem perder sua identidade feminina ou ter que pagar por sua decisão de ser livre com a morte ou com a reeducação pelo falo. Seja em forma de sacrifício, em troca do amor ao ser amado ou ao filho, seja como estupro. Como explica E. Ann Kaplan (1983, p.23) ao analisar os filmes que aparecem após a década de 60.

Os mecanismos (quer dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais não funcionam mais nessa era pós-60: a mulher sexual não pode ser mais taxada de 'má', uma vez que adquiriu o direito de ser 'boa' e sexual. A necessidade de se usar o falo como principal arma para dominar a mulher, não pode mais ser escamotada.

No ocidente, principalmente com filmes da Disney, personagens que abrem mão de sua jornada em busca do amor, ou até, guiam seus destino como atos de “rebeldia” com relação ao pai. Em seus filmes pós-revolução cultural, as ditas princesas da produtora Walt Disney, passaram a ter uma reação menos passiva da vida, diferente das primeiras personagens. No entanto, acabam ainda sob forte influência masculina. Como é o caso de Ariel em *A pequena sereia* (1989), a primeira da fase pós-revolução, que tem desejo de conhecer os humanos, mas que só torna-se ativa quando briga com o pai.

Se as mulheres assumem maior poder dentro da narrativa (isto é, tornam-se responsáveis pela condução da ação), correm o risco de serem vistas como masculinizadas – assim chamada 'mulher fâlica'. Para mulheres, recusar-se a agir como objeto do desejo masculino também rejeitar a maioria dos códigos e convenções que a estruturam como seres atraentes e sensuais. (TURNER, 1997, p. 86)

Dentre os filmes infantis ocidentais da Disney, *Alice no País das Maravilhas* (1951), no entanto, é a que mais se assemelha a personagem de Chihiro. Por sua idade e sua jornada



por um mundo fantástico. Chihiro e Alice são apresentadas como crianças chatas e mimadas, porém, as duas diferem na coragem. Chihiro inicia sua jornada temendo todo o espaço que avança, Alice, por outro lado, não teme nada, inclusive, adentra a aventura por perseguir um coelho de colete e relógio. Baseado no livro de Lewis Carell, *Alice no País das Maravilhas*, foi lançado em 1951, o filme apresenta-se, no entanto, na representação do período pré-revolução cultural. Alice é passiva em sua história apesar de ter iniciativa de seguir o coelho, ela transita entre diversos personagens estranhos e acaba como observadora e não apresenta real ação em sua trajetória.

Como Turner (1997, p.84) apresenta, a valorização da beleza feminina é predominante em Hollywood na representação feminina, “Hollywood transformou a forma feminina em um espetáculo, [...] embora as convenções do 'halo' e dos efeitos de 'soft-focus' (obtidos com um véu sobre a câmera ou espalhando vaselina na lente) desafiem a realidade, são amplamente aceitas nas representações de mulheres”. No caso de Chihiro e Alice, podemos perceber a diferença de valorização das formas e linhas das duas personagens.

Enquanto Alice usa vestes, que embora de forma sutil, acentuam suas formas femininas -seu vestido acinturado, sua perna cheia de curvas lembram as formas de uma pequena mulher- Chihiro não é apresentada com nenhuma dessas formas. Alice possui formas que acentuam curvas, Chihiro é apresentada com formas mais retas. A primeira é desenhada com maquiagens que acentuam as cores delicadas do figura feminina idealizada, enquanto a segunda não possui nenhuma. Chihiro permanece no processo de infância física até o fim do filme, e suas ações e formas de se mover ocupam-se de dar vida e essa feminilidade.

Essa diferente representação das figura feminina sempre foi um preocupação do diretor, que em uma entrevista concedida no festival de animação de Pernambuco, o Animage, Miyazaki explica que “Eu senti que esse país só oferecia coisas como paixões e romances para meninas de 10 anos de idade, no entanto, e olhando para a minha jovem amiga, eu senti que não era o que elas mais tinham em seus corações, não o que elas queriam. E então eu me perguntei se eu poderia fazer um filme em que elas pudessem ser heroínas...”<sup>2</sup>. Para tal, o diretor decidiu construir uma personagem simples e sem exageros, em suas palavras, normal.

---

<sup>2</sup> No texto: I felt this country only offered such things as crushes and romance to 10-year-old girls, though, and looking at my young friend, I felt this was not what they held in their hearts, not what they wanted. And só I wondered if I could make a movie in which they could be heroines.

Como colocado por Thompson (1990, p.363) “a análise cultural pode ser elaborada como o estudo das formas simbólicas em relação aos contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados, dentro dos quais e através dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas”, porém em um aspecto *A viagem de Chihiro*, ganha uma semelhante interpretação nos dois pólos do mundo: A representação da heroína. A problemática da visão da mídia com relação ao papel feminino, amplamente discutido no começo do texto, também é a força de motivação que levou o diretor Hayao Miyazaki a produzir o presente filme.

Percebemos que Chihiro é a personagem que retém o ponto de vista da narrativa. É através dos olhos dela que percebemos o mundo dos deuses. Percebemos durante o processo do filme que a trilha sonora, as escolhas de planos e diversos elementos filmico são dispostos de forma que o espectador sinta a mesma tensão da personagem, por exemplo, que quando a personagem teme Kamaji, logo que o conhece, ele é colocado como um monstro de oito mãos. Depois que Chihiro não o teme mais, o vemos como um senhor simpático. Temos, então, a diferença de sentimento da personagem com relação ao preparador de porções, e com isso, seu ponto de vista.

O filme inicia no Japão moderno, na mudança da família de Chihiro de uma cidade grande para uma cidade pequena. Seus pais encontram um parque e decidem explorá-lo, mas a garota com medo não quer. Acaba seguindo-os por medo de ficar só. Os três encontram uma cidade fantasma. e acabam separando-se, Chihiro sai observando o local e seus pais encontram comida e decidem comer. A personagem encontra um menino que a aconselha a ir embora, mas ao procurar os pais, descobre que eles viraram porcos ao ingerir as comidas do local. Ela tenta fugir, mas é impedida, pois o rio que antes estava seco, magicamente encheu, e agora traz figuras místicas em um barco. Chihiro, então, é jogada dentro de sua jornada.

A música que indica que a cidade dos deuses acordou é montada com referência no Japão do período pré-moderno. Sua trilha sonora é construída na narrativa de forma crescente, começando baixo até chegar em notas mais altas para que o espectador consiga sentir a tensão e o medo que personagem passa. Chihiro reencontra o jovem rapaz, que agora a aconselha a tentar adaptar-se ao local, arrumar um emprego e não esquecer seu nome. Dentre diversos personagens, Chihiro conhece Lin, outra personagem feminina, com quem a garota discute sobre sua contratação e com quem ela pode contar para ajudá-la.

A personagem, então, chega a um dos desafios e insiste para permanecer ali até que é contratada e pode conseguir salvar seus pais. Ela encena uma segunda conversa entre duas mulheres, onde o assunto não diz respeito a sua vida amorosa, ou faz menção a algum personagem masculino, somente ao emprego. É nessa cena que percebemos, também, um grande elemento da diferente representação da figura feminina nos filmes do diretor. Yubaba, a bruxa dona da casa de banhos, é também mãe, mas isso não a impede de ser o maior poder político e econômico do local. Ela foge do papel de mulher depreciada, a primeira mulher proposta por Lipovetsky.

A personagem principal perpassa todos os processos da Jornada do Herói, proposta por Campbell, e segue sua narrativa ganhando a simpatia dos demais personagens ao solucionar alguns problemas. Em uma mini-jornada, Chihiro depara-se com a terceira mulher de poder representada na narrativa. Zeniba é irmã de Yubaba. No campo, Zeniba é líder do que pode se chamar de um sítio. Cercada de objetos animados, a outra bruxa vive uma vida mais pacata, porém igualmente hierárquica. Superando as expectativas de Bechdel, Chihiro encontra-se em outra conversa entre duas mulheres, com nomes na narrativa, que falam de algo além de homens. Chihiro e Zeniba discutem o roubo de um carimbo, que em uma de suas tarefas, a personagem devolve à bruxa.

Há um interesse romântico entre Chihiro e Haku, mas esse não impede que a personagem siga sua jornada, nem a reeduca pelo falo, como passou a ocorrer em muitos filmes pós-revolução cultural. Ela não precisa decidir entre Haku e seus pais, não há dúvida de que sua jornada permanece a mesma desde o começo e a história não se apresenta a possibilidade do rumo da trajetória em função do amor romântico. Chihiro coloca sua liberdade em sacrifício somente diante da possibilidade de libertar seus pais. Segundo Campbell, isso a torna uma heroína.

Ao fim da história, a protagonista já está mais parecida com as demais personagens apresentadas pelo diretor. Chihiro já apresenta-se corajosa e confiante perante os desafios, e assim, capaz de salvar seus pais e sair daquele mundo, levando consigo a maturidade.

Em sua jornada, Chihiro é identificada com a representação da terceira mulher proposta por Lipovetsky, tanto historicamente, pois a personagem vive em um Japão moderno -como é possível perceber nas roupas que a família usa e no carro- como em sua definição de qualidade de mulher.

Embora carregue traços das primeiras mulheres, a personagem não é definida por tais. “As trocas matrimoniais, as tarefas valorizadas, as atividades nobres de guerra e da

política estão nas mãos de homens [...] Uma única função escapa a esta desvalorização sistemática – a maternidade” (LIPOVETSKY, 1997, p.288)

Em seu trabalho na casa de banhos, Chihiro desenvolve trabalhos domésticos, determinados por Lipovetsky como característica da primeira mulher. Em uma cena particular, os gerentes da casa de banho designam a personagem o trabalho de limpar a pior banheira como tentativa de desprezá-la. Assim como a primeira mulher apresentada por Lipovetsky, cabe a ela, o trabalho rejeitado por homens. Não é, no entanto, nessa definição que a personagem se mantém. Na casa de banhos personagens masculinos também trabalham em cargos de gerentes, cozinheiros e mestre de porções. A heroína também apresenta traços maternos, principalmente tratando-se do Bebê, quando transformado em rato, e de Sem Face, dois aliados que acabam sob os cuidados da jovem.

Embora Chihiro não tenha acesso a este poder, ela não o tem por sua idade e por ser nova no ambiente. No entanto, em sua pequena jornada para devolver o carimbo, sua postura demonstra que ela torna-se líder e detentora de poder guiando os demais personagens por sua trajetória e, em certo momento, permitindo que um deles sente-se ao seu lado.

Chihiro também escapa da representação proposta pelo filósofo, onde a mulher é exaltada, mas “o poder feminino continua a ser unicamente relegado para os campos do imaginário, dos discursos e da vida doméstica” (LIPOVETSKY, 1997, p.231). Em sua jornada, Chihiro recebe conselhos de diversos guias, como classifica Joseph Campbell, mas nenhum executa a ação por ela. Cabe a personagem, a resolução de seus problemas. Apesar de ser motivo de afeto de Haku, a jovem não é subtraída de seu poder de decisão. É ela quem salva o personagem de seu aprisionamento ao dar-lhe seu verdadeiro nome. Não lhe é tomado o poder de decisão sobre suas ações, Chihiro é mantida presa somente pela bruxa que rouba seu nome e a mantém no mundo espiritual.

É, no entanto, na definição da terceira mulher, a mulher indeterminada, que encontramos uma posição mais certa para Chihiro. “Tudo, na existência feminina, se tornou uma opção, um objecto de interrogação e de arbítrio. Em princípio, já nenhuma actividade está vedada às mulheres, já nada define imperativamente o seu lugar na ordem social” (LIPOVETSKY, 1997, p.233).

Apesar de ser apresentada como mimada e insegura, ao deparar-se com a dificuldade de estar sozinha em um mundo com criaturas fantásticas, Chihiro enfrenta seu medo e suas dificuldades sempre que necessário, por vezes contando com conselhos de amigos, por

vezes sozinha. O filme não apresenta a garota como uma personagem incapaz, e não há dúvidas de sua força por ser uma personagem feminina. “[...] Sim, porque ele está sempre pronto para enfrentar a situação. Nessas histórias, a aventura para a qual o herói está pronto é aquela que ele de fato realiza. A aventura é simbolicamente uma manifestação do seu caráter.” (CAMPBELL, 1988, p.143). Ela é apresentada como heroína independente de seu gênero.

Chihiro, assim como as outras heroínas de Miyazaki, não anda em grupos. Ao iniciar sua jornada, ela separa-se dos pais para explorar o local sozinha, mais tarde, encontra-se sozinha, pois eles transformaram-se em porcos. Limiar após limiar, Chihiro conquista aliados e consegue ajudas, mas não forma um grupo. Quando seguida por Sem Face, o bebê e sua babá, ainda mantém-se solitária, pois é a única dentre os personagens com poder de fala, uma habilidade importante que se vê em personagens fortes, nessa narrativa.

Segundo o teste de Bechdel, *A Viagem de Chihiro* pode ser considerado um filme que apresenta uma mínima representação da figura feminina. Encontramos, pelo menos quatro fortes personagens femininas e que possuem nomes, Chihiro, Lin, Yubaba e Zeniba possuem diferentes características e estão em diferentes níveis de poder. E por fim, a personagem heroína da história, Chihiro, uma menina de 10 anos, que é apresentada como mimada, insegura e fraca, e que apesar de ser sido conduzida para a aventura, é responsável pelas ações que geram o desenvolvimento narrativo do filme e que após uma sequencia de testes a transformam em uma garota corajosa, responsável e confiante.

No início do filme temos a conversa da protagonista e seus pais, em principal sua mãe, com quem ela discute sobre não concordar com a mudança. Mais tarde, Chihiro discute com Lin, Yubaba e Zeniba. Temos, então, quatro situações de conversas entre duas mulheres, nenhuma sobre um personagem masculino.

Em *A Viagem de Chihiro*, é apresentada uma diferente representação da personagem feminina e diversas possibilidades de desenvolvimento dessa personagem. Tanto em rivalidade, como se apresenta com as duas irmãs-bruxas ou em harmonia, como Chihiro e Lin. Detentora de poderes políticos e realizadora de tarefas mais simples e de trabalhos domésticos. Como heroína independente, e como objeto de afeto de um menino. As diferentes representações dentro da narrativa valorizam suas personagens, e adicionam novas visões ao mundo do cinema, mostrando que é possível um desenvolvimento feminino, independente, ou até em conjunto, com o homem.

## Referências

A VIAGEM de chihiro. Direção de Hayao Miyazaki. Tóquio: Studio Ghibli, 2001. Son., color. Legendado.

ALICE no País das Maravilhas. [S.I.]: Walt Disney Animation Studio, 1951. Son., color.

ANIMAGE. **Interview: Miyazaki on Sen to Chihiro no Kamikakushi**. Disponível em: <<http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html>>. Acesso em: 20 maio 2014

BECHDEL, Alisson. **Dykes to watch out for**: The Rule. 1985. Disponível em: <<http://dykestowatchoutfor.com/the-rule>>. Acesso em: 10/3/ 2014.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. S.I.: Pensamento Ltda, 1949.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: Permanência e Revolução do Feminino**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

KAPLAN, E. Ann.. **A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera**. Grã-bretanha: Editora Rocco, 1983.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **Diversidade de gênero – mulheres**. Disponível em: <[http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/03/03\\_rosa1\\_diversidade\\_genero.pdf](http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/03/03_rosa1_diversidade_genero.pdf)>. Acesso em: 4/3/2014.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. S.i: Sumus, 1988

ZANONI, Heitor Tavares. **Identidade de gênero e filmes infantis: Um panorama sobre as novas perspectivas da construção da identidade de gênero em crianças**. Disponível em: <[http://memoria.cnpq.br/premios/ig\\_genero\\_4/mencao\\_heitor\\_tavares.pdf](http://memoria.cnpq.br/premios/ig_genero_4/mencao_heitor_tavares.pdf)>. Acesso em: 24/3/2014.