

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**SAMARAH LOPES ARAUJO FREITAS**

ANÁLISE DA MUDANÇA DE IDENTIDADE DAS PRINCESAS DISNEY E O  
CONTEXTO SOCIAL DO FEMINISMO

RIO DE JANEIRO

2018

SAMARAH LOPES ARAUJO FREITAS

ANÁLISE DA MUDANÇA DE IDENTIDADE DAS PRINCESAS DISNEY E O  
CONTEXTO SOCIAL DO FEMINISMO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal do Rio de Janeiro para  
obtenção do bacharelado em Comunicação  
Social/ Publicidade

**Orientadora: Professora Beatriz Lagoa**

RIO DE JANEIRO

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S866 Freitas, Samarah Lopes Araujo  
Análise da mudança de identidade das princesas Disney e o  
contexto social do feminismo / Samarah Lopes Araujo Freitas. - 2018.  
69 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Beatriz Lagoa

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Escola de Comunicação, Habilitação Publicidade e Propaganda, Rio de  
Janeiro, 2018.

1. Filmes da Disney. 2. Conto de fadas. 3. Feminismo. I. Lagoa,  
Beatriz. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de  
Comunicação.

CDD: 791.43

Elaborada por: Érica dos Santos Resende CRB-7/5105



Escola de Comunicação

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

Em 30 de novembro de 2018 esteve reunida a Banca Examinadora composta pelos seguintes **professores examinadores** Mônica Machado Cardoso e Patrícia Cecília Buvorovas,

e por Maria Beatriz da Rocha Lagoa,  
como **professor orientador**, além do(a) **aluno(a)**

Samarah Lopes Araújo Freitas,  
(DRE nº 113164391) do curso de Comunicação Social, habilitação em **Publicidade e Propaganda** que apresentou o projeto experimental sobre o tema Análise da mudança de identidade das princesas Disney e o contexto social do feminismo

Avaliado o trabalho, a Banca atribuiu grau 10 ao Projeto Experimental do (a) aluno (a). Nada mais havendo a observar fica lavrada a presente ata que vai datada e assinada pela Banca e pelo (a) aluno (a).

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 2018.

P. Buvorovas

Professor Examinador

Maria Beatriz da Rocha Lagoa

Professor Orientador

Mônica Machado

Professor Examinador

Samarah Lopes Araújo Freitas

Aluno(a)

## **AGRADECIMENTOS**

À Profª Beatriz Lagoa, pela orientação paciente, responsável e inspiradora.

A todas as professoras da Banca que me conquistaram pelo carinho e por todas as oportunidades oferecidas.

A todos os livros de fantasia que li durante toda a minha vida. Dedico este trabalho a todas as pessoas que mantêm um pé na fantasia, e outro na realidade.

Era uma  
vez,  
uma princesa  
que nasceu das cinzas  
que seus amores-dragão  
fizeram dela  
&  
se  
coroou  
a  
porra da  
rainha de  
si mesma.

– como é que fica o felizes para sempre?

Amanda Lovelace

## RESUMO

Desde 1937, com o lançamento de *Branca de Neve e os Sete Anões*, a Disney passou a lançar vários filmes dessa temática, conhecidos como a franquia dos filmes de princesas. Essas produções em sua grande maioria foram inspiradas em contos de fadas clássicos, por isso, contam com elementos fantásticos e uma lição de moral no final. Considerando a relevância dessas narrativas na formação do imaginário e da memória popular, este trabalho busca fazer uma avaliação crítica desses filmes de princesa. Para constituir o corpus deste estudo, esses filmes da Disney foram organizados em três grupos de princesas: clássicas, rebeldes e contemporâneas. O critério para essa divisão foi o período de produção dos filmes. O estudo ainda avalia, através de uma perspectiva social e histórica, se houve mudança nas construções das protagonistas femininas.

**Palavras-chave:** Contos de Fadas, Princesas, Mulheres, Animações da Disney, Feminismo

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>CONTOS DE FADAS</b>	<b>11</b>
2.1	O poder do “Era uma vez”	
2.2	A imagem da mulher nos contos de Fadas	
2.3	O Mundo Mágico de Walt Disney	
<b>3</b>	<b>FEMINISMO E AS PRINCESAS NA HISTÓRIA</b>	<b>26</b>
3.1	Princesas clássicas (1937 – 1959)	
3.2	Princesas rebeldes (1989 – 1998)	
3.3	Princesas contemporâneas (2009 – 2016)	
<b>4</b>	<b>ANÁLISE FÍLMICA DAS PRINCESAS E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER</b>	<b>31</b>
4.1	Branca de Neve ou “à espera do príncipe encantado”	
4.2	Cinderela ou “sonhos podem se tornar realidade”	
4.3	Ariel ou “quero entender mais desse mundo”	
4.4	Bela ou “quero viver em um mundo mais amplo”	
4.5	Tiana ou “um dia conquistarei minha independência”	
4.6	Merida ou “às vezes você precisa ser valente e mudar seu próprio destino”	
4.7	Moana ou “não há nada de errado em ser diferente”	
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>63</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>65</b>
	<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>69</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Aventuras, magia, o verdadeiro amor, a luta sempre vitoriosa do bem contra o mal; todos esses elementos pertencem a histórias de domínio popular chamadas de contos de fadas. Essas narrativas são extremamente simbólicas. Surgidos da tradição oral, contados e recontados através de séculos, os contos de fadas nunca parecem perder sua popularidade. Seja pela literatura ou por filmes, todos já estivemos em contato com essas narrativas fantásticas. Contudo, há muito mais por trás desses contos de fadas e de suas releituras feitas pela Disney do que pensamos. Assim como afirmado por Hueck (2016), essas histórias fazem uso de imagens arquetípicas, símbolos que representam conteúdos inconscientes e produzem efeitos psicológicos em seus espectadores.

Desde 1937, com o lançamento de *Branca de Neve e os Sete Anões*, a Walt Disney Corporation desfrutou de um longo reinado no domínio da produção de filmes de princesas, ajudando a moldar os ideais da feminilidade para milhões de garotas na América e no mundo todo. Essas produções, pertencentes ao universo popular, contribuíram para a disseminação de normas culturais transpostas dos contos para a vida real, tal como a aspiração pelo ideal de amor romântico e o casamento como prioridade dentre as aspirações femininas na busca pela felicidade.

Entretanto, com a transformação da sociedade, ocorreram modificações no pensamento vigente, discussões a respeito de estereótipo e gênero, e críticas à representação da mulher nas produções de princesas da Disney. Nesse contexto, ainda que a franquia de princesas se mantenha até hoje, com o lançamento em 2016 de sua última produção, *Moana*, é possível que haja uma mudança na construção de suas narrativas e na configuração da identidade do que é ser “princesa”.

De forma geral, o presente trabalho busca analisar a mudança de identidade das princesas Disney através de uma perspectiva feminista, visando a entender se nas atuais animações há de fato uma quebra na condição feminina patriarcal e uma nova forma de narrar a jornada de uma protagonista feminina. Para tanto, é necessário identificar os filmes animados da Disney que possuem princesas como protagonistas e delimitar as que forem consideradas mais relevantes para serem abordadas na pesquisa; analisar em que contextos históricos e sociais foram produzidos e como isso influenciou na construção da princesa; e investigar as tendências de uso de estereótipo (ou não) para a construção da narrativa. Em

vista disso, o objetivo desta pesquisa é responder ao questionamento “Será que há uma transformação nas princesas Disney? E se sim, de que forma ocorreu?”.

É importante salientar que além do lançamento dos filmes de princesa, a Disney ainda conta com uma vasta linha de brinquedos, material escolar, objetos de decoração, roupas, jogos eletrônicos e etc. estampada pelas personagens. De acordo com Guizerix (2013), a partir de 2011 essa franquia se tornou a maior do planeta para as meninas entre dois e seis anos. Isso sem contarmos as milhões de pessoas que visitam os parques da Disney em Orlando para experimentar um pouco da “magia” oferecida por essa indústria. Diante disso, não é à toa que a popularidade dessas animações perdura por mais de 70 anos, e por isso trazem consigo muita relevância para a construção da sociedade. Grande parte desses filmes foram inspirados em contos de fadas, o que, como veremos no primeiro capítulo, traz uma grande influência na construção de representações para crianças e adultos.

A metodologia utilizada nesse trabalho foi a pesquisa exploratória. Foi feito um levantamento bibliográfico dos estudos, pesquisas e materiais considerados mais relevantes para o tema proposto. A pesquisa bibliográfica baseou-se em publicações de livros e textos feministas como *O Mito da Beleza*, de Naomi Wolf, *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir e *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler, uma vez que esse trabalho vai lidar com questões da beleza, de estereótipos e da representação da mulher nos contos de fadas. Posteriormente, foram escolhidas obras que abordam o universo dos contos de fadas e que tratam especificamente dos objetos desta pesquisa, os filmes de princesas da Disney.

O primeiro capítulo apresentará um pouco desse universo de contos de fadas, com o objetivo de entender a influência e o porquê dessas histórias ainda estarem tão presentes no imaginário popular a ponto de perdurarem até os dias de hoje. Para isso, o uso do livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, de Bruno Bettelheim, se mostrou muito relevante para a pesquisa, já que explica todo o simbolismo contido nas personagens dos contos de fadas e sua influência na vida de crianças e adultos. Em seguida, com base no levantamento bibliográfico do trabalho, será feito um levantamento da posição que a mulher ocupa em contos de fadas, que é fruto de uma cultura patriarcal, e por isso, repleta de estereótipos. Por fim, vamos discutir a relevância dessa indústria do entretenimento que é a Disney e sua apropriação dessas histórias.

Já no segundo capítulo faremos uma organização dos filmes de princesas da Disney em três gerações: as clássicas (Branca de Neve e Cinderela) as rebeldes (Ariel e Bela) e as contemporâneas (Tiana, Merida e Moana). Nesse momento, será explicada brevemente a

história de cada filme e ocorrerá uma contextualização histórica e social de modo a perceber se as mudanças sociais influenciaram (ou não) as animações.

Por último, será feita uma análise de conteúdo de todos os filmes escolhidos, e de cada princesa, incluindo sua aparência, se possui ou não par romântico na história, como é a construção da sua personalidade, entre outros aspectos. Para falar da questão do gênero serão retomadas as ideias perpetuadas por Simone de Beauvoir e Naomi Wolf. No decorrer desse capítulo, comparações entre as animações serão feitas, além de citações do contexto histórico e social vivido pela época.

## 2 CONTOS DE FADAS

Bruxas, princesas, dragões, magia e lugares fantásticos. Mesmo nos dias de hoje, é difícil encontrar alguém que nunca tenha tido contato com contos de fadas. Como a grande maioria dos filmes abordados neste trabalho se baseia nessas histórias, é importante entender a influência que elas exercem no imaginário popular.

Os contos de fadas são eternos. Passados de uma geração a outra, constituíram-se em verdadeiras formas de transmissão de valores éticos e morais. Em sua estrutura vemos o conflito entre o bem e o mal e a dúvida entre o certo e o errado sempre despertando uma condição, seja ela social, psicológica ou de fator emocional.

Contudo, em uma sociedade marcada pela proliferação da violência, que atinge as crianças em diferentes atividades e lugares (nas ruas, nos desenhos a que elas assistem ou nos videogames com que brincam), os valores morais e éticos tendem a se enfraquecer. Portanto, seja nos dias de hoje ou em gerações passadas, os contos de fadas são um forte aliado na construção mental da criança, afinal muitos contêm uma “moral da história”. Segundo Cezzaretti:

Os contos de fadas revelam os conflitos de cada um e a forma de superá-los e recuperar a harmonia existencial. Assim a tão famosa dicotomia entre o bem e o mal, presta-se numa terapia, a uma análise mais contundente da personalidade, na qual se permite trabalhar com sentimentos inconscientes que revelam a verdadeira personalidade (1989, p. 26).

No livro *Psicanálise dos Contos de Fadas* (1980), Bettelheim defende que a leitura de contos de fadas não só oferece à imaginação das crianças novas dimensões que seria impossível ela descobrir por si só, como também contribui para o seu crescimento interior.

O conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança – em termos que ela pode entender tanto na sua mente inconsciente quanto consciente – a abandonar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais satisfatoriamente independente (BETTLEHEIM; 2002, p. 11).

Esse aspecto é muito importante, pois, segundo Bruno Bettelheim, facilita a compreensão que as crianças tem da vida, por se aproximarem mais da maneira como veem o mundo. Por isso, apesar da óbvia falta de realidade dessas narrativas, os personagens centrais que habitam essas terras imaginárias são humanos e, como tais, suas representações apresentam uma considerável semelhança às expectativas e estereótipos criados de acordo com a época, dando ao público uma figura com a qual possam se identificar confortavelmente.

Em suma, os contos de fadas podem ser vistos como pequenas obras de arte, capazes de despertar a imaginação e nos envolver em seu enredo, de nos instigar a mente e nos comover com a sorte de seus personagens. Eles causam impacto em nosso psiquismo porque tratam das experiências cotidianas, funcionam como uma ponte entre o mundo real e o imaginário, permitindo que nos identifiquemos com as dificuldades ou alegrias de seus heróis, cujos feitos narrados expressam, em suma, a condição humana frente às provações da vida.

## 2.1 O PODER DO ERA UMA VEZ

“Era uma vez” é uma frase familiar para crianças de todo o mundo, seja introduzindo um conto de fadas, uma história de princesas, de órfãos ou de animais. Essas três palavras funcionam como um convite para uma aventura em um mundo mágico de maravilha que vai muito além de serem contadas somente para entreter as pessoas. Essas histórias encantam e fascinam através do tempo e, segundo Coelho (1987), acredita-se que os primeiros contos de fadas tenham surgido no século II a.C. e sejam de origem celta. Neste capítulo vamos entender um pouco mais das viagens percorridas no tempo por essas histórias, passando da narrativa oral à literatura, até seus efeitos sobre as crianças e os adultos.

Por muito tempo as histórias foram narradas, sendo apenas registradas através do boca a boca pelos povos. De forma geral, quase todos os contos de fadas têm fórmulas, temas e padrões de histórias que podem ser observados. Cada uma destas histórias preenche a necessidade da cultura a que pertence, quer sejam para entreter, dar significado às ocorrências comuns do dia-a-dia, ou mesmo para assustar os filhos para que sejam obedientes.

Além disso, devemos levar em conta os costumes e características sociais da época. No livro *O lado sombrio dos contos de fadas*, Karin Hueck nos mostra alguns dos contos originais e suas transformações pelo tempo. A autora nos conta a história original de Chapeuzinho Vermelho, sua origem no norte dos Alpes, com uma jovem que recebeu o pedido de levar leite e pão para a avó. Ela é avisada de que o bosque é uma zona de perigos e riscos. A personagem acabara de entrar na idade adulta, e por isso usa a cor vermelha na capa para simbolizar a menstruação. A protagonista consegue cruzar o bosque e chegar à casa de sua avó que a recebe na cama, doente.

Em seguida, a avó pede que a jovem guarde a comida que trouxe e coma a carne que está na cozinha, preparada para ela. Chapeuzinho concorda e a devora com fome, ficando satisfeita, para depois obedecer à seguinte ordem: deve tirar toda a roupa, queimá-la no fogo, para depois deitar-se com a avó na cama. A jovem concorda sem pensar na estranheza da

situação. Contudo, quando vai se deitar na cama, descobre que é o lobo que a recebe mostrando-lhe que a carne que comeu era de sua avó. Ela havia cometido um grande pecado: o canibalismo. Mais tarde, o lobo devora a jovem Chapeuzinho também.

Podemos ver que o simbolismo está implícito em cada personagem, e o lobo é a representação do mundo sexual e violento. A avó que é devorada pela jovem, renova o velho pelo novo. O novo, por sua vez, apresenta-se como o incauto e ingênuo aludindo ao que seria um dos maiores pecados para a época: canibalismo. Assim, vemos que um dos contos mais clássicos e amados de nossa infância tem, na verdade, um lado muito obscuro.

Sob essa perspectiva, é interessante ressaltar que durante a Idade Média, os bosques eram vistos como lugares de perigo e realmente palco de um cenário canibal em épocas de fome, sendo uma rota arriscada especialmente para crianças. Por isso, o conto era usado como aviso dos perigos em formato de narrativa mostrando que é importante não ser tão inocente às situações, pois o mundo pode ser um lugar perigoso.

Nesse contexto, vemos que há uma enorme diferença entre o conto de fadas de hoje e o que remonta a outras épocas. Como vimos, o conto da Chapeuzinho Vermelho mudou, adequando a “lição de moral” aos padrões vividos hoje. Atualmente, de acordo com Hueck (2016), o conto serve para alertar crianças a não falar com estranhos. Dessa forma, ainda que seu final tenha mudado, vemos que o caráter educativo da história ainda se mantém nos dias de hoje.

Desse modo, podemos entender a importância da tradição oral para a história dos contos de fadas. Essas narrativas foram moldadas pelo tempo e, finalmente, escritas. De acordo com Lutchemberg (2015), os contos mais modernos devem sua origem escrita à Charles Perrault, considerado o primeiro escritor iniciador do gênero conto de fadas, sendo também o primeiro a efetuar adaptações nos contos de tradição oral quando inseridos no mundo da escrita. De acordo com a autora, Perrault recupera contos populares esquecidos e os apresenta em versões modernas, usando um estilo simples e natural, no qual o único objetivo é o de entreter as crianças. Entretanto, não podemos esquecer de outros autores famosos como os irmãos filósofos e historiadores alemães Jacob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Karl Grimm.

De acordo com Aguiar (2015), o escritor e poeta francês Perrault publicou sua primeira coletânea de contos, denominada *Contos da mamãe gansa*, em 1697, com o objetivo de reunir narrativas populares folclóricas para serem contadas na corte do rei Luís XIV (1638-1715). Reconhecendo o forte conteúdo das histórias, efetuou adaptações com o objetivo de

suavizá-las para que pudessem ser narradas nos salões literários de Paris. Não se sabe informar com convicção como Perrault teve acesso às histórias. Contudo, de acordo com Coelho (1987), essas narrativas eram contadas por camponeses, serventes e governantas que forneceram a matéria-prima para estes contos, e coube a Charles Perrault eliminar as passagens consideradas “obscenas” que continham incesto, canibalismo e sexo grupal para manter o seu apelo literário junto aos salões letrados parisienses. Já os irmãos Grimm, também extremamente famosos por resgatarem diversas histórias, compilaram contos de fadas alemães a partir de histórias contadas por amigos, parentes e aldeãos.

Apenas em 1696, com a adaptação de “A Pele de Asno”, é que Perrault manifesta a intenção de escrever para crianças, principalmente meninas, orientando sua formação moral. A polidez e a fórmula mágica aplicada pelo autor ao narrar os contos da tradição oral, permitiram que tais narrativas alcançassem todas as classes, inclusive o povo do campo e as crianças. A respeito deste autor, o professor acadêmico Alexander Meireles da Silva (2004), ressalta que:

Ao contrário do que possa ser pensado, Perrault não criou as narrativas de seus contos, mas as editou para que estas se adequassem à audiência da corte do rei Luís XIV (1638-1715) [...]. Charles Perrault eliminou o quanto pôde as passagens obscenas ou repugnantes que continham incesto, sexo grupal e canibalismo, para manter o seu apelo literário junto aos salões letrados parisienses. Assim, veio a público as Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades: Contos da Mãe Gansa (1697) dando forma editorial para “A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Gato de Botas”, “As Fadas”, “A Gata Borralheira”, “Henrique do Topete” e “O Pequeno Polegar” (SILVA, 2004, p. 1).

Nesse contexto, os irmãos Grimm também contribuíram com ainda mais clareza para adaptar os contos ao público infantil na segunda edição de *Histórias para crianças e famílias*, pois, de acordo com Radino (2003), há nesta edição um direcionamento para o público infantil, por meio de adaptações pedagógicas. Os temas mais violentos e cruéis são suavizados em função dos novos valores cristãos e sociais dominantes, de forma que a literatura infantil tem, historicamente, sua origem a partir dessas adaptações dos textos.

O registro de todas essas histórias através de material impresso certamente possibilitou a preservação das narrativas. Contudo, cabe salientar que, ao registrarem os contos da tradição oral, os autores imprimiram nelas seus interesses e visões próprios, o que resulta na transgressão do que foi coletado da oralidade. Elementos suprimidos e valores incorporados passaram a fazer parte das histórias, gradualmente, de modo que as adaptações feitas para o público infantil foram sendo ajustadas evitando o estímulo de ideias e pensamentos impróprios, assim como podemos entender das considerações de Corso:

A transformação dos contos de fadas em relatos bem comportados e menos grotescos não é absolutamente fruto de arroubos pedagógicos recentes. Por exemplo, já no início do século XIX, ao longo das sucessivas edições das compilações dos irmãos Grimm, é possível acompanhar o progressivo abrandamento das tramas e das personagens, como a transformação da mãe em madrasta (2006, p. 29).

De acordo com Sherr (1970), a literatura emerge como necessidade do homem de transmitir ideias e acontecimentos, buscando na ficção uma maneira de transmitir a herança cultural, a memória coletiva das narrativas acumuladas ao longo do tempo. Este é o processo pelo qual se dá a consolidação das narrativas voltadas para as crianças, com intuito formativo.

Após todo este percurso temos a constituição do gênero conto de fadas, que surge dotado de aspectos fantasiosos e lúdicos, advindos da necessidade de minimizar enredos controversos e polêmicos, cujos precursores mencionamos. Dada a importância dos contos de fadas na formação das subjetividades inerentes à natureza humana, é sobre eles que recai a partir de então nosso enfoque, e sua influência no imaginário das pessoas.

Diversos autores investigam os motivos para essa constante presença no imaginário cultural e qual seria sua importância na formação da mentalidade das crianças. Para Bruno Bettelheim, os contos de fadas apresentariam elementos e narrativas importantes para ajudar as crianças a lidar com problemas e dilemas pessoais que não necessariamente conseguiriam entender sozinhas. Isso seria bem diferente das histórias infantis modernas, onde há uma tentativa de poupar a criança dos perigos, dos conflitos, negando a existência de ansiedades e dilemas existenciais:

O conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança – em termos que ela pode entender tanto na sua mente inconsciente quanto consciente – a abandonar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais satisfatoriamente independente (BETTELHEIM; 2002, p. 11).

Bettelheim (2002) explica que muitas das histórias de fadas começam com sentimentos de perda, como a morte da mãe ou do pai, o que cria para o personagem as mesmas angústias que esse acontecimento (ou o medo dele) causaria na vida real para uma criança. E, embora muitos dos contos sejam protagonizados por princesas, especialmente os que deram origem aos filmes da Disney, e sejam voltados majoritariamente ao público feminino, Bettelheim afirma que “os contos de fadas têm grande significado psicológico para crianças de todas as idades, tanto meninas quanto meninos, independente da idade e sexo.”

Com isso, podemos afirmar que esses contos eram utilizados quando se buscava atribuir significado a alguma nuance da experiência humana, cuja complexidade tornaria difícil a assimilação ou compreensão por parte dos grupos humanos, independentemente de faixa etária. Mesmo porque as histórias de fadas não eram pensadas para uma faixa etária



específica, mas como forma de compartilhar a experiência humana concreta em determinada organização social.

Nessa linha de pensamento, vimos um aspecto importante dessas histórias, que é como elas apresentam protagonistas com os quais as crianças podem se relacionar e mostram que esses heróis superam problemas que as crianças têm medo de enfrentar. Portanto, ouvir essas histórias permite que as crianças reafirmem que, embora a situação pareça desesperadora, a criança inteligente e hábil pode cuidar de si mesma. O herói infantil presente nos contos de fadas é frequentemente o filho mais novo da família ou um filho adotivo, e assim o herói é repetidamente isolado de outros irmãos ou de seus pais, mesmo oprimidos e desfavorecidos.

O conto *Cinderela* de Grimm é um exemplo de uma história em que a heroína é oprimida e escravizada pela madrasta e pelas meias-irmãs, e vive nesse ambiente sem conhecer nenhum senso de companheirismo e amor. Eventualmente, ela é resgatada da sua condição de criada e se casa com um príncipe, com alguma ajuda da magia que normalmente é encontrada no mundo dos contos de fadas. A mudança de sorte da Cinderela é característica de um herói de conto de fadas.

Dessa forma, os heróis dos contos de fadas seguem uma jornada através da qual amadurecem, mudam e, eventualmente, emergem vitoriosos. A mudança que esses heróis podem sofrer envia a mensagem de que nada está gravado em pedra; os heróis, qualquer que seja sua origem, sua aparência ou sua situação social, podem mudar seus destinos.

De acordo com Max Lüthi: “No conto de fadas, tudo é possível o mais baixo pode subir para a posição mais alta, e aqueles na posição mais alta – rainhas más, príncipes, princesas, ministros do governo – podem cair e ser destruídos” (LÜTHI, 1976, p.138). É claro que esta mensagem é bastante irrealista, já que a mobilidade social no século XIX por exemplo, não era comum, e reflete mais um pensamento positivo dos desprivilegiados do que algo aplicável à realidade. Ainda assim, esses personagens que anseiam por uma vida melhor e têm sucesso em suas lutas oferecem esperança e um vislumbre de sonho ao leitor, que percebe a “capacidade de mudança do homem em geral” (LÜTHI, 1976, p.138). Todos são capazes de mudar e amadurecer, como no processo que o conto de fadas descreve: a criança-herói se desenvolve e amadurece, supera a necessidade de orientação dos pais e eventualmente deixa de ser uma criança, para talvez até se casar, ter filhos e assim conseguir seu “final feliz”.

Ainda sobre a influência dos contos de fada, Bettelheim (2002) ressalta o significado psicológico deles para as crianças, pois é apresentado de um modo simples, sem fazer solicitações ao leitor, para que a criança não se sinta inferior, nem compelida a atuar de modo

específico. “Longe de fazer solicitações, o conto de fadas reassegura, dá esperança para o futuro, e oferece a promessa de um final feliz” (BETTLEHEIM, 2002, p. 26). As crianças, quando ouvem um conto de fadas, projetam inconscientemente partes delas mesmas em vários personagens da história, usando-os como repositórios psicológicos para elementos contraditórios do eu. Os contos de fadas ajudam a criança a fazer sua escolha sobre quem ela quer ser, o que facilita o desenvolvimento interior de sua personalidade. Desta forma, fadas, bruxas, princesas e príncipes são personagens que incorporam problemas típicos do cotidiano, permitindo que a criança estabeleça uma simbologia de identificação com a história e, em muitas situações, coloque-se no lugar do personagem.

Ainda para Bettelheim (2002), o conto de fadas é a cartilha onde a criança aprende a ler somente na linguagem das imagens. Ao ouvir histórias, a criança começa a criar imagens mentalmente, e a partir desse conteúdo, ao fazer relações, pode chegar a uma criação autêntica, de sua autoria, embora resultado de uma combinação. Ela cria combinando o real sensível com o ideal sonhado, a realidade com o simbólico, e se essa história atuar nas suas questões inconscientes, ela se permitirá participar de um mundo imaginário que poderá fazer parte do seu mundo real.

Nesse aspecto, é importante mencionar que essas histórias favorecem o desenvolvimento da mente humana, conforme afirma Corso:

Histórias não garantem a felicidade nem o sucesso na vida, mas ajudam. Elas são como exemplos, metáforas que ilustram diferentes modos de pensar e ver a realidade e, quanto mais variadas e extraordinárias forem as situações que elas contam, mais se ampliará a gama de abordagens possíveis para os problemas que nos afligem (2006, p. 303).

Nesse caso, as imagens advindas dessas histórias transmitem ideias que influenciam a cultura de uma sociedade, trazendo significados profundos, nem sempre facilmente identificados. O que vemos ou ouvimos, especialmente quando criança, pode influenciar nossa construção e visão de mundo.

Mesmo decorridos três séculos de existência do gênero contos de fadas, a atualidade ainda reserva espaço para recontá-los e mantê-los na memória da coletividade. Essas histórias percorreram uma longa jornada até serem incorporadas pelo cinema de animação, filmes live-action e releituras de livros. Não há como negar sua atemporalidade. Contudo, embora haja uma ressignificação dessas estruturas para se adequar a época e ao público infantil, é necessário se repensar os estereótipos vividos por diversos personagens como a donzela em perigo, o príncipe encantado e até mesmo os “felizes para sempre”. Estes e outros itens serão mais discutidos no capítulo seguinte.

## 2.2 A IMAGEM DA MULHER NOS CONTOS DE FADAS

Quem nunca ouviu a frase “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?”, que aparece tanto na versão escrita quanto no longa de animação da Disney, *Branca de Neve e os sete anões*? O autor Lipovetsky (2000) cita essa frase clássica em seu livro, reforçando que são vários os casos em que os encantos femininos serviram de inspiração para poetas, músicos e escultores. Ainda que atualmente os homens também se preocupem com sua aparência e beleza, esses atributos não têm o mesmo valor para eles que tem para as mulheres, como ressalta o autor.

Nos contos de fadas, a beleza é uma característica muito presente e valorizada, principalmente nas princesas. Elas geralmente são magras, têm uma delicadeza natural, uma voz melodiosa e um rosto perfeitamente esculpido. Contudo, essa beleza das personagens ultrapassa os limites do corpo e se mostra presente também no caráter e na índole, que normalmente são impregnadas de bondade e generosidade. Além disso, em muitos contos de fadas, a princesa só é identificada e reconhecida por seus atributos estéticos, sem qualquer menção à sua personalidade ou às suas ações. Nessa perspectiva, é possível perceber uma tendência estética cercada de estereótipos de beleza nas histórias de contos de fadas, visto que ela segue e reforça a ideia de que o valor da heroína é maior quanto mais próximo ela está do padrão de beleza corrente.

Dentro desse cenário, vale ressaltar que o estereótipo se baseia em uma generalização sobre o comportamento ou as características de um indivíduo, desenvolvido no imaginário social. Por isso, a constante representação da princesa como uma figura bela e feminina acaba por criar uma imagem no imaginário popular. Inconscientemente, estes estereótipos podem ser referência para o feminino, interferindo no modo como se dão as relações sociais, em especial entre as crianças (JUNGES, 2011, p. 36).

Para enaltecer essas afirmações, Maciel e Sousa (2014) defendem que os contos de fadas contam com ideias expressadas por palavras e imagens que simbolizam pensamentos universais. Para os autores, a mulher nos contos carrega a marca da submissão, e a autora Wolf (1992) ratifica isso quando afirma que os padrões de beleza impostos às mulheres são uma forma de controle social, para que continuem ocupando o lugar que a ordem patriarcal desenhou. Somado a isso, a autora afirma que a beleza seria apenas um mito criado para gerar empecilhos às mulheres. Enquanto os homens se preocupam em serem bem-sucedidos, as mulheres precisam se preocupar em serem bem-sucedidas, estarem belas e se manterem

jovens. Grande parte do seu tempo e esforço é gasto na aparência, em busca de se enquadrar no ideal vigente. “A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras” (WOLF; 1992, p.20).

Branca de Neve, por exemplo, é acolhida por sete anões em uma cabana na floresta. Porém, não sem antes os mesmos se certificarem de que ela é capaz de cozinhar, lavar e limpar a casa. Eles também estabelecem a condição de que a personagem não saia de casa e que os entretenha com música e dança. Branca de Neve é tão inocente que é privada de desenvolver um eu independente. Ela é incapaz de derrotar os planos malignos da madrasta na história. Assim, ela é a imagem perfeita da inocência, da beleza virtuosa e da juventude. Ela cumpre todos os deveres como uma boa dona de casa e tem apenas uma falha: sua ingenuidade e curiosidade a fazem abrir a porta e deixar a bruxa malvada entrar, apesar dos alertas de cuidado dos anões sábios.

Além da Branca de Neve, há muitos outros exemplos como Cinderela, que igualmente bela e delicada, cumpre estritamente os deveres femininos relacionados à casa, mesmo sendo abusada por sua madrasta e irmãs. Ela não escolhe ficar contra elas; em vez disso, suporta sua situação até que um príncipe a resgate. Não é a mulher que pode salvar-se de um mal ou de uma situação indesejável; é um homem que deverá salvá-la enquanto ela se resigna a seu destino.

As princesas, que já fazem parte do imaginário coletivo, representam uma forma estereotipada do que é ser mulher, visto que grande parte da história reforça a ideia de que as mulheres devem ser esposas e mães, submissas e abnegadas. Boas mulheres em histórias devem ficar em silêncio, sem ambição, bonitas e ansiosas por casar. Para Oresteian (2012), a autora do livro *Cinderela comeu minha filha*, o verdadeiro problema não é o exemplo doce e frágil das princesas, mas a ausência de outras opções. Isso limitaria a imaginação das meninas e suas possibilidades. Em vez de acreditar que podem ser qualquer coisa (astronautas, engenheiras, cientistas), elas se preocupam apenas em ser bonitas.

Nessas histórias, ainda podemos reparar no papel do príncipe encantado, que costuma enfrentar bruxas, dragões e percorrer uma longa e perigosa jornada. Para isso, devem atender a requisitos como: coragem, força, audácia e até mesmo riquezas financeiras. Esses personagens transparecem uma visão de homem perfeito, intocável, superior, chegando até as margens de um homem divino com suas características valorosas e virtuosas. No que tange a construção da imagem coletiva, vemos que essas histórias contribuem para a criação de um ideal de beleza e sucesso tanto na mente de meninos quanto na de meninas. Os meninos

aprendem ainda que, embora a vida esteja repleta de dificuldade, contanto que se seja corajoso e virtuoso, o “bem” irá prevalecer.

Do outro lado dessa equação, como vimos, a mulher geralmente assume a posição passiva diante dos desafios, à espera das ações do personagem masculino para a solução do conflito. As meninas e as mulheres aprendem que seu “Final feliz” está atrelado aos homens que lhes dão a vida. Como explica Gomes: “antes da revolução feminista, a figura masculina era toda a estrutura de que as mulheres poderiam dispor. O casamento ainda era o destino certo para todas as ‘filhas de família’; as mulheres precisavam de um homem que as ‘protegesse’.” (GOMES; 2000, p. 165). Assim, remonta à ideia de que este seria o padrão de mulher ideal: aquela que só consegue alcançar a felicidade plena mediante intervenção de um príncipe que conduzirá seu destino. Enquanto o homem precisa apenas de coragem e audácia para enfrentar a vida, a mulher nessas histórias encontra-se completamente passiva às adversidades simplesmente esperando com paciência ser salva por um príncipe encantado.

A construção desses estereótipos nessas histórias reproduz uma relação de poder e desigualdade, já que reduz as características das mulheres a atributos passivos e estéticos com a justificativa de que as mulheres estão ligadas aos homens para obterem um final feliz e somente através da beleza e da resignação isso será possível. Em virtude desse antagonismo no trato do feminino e do masculino, a relação entre contos de fadas e gênero é conflituosa e pode ser determinante na formação de estereótipos sobre o “ser princesa”.

Ressalte-se outra importante questão que se refere à representação feminina nos contos de fadas tradicionais. A polaridade que ocorre entre o bem e o mal, que também aparece claramente delimitada, denotando a categorização presente nesses contos que classificam seres humanos como essencialmente bons ou ruins, aparece marcadamente nas representações femininas. Nestas, esses elementos são representados pelas figuras das princesas, que já analisamos, e das bruxas. Conforme bem observa Marina Warner em seu livro *Da Fera a Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*, as histórias centradas em uma heroína, uma jovem que sofre uma longa provação antes de sua redenção e triunfo, frequentemente elegem mulheres como agentes do seu sofrimento: são as antagonistas que aparecem personificadas no mundo dos humanos por “madrastas malvadas e irmãs feias; no reino encantado são fadas más, feiticeiras, ogras” (WARNER, 1999, p. 234). O antagonismo destinado quase que unanimemente às mulheres nos contos de fadas tradicionais reflete, mais uma vez, a predominância do patriarcado representado nas histórias deste gênero.

Para além da representação da bruxa, as mulheres aparecem também, com bastante frequência, representando o mal, personificando madrastas más que desempenham papel

semelhante ao das bruxas. Elas têm como motivação, de modo geral, a inveja da beleza e da juventude da princesa (Rainha Má de Branca de Neve, a madrasta de Cinderela) ou uma vontade de se vingar de seus pais (a bruxa Úrsula de A Pequena Sereia).

Segundo Orenstein (2012), “psicólogos afirmam que dividir a mãe em duas personagens – uma boa e uma má – tem uma função no desenvolvimento: isso ajuda as crianças a lidar com seus inevitáveis ressentimentos contra a mãe sem se prender a isso” (ORENSTEIN; 2012, p. 104). Porém, “outra visão seria dada a partir das ideias de Naomi Wolf sobre o livro *Mito da beleza*, que dualizar os conflitos entre princesa e bruxa má poderia ser apenas uma forma de colocar mulheres umas contra as outras, fazer com que elas se vejam como rivais. “O mito gostaria que as mulheres acreditassem que a mulher desconhecida é inatingível; que ela está sob suspeita antes de abrir a boca por ser uma outra, e a lógica da beleza insiste que as mulheres considerem umas às outras como possíveis adversárias até descobrirem que são amigas” (WOLF; 1992, p. 98). A outra mulher, quando “bonita”, seria uma ameaça, uma rival; e quando “feia”, “qualquer mulher se arrisca a ser descrita com o mesmo adjetivo se se identificar com as ideias dela” (Ibidem, p. 90).

Conforme defendido por Bettelheim (2002), os contos podem ajudar a construir uma visão de mundo para crianças e adultos, auxiliando na criação do padrão do casamento, que por muito tempo foi visto como a única opção que uma moça poderia ter como felicidade e destino da vida. Por isso, as ideologias aqui apresentadas pelos personagens podem vir a perpetuar ideias estereotipadas e da cultura patriarcal na mente de meninos e meninas, já que segundo Coyne (2016) mesmo nos dias de hoje, ainda se propaga a noção de que ser bela é ser mulher. Na perspectiva da autora, a beleza física, o corpo bem torneado, a pele sedosa, o cabelo macio, um perfume agradável ao olfato são elementos indissociáveis do feminino.

De fato, não há como negar que a figura feminina como um símbolo da beleza ainda está presente na sociedade e no imaginário das pessoas, visto que constantemente somos bombardeados por informações, seja na forma de filmes ou anúncios publicitários, que enaltecem um padrão de beleza da mulher. Para Caitlin Moran, autora do livro *Como ser mulher*, é preciso vencer esses estereótipos banais e defender o direito das mulheres de ser “tão livres quanto os homens, por mais loucas, burras, delirantes, malvestidas, gordas, retrógadas, preguiçosas e presunçosas que sejam” (MORAN; 2012, p. 68). Somado a isso, a autora ainda afirma que é importante que a mulher seja retratada em papéis diferentes do que era visto como “tradicional”, já que isso contribui para a construção da mente da criança e para a pressão social sofrida quando adulta também. Esses outros papéis podem incluir

mulheres de negócios, solteiras, guerreiras, viúvas para refletir as opções que as mulheres têm.

### 2.3. O MUNDO MÁGICO DE WALT DISNEY

*Contadores de história restauram o mundo com sua imaginação*

Walt Disney

Cineasta, roteirista, filantropo e um visionário que revolucionou para sempre o entretenimento mundial. Não seria pouco dizer que necessitaria de uma dissertação inteira para ilustrar toda a trajetória de Walt Disney no cinema. Contudo buscou-se traçar um panorama geral de sua história, com o objetivo de retratar a sua importância para a perpetuação dos contos de fadas infantis. Sem dúvida, ele contribuiu para a perpetuação e até mesmo para o renascimento dessas histórias que encantam jovens e adultos do mundo todo.

De acordo com Barbosa Júnior (2002, p.81), “a arte só se manifesta quando, por trás do objeto artístico, se encontra um indivíduo motivado com as qualidades e conhecimentos especificamente necessários a esse empreendimento”. Tendo estudado em escola de arte, Disney conhecia engenhosidades técnicas e artísticas. Porém, ainda citando a autora, mesmo desenhando bem, o cineasta logo percebeu que outros artistas poderiam fazer melhor que ele, por isso resolveu se concentrar no trabalho de direção, orientando todo o processo de produção.

Barbosa (2002) afirma que Disney aspirava atingir com a animação a “ilusão da vida”, visando entreter e divertir o público. Com seu senso estético e perfeccionismo, Disney acreditava que seus personagens de animação deveriam atuar, representar, pensar e por fim estarem inseridos em uma história. Contudo, foi em 1928 que tudo mudou, com o primeiro personagem a fazer sucesso e, até hoje, se tornar o símbolo da empresa Disney: Mickey Mouse. A partir disso, a carreira e o nome do artista deslancharam.

Em apenas um ano foram produzidos quinze desenhos e, até 1945, foi o próprio Walt quem fez a voz do Mickey. “O talento de Walt Disney foi reconhecido, e a nação inteira clamava pelos ‘alegres sons do Mickey Mouse’” (NADER, 2001, p. 65).

Mickey virou uma febre, e logo em seguida o curta *Os Três Porquinhos* estourou. No entanto, o plano mais ambicioso que Walt Disney cogitava era a produção de um longa-metragem animado. Segundo Barbosa Júnior (2002), manter uma plateia interessada em um

filme de animação durante uma hora e meia não seria uma tarefa fácil. O processo para aprovação e planejamento foi demorado e caro, e Disney, com seu caráter visionário, lutou para mostrar a todos que valia a pena encarar uma produção com tamanha escala. No final das contas, foi escolhido produzir o longa da Branca de Neve, e seu sucesso foi inacreditável para a época.

Antes de voltarmos nossa atenção para o início das animações de filmes de princesas, é importante ressaltarmos mais alguns fatos da trajetória do artista, visto que seu legado reside não somente em seus filmes como também em seus parques. Já vimos que ele havia praticamente revolucionado o entretenimento com a criação de Mickey Mouse, porém a construção de um parque temático foi a própria mudança do conceito de entretenimento.

Em 1965, é inaugurada a Disneylândia, um enorme parque de diversões na Califórnia, onde os personagens de seus filmes protagonizam espetáculos e decorações da Disney desenvolvendo uma verdadeira terra mágica para crianças e adultos. A ideia principal seria um lugar de imersão completa, e para isso, seria necessário isolar fisicamente o parque de qualquer contato externo, para criar a noção de se estar adentrando em um “mundo novo” ou, como dito anteriormente, em uma “terra mágica”. O segundo passo seria fundar um novo conceito arquitetônico, que mais tarde ficou conhecido como “disneyficação da realidade”, que seria através da transformação física do tamanho das calçadas, das ruas, e parques que visam a tornar o local uma representação não tão realista. De acordo com Neal Gabler no livro *O triunfo da imaginação americana*, a ideia dos parques foi uma tentativa de retorno ao saudosismo, um lembrete para sempre enfatizar a nossa “criança interior”.

Mais tarde, mesmo após a sua morte, um império de parques temáticos seria criado: como o EPCOT localizado em Orlando, Disneyland Paris, Disney Japan e vários outros. Para além dos estúdios, a empresa hoje conta com inúmeros canais de televisão, um elevado rendimento na venda de filmes e livros e um exemplo de estratégia de marketing para publicitários do mundo todo.

Walt Disney é uma lenda, um herói popular do século XX. Sua fama internacional se deve a ideias que seu nome representa: imaginação, otimismo e sucesso alcançado pelos próprios esforços, dentro da tradição americana. Ele tocou os corações, as mentes e emoções de milhões de americanos mais do que qualquer outro homem no século. Por meio de seu trabalho, ele trouxe alegria, felicidade e meios de comunicação universais às pessoas de cada nação. Com certeza, nosso mundo não conhecerá ninguém mais como Walt Disney. (BOECHAT, 2017, p.58)

Nesse contexto, vemos que a combinação de clássicos contos de fadas com a “magia da animação” não podia ser menor que um sucesso estrondoso. Como afirma a Doutora em Educação Paula Gomes, “se outrora uma história dependia do narrador para cativar as



peessoas, agora depende, em grande parte, dos dispositivos imagéticos que sustentarão a narrativa, dispositivos que estão atrelados a toda uma tecnologia para produção e propagação de imagens capazes de seduzir um público cada vez maior” (GOMES; 2000, p. 122).

A criação de filmes que mesclam todo o encantamento dos contos de fadas com as técnicas de animação funcionou como uma fórmula infalível para a propagação e o sucesso dessas histórias. É em 1937 que o longa-metragem *Branca de Neve e os Sete Anões* estreia, este tipo de filme tão famoso dos estúdios Disney: os filmes animados de princesas – garotas jovens, cheias de sonhos, que se destacam por suas personalidades e, principalmente, por suas belezas. Desde 1937, os filmes com as princesas vêm sendo lançados pelos estúdios Disney, em sua maioria como releituras de contos já existentes.

Os filmes animados das princesas da Disney podem ser considerados verdadeiros mitos modernos, uma vez que recriam mitos, recontam fábulas e adaptam clássicos de literatura. Essas produções se encontram dentro da indústria cultural, já que de acordo com Adorno (1999), tudo que transforma cultura em mercadoria está dentro dessa classificação. Ainda citando o filósofo, a ideologia por trás de um produto da indústria cultural está repleta de normas culturais de educação e do próprio ideal do capitalismo.

Segundo a lógica da indústria cultural, todo e qualquer produto cultural – um filme, um programa de rádio ou de televisão, um artigo, uma revista etc. – não passa de uma mercadoria submetida às mesmas leis de produção capitalista que incidem sobre quaisquer outros produtos industrializados. Diferentemente destes, os produtos da indústria cultural são simbólicos, produzindo nos indivíduos efeitos psíquicos de que os objetos utilitários estão isentos. Entretanto, todos ilustram igualmente a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que levam à uniformização e padronização. Em função disso, a ubiquidade, a repetitividade e a estandarização da indústria cultural fazem da moderna cultura de massa um meio de controle psicológico inaudito. (SANTAELLA, 2001, p.39)

A esse respeito, para Adorno (1999), as pessoas se tornam manipuladas, pois as ideologias presentes nessas “mercadorias” levam o povo a um mundo de “realidade enfeitada e manipulada” já que toda a estética e percepção desses produtos estão voltadas ao consumismo. O objetivo principal é criar produtos que promovem uma satisfação efêmera para que sejam absorvidos pelo povo com mais facilidade e logo substituídos por outros. Toda a finalidade desse processo consiste em alienar as massas para a criação de ideias que alimentem o sistema social vigente.

Assim, se não houver um questionamento crítico da realidade e dos produtos da indústria cultural, a massa torna-se fragilizada com esse processo, não conseguindo, com efeito, entender a sociedade e muito menos mudá-la. Para Adorno (1999), esse é um ciclo que

se retroalimenta, pois os produtos são feitos cada vez mais com o intuito de deixar o consumidor querendo mais. Com o avanço da tecnologia e dos meios de comunicação, o campo de consumo apenas aumenta, e com isso, os produtos da indústria cultural.

Quando somos expostos repetitivamente, filme após filme, princesa após princesa, aos mesmos símbolos, e a mesma construção de “final feliz”, os espectadores são indiretamente influenciados. Tal influência tem valor significativo em relação aos estereótipos, não apenas quanto ao modo de transmissão, mas também quanto à sua evolução. Essa transmissão do estereótipo das princesas pelos filmes pode se dar de forma a orientar, ou reorientar, comportamentos e atitudes.

Orestein (2012) afirma que, embora não existam pesquisas que liguem diretamente o ato de brincar de princesa com a baixa autoestima de meninas, há amplas evidências de que quanto mais da mídia de massa as meninas consomem, maior importância elas dão à aparência. “E diversos estudos mostram que adolescentes e estudantes universitárias que mantêm crenças convencionais sobre feminilidade – especialmente as que enfatizam a beleza e a vontade de agradar – tem menor ambição e são mais propensas à depressão do que seus colegas”. Com isso, ainda que indiretamente, esses filmes de princesa e suas perpetuações de estereótipos criam uma ponte entre fantasia e realidade que estende suas consequências a diversas áreas das nossas vidas.

Portanto, nos dispomos a ressaltar que, nessas produções potencialmente voltadas para o público infantil, estúdios de grande alcance como a Disney, assim como demais obras cinematográficas e literárias, ainda precisam superar paradigmas tais como o amor como única forma de encontrar felicidade, padrões de beleza como o corpo magro e a construção de personagens, tanto masculinos quanto femininos, colocados em nível de igualdade na solução dos conflitos apresentados nas tramas.

Entretanto, de acordo com Debord (1997), as mídias, os meios de comunicação e os chamados “espetáculos” sofrem constantes manutenções para se adaptar aos ideais da sociedade. Resta-nos saber se as recentes produções das princesas Disney adequaram sua fórmula para as novas discussões e pensamentos perpetuados pela sociedade.

### 3 O FEMINISMO E AS PRINCESAS NA HISTÓRIA

Primeiramente é importante ressaltar que o feminismo é um movimento social em constante construção. Valek (2014) ainda afirma que há vários pensamentos e correntes distintas no feminismo. Neste trabalho, busca-se analisar algumas das principais correntes do feminismo e relacioná-las com a construção da identidade das princesas escolhidas em cada período. Para isso, elas foram divididas em três grupos, levando em conta a semelhança entre cada uma, as datas de lançamento e o período da onda feminista. O primeiro grupo é formado pelas princesas clássicas, que inclui Branca de Neve e Cinderela. O segundo grupo é chamado de princesas rebeldes, com Ariel e Bela. E, por último, as princesas contemporâneas, que inclui Tiana, Merida e Moana.

#### 3.1 PRINCESAS CLÁSSICAS (1937-1959)

Por diversos períodos na história da humanidade, a mulher foi considerada como inferior ao homem na sociedade. Essa concepção de inferioridade da mulher se estende até mesmo a doutrina cristã, já que na história da gênese, Eva surge da costela de Adão, o que simboliza que o homem definiria a mulher como algo relativo a ele e não como um sujeito próprio (BEAUVOIR, 1970).

Na Grécia Antiga, por exemplo, a mulher chegava a ser comparada ao escravo, pois ambos executavam trabalhos manuais, que eram tarefas consideradas inferiores (ALVES; PITANGUY, 1981). Esse cenário de desigualdades sociais criadas e perpetuadas pelo sistema patriarcal fundamentou-se no desequilíbrio de poder entre os sexos. (SIQUEIRA, 2015). Contudo, de acordo com Robinson (2008), no fim do século XIX a luta das mulheres por mais direitos começou a agitar as condições sociais existentes.

Ainda de acordo com Robinson (2008), a primeira onda do feminismo aconteceu a partir das últimas décadas do século XIX, quando as mulheres, primeiro na Inglaterra, organizaram-se para lutar por seus direitos, sendo que o primeiro deles a se popularizar foi o direito ao voto. As *suffragettes*, como ficaram conhecidas, promoveram grandes manifestações em Londres, foram presas várias vezes e fizeram greves de fome.

Dentro dessa perspectiva, temos o surgimento das primeiras princesas da Disney, e provavelmente as mais lembradas da franquia. Talvez porque seus filmes quase se tornaram clássicos, ou porque já foram muito comentados e discutidos ao longo do tempo. Contudo, não há como negar que Branca de Neve e Cinderela se caracterizam como as princesas mais

belas (chegando até mesmo a despertar inveja nas madrastas), doces com os animais (ambas têm animais amigos que as ajudam nos momentos difíceis) com vozes angelicais e principalmente mais passivas esperando seus príncipes salvadores virem resgatá-las do cruel destino que a vida lhes impôs.

Ainda que o movimento feminista já tivesse iniciado na época de criação dessas personagens, ainda vemos a criação dessas princesas de acordo com os moldes de uma sociedade tradicionalista. Correspondendo ao estereótipo da mãe do lar, as princesas clássicas são mulheres enaltecidas, idolatradas, idealizadas pelos homens segundo o perfil “esposa-mãe-dona-de-casa”, cujo único objetivo é encontrar o amor verdadeiro e, a partir daí, se dedicar à sua única razão de viver: cuidar do marido, dos filhos e da felicidade da família.

Nos primeiros anos do movimento feminista, também chamada a Primeira Onda, as mulheres já nasciam com uma identidade formada pela sociedade patriarcal, com as “princesas clássicas”, as mulheres desde pequenas foram influenciadas pelo mundo mágico das produções, que irá moldar as suas identidades e mudar a visão de seu papel na sociedade. É o que evidencia a famosa frase de Simone de Beauvoir (1967) “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” nessa nova forma de construção da feminilidade, através dos filmes de princesas.

### 3.2 PRINCESAS REBELDES (1989-1998)

De acordo com Mayne (2016), a segunda onda feminista surge nos anos 1960 e 1970 do século XX. A década de 1960 é importante para o mundo ocidental: os Estados Unidos entram com todo o seu poderio bélico na Guerra do Vietnã, envolvendo um grande número de jovens em manifestações. Durante essa década, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista ressurgiu com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falaram diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres.

Além disso, nos Estados Unidos víamos surgir o chamado movimento hippie, especificamente na Califórnia, que propôs uma nova forma de vida que contrariava os valores morais e de consumo dos norte-americanos, quebrando paradigmas impostos pela sociedade tradicionalista. Assim, o feminismo surge dessa vez como um movimento libertário, que visava não só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública – mas que lutava por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres. O objetivo dessa vez era conquistar liberdade e autonomia sobre sua vida e seu corpo. Um dos marcos importantes do período foi

o lançamento da pílula anticoncepcional, primeiro nos Estados Unidos, e logo depois na Alemanha.

A década de 1970 marcou o auge do feminismo, antes de seu grande declínio em 1980. A luta pelo divórcio e pelo aborto começou a entrar em vigor. Nesse período não houve nenhuma adaptação cinematográfica da Disney envolvendo a franquia de princesas. Em seu lugar, vimos filmes com a temática envolvendo animais como *Mogli, o menino lobo* em 1967, *Os Aristogatas* em 1970, *Robin Hood* em 1973, *Pooh – O Ursinho Guloso* em 1977, *As Aventuras de Bernardo e Bianca*, em 1977 e por último, *O Cão e a Raposa* em 1981. O uso de animais proporciona entretenimento leve, do qual toda a família pode desfrutar. Além disso, com o mundo passando por tantas mudanças, a princesa clássica não atrairia mais a atenção do público. Foi então que, em 1989, a Disney lançou *A Pequena Sereia*.

Ariel, a protagonista desse filme, é a princesa mais sonhadora da Disney. Vivendo no fundo do mar, o que ela mais deseja é conhecer o mundo humano, andar, dançar e correr pela terra. Contudo, ela enfrenta uma forte resistência do pai com relação a sua curiosidade em querer saber mais sobre os humanos, o que os leva a ter várias discussões durante o filme. Essa relação conflituosa acaba por levar a protagonista a fazer um trato com a bruxa do mar e a trocar sua voz por pernas. Transformada em humana, ela se aproxima do príncipe Eric e inicia uma jornada para conquistá-lo e, quem sabe, viver como humana para sempre. Tanto na relação conturbada de Ariel com seu pai, como na sua curiosidade em querer conhecer algo que é proibido para os habitantes do mar (no caso, o mundo humano), já vemos que essa é uma princesa que se atreve a questionar mais a vida e o mundo que a cerca.

Na década de 1990 a Disney lançou o filme *A Bela e a Fera*, que possui uma protagonista que ama ler e deseja conhecer mais do mundo, e por isso é considerada estranha aos olhos dos moradores da vila. Além disso, Bela rejeita o personagem Gaston, o homem mais cobiçado e admirado da vila, por considerá-lo muito arrogante. Devido a várias reviravoltas da história, Bela se vê prisioneira no castelo da Fera, e aos poucos vai se apaixonando por ele. Nesse momento, já é possível concluir que as princesas rebeldes se adequam a época turbulenta vivida pelo período de lançamento, em que as mulheres vão contra as regras a elas impostas em busca do novo, com ambas as princesas querendo se libertar do conformismo do ambiente em que vivem. Outro destaque das princesas rebeldes é que não mais sonham com o príncipe encantado e vivem à espera do amor verdadeiro para serem felizes. Elas vivem as próprias vidas e, como parte da vida, se apaixonam e vivem um grande amor.

### 3.3 PRINCESAS CONTEMPORÂNEAS (2009-2016)

A maior característica da terceira onda feminista seria a percepção de que as mulheres não são todas iguais e por isso não compartilham da mesma realidade de vida, ou seja, dos mesmos problemas e objetivos. A mulher passa a ser vista não mais como sujeito coletivo. Dessa forma, a primeira e a segunda onda do movimento feminista passaram a ser entendidas como não representativas das reivindicações de todos os tipos de mulheres (SIQUEIRA, 2015).

Essa desconstrução do que é “ser mulher” quer retirar a ideia de que todas as mulheres partilham das mesmas opressões, os mesmos problemas e a mesma história. “Trata-se de reivindicar a diferença dentro da diferença. As mulheres não são iguais aos homens, na esteira das ideias do feminismo de segunda onda, mas elas tampouco são todas iguais entre si, pois sofrem as consequências da diferença de outros elementos, tais como raça, classe, localidade ou religião”.(SIQUEIRA, 2015, p. 337)

Na primeira e na segunda ondas, as sufragistas de classe média e as donas de casa americanas monopolizaram as demandas feministas. Contudo, outras mulheres fora desses núcleos enfrentavam outras questões e tinham demandas diferentes. Esse é o momento de ganho de autonomia e destaque de certos grupos dentro do movimento feminista, como os de mulheres negras, lésbicas ou trabalhadoras rurais. Nisso é que se reconheceriam, nitidamente, as pluralidades femininas, com seu essencialismo e sua universalidade (COSTA, 2009).

Percebe-se que além de tudo, o feminismo tem ganhado força nos últimos 10 anos do século XXI, impulsionado por uma população mais jovem e questionadora dos paradigmas. Esse movimento acontece em paralelo com a nova forma tecnológica de se comunicar em rede, que também proporciona facilidade para se buscar informações. Com uma forte atuação no ambiente virtual, o movimento feminista ganha cada vez mais adeptas.

Em um mundo cada vez mais globalizado, a Disney começa a criar princesas de diferentes etnias, visando ampliar seu público. É nesse ambiente que surge Tiana, a primeira princesa negra. O filme *A princesa e o Sapo* apresenta uma protagonista gentil e trabalhadora, que sonha em ter o seu próprio restaurante um dia, e acredita que batalhando isso poderá ser real. Ela trabalha como garçonete, juntando dinheiro para poder começar seu próprio negócio, acreditando em seu talento para a cozinha e nas receitas aprendidas com o pai. Em reviravoltas do destino, Tiana conhece um príncipe transformado em sapo e ao beijá-lo vira

um sapo também. O filme segue um pouco a linha das princesas rebeldes, que não sonham com o príncipe encantado, que vivem suas vidas em busca de seus sonhos mas acabam se apaixonado e se casando no final.

Em 2012, os estúdios Pixar, que pertencem a Disney atualmente, lançaram o filme *Valente*. A obra se passa na Escócia medieval e tem seu foco na princesa Merida, uma garota aventureira, exploradora, que maneja o arco e a flecha com destreza e almeja a independência. Contudo, um de seus deveres como princesa é casar-se com o primogênito de um dos clãs vizinhos. Sua mãe, a rainha Elinor, sempre reforça o fato de que ela deveria se comportar de forma mais feminina, delicada e suave e defende que o casamento é essencial para a estabilidade do reino. Temos aqui um filme de uma princesa contemporânea que não apresenta nenhum interesse amoroso para Merida. Tudo que ela busca é trilhar o próprio caminho, e não apenas seguir o de sua mãe. Elinor, por sua vez, só quer que a filha cresça sendo responsável e sensata. É interessante notar que romance e casamento não são mais necessários, visto que o foco da trama reside na relação de Merida com sua mãe.

Por último, temos o lançamento do filme *Moana* em 2016, sobre uma corajosa jovem que mora em uma ilha da Oceania, filha do chefe da tribo e vinda de uma longa linhagem de navegadores. Querendo descobrir mais sobre seu passado e sobre os problemas que assolam a ilha em que vive, ela resolve partir em uma jornada em mar aberto, onde enfrenta criaturas marinhas, descobre histórias do submundo e conhece um semideus que a ajuda nessa jornada. Quando uma princesa da Disney nem menciona a temática de casamento, mas em vez disso, se pergunta o quanto essa jornada pode guiá-la a seu propósito na vida, vemos que algo está mudando nas temáticas dos filmes de princesa. *Moana* simplesmente quer ir aonde ninguém foi antes, onde ninguém se atreveu a ir, para que ela possa salvar sua aldeia da destruição e se tornar uma grande líder. Além disso, seu companheiro de viagem, o semideus Maui, trabalha em equipe com ela nas situações de perigo, sendo que em nenhum momento a jovem ocupou o lugar de donzela em perigo.

Portanto, as princesas contemporâneas já se moldam mais à época vivida pelo feminismo atual, de aceitar que as mulheres são diferentes entre si e que não querem abrir mão de suas conquistas e seus sonhos. Vemos que o tema do amor está presente nas produções, nem sempre na forma do príncipe encantado, mas sim manifestado de outras formas como na relação familiar, como no caso da princesa Merida e sua mãe; também tem o amor de *Moana* pela família e pelo seu povo, que a motiva ainda mais a desafiar as regras. Dessa forma, vemos que cada uma das três princesas contemporâneas busca independência e felicidade à sua própria maneira.

## 4 ANÁLISE FÍLMICA DAS PRINCESAS E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

Neste capítulo serão explorados detalhadamente os filmes de cada princesa, repassando sua aparência, sua personalidade, trilha sonora e toda a narrativa da história. Para isso, buscaremos atribuir um olhar feminista para analisar o comportamento e a representação feminina.

### 4.1 BRANCA DE NEVE OU “À ESPERA DO PRÍNCIPE ENCANTADO”

Em seu livro *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir mostra as formas pelas quais a sociedade limita as mulheres. A explicação de Beauvoir do porquê das mulheres serem oprimidas é construída a partir da manipulação do que significa ser mulher para a sociedade. As meninas que crescem são ensinadas a serem passivas. Uma mulher é um ser livre mistificado em acreditar que ela está confinada a papéis particulares, limitando assim a sua liberdade. Dessa forma, o culto do “feminino” é usado para manter a opressão das mulheres à medida que a ideia é transmitida de geração em geração.

Estes conceitos foram polarizados e retificados pela princesa da Disney Branca de Neve, já que seu papel no filme é de domesticidade. Já no começo do longa, vemos a princesa como prisioneira de sua madrasta, trabalhando para limpar e cuidar da casa; embora ela seja capaz de escapar dessa condição. Contudo, a protagonista segue seu papel de prisioneira sempre realizando suas tarefas com um sorriso no rosto e um otimismo de que tudo será diferente um dia. Somado a isso, temos o primeiro número musical do filme que define esse tom de personalidade passiva da personagem: “um dia eu serei feliz, sonhando assim”. No meio de sua canção um príncipe a interrompe e fica encantado com sua beleza, inspirando-o a cantar para a donzela. A protagonista foge assustada de volta a sua casa, porém se vê apaixonada pelo misterioso príncipe, e passa a sonhar com ele.

Refletindo em cima das análises de Beauvoir no livro *O Segundo Sexo*, é a menina que aprende que deve ser frágil, que vê no sacrifício e na posição de mártir uma forma de encontrar a glória, o prestígio, e uma recompensa por toda a situação passada. A princesa é retratada como completamente subordinada à realidade em que se encontra, como se fosse um papel pré-estabelecido na sua vida, e que não há nada a fazer a não ser aceitá-lo e sonhar que um dia tudo irá mudar.

A madrasta de Branca de Neve era também a Rainha, e constantemente é caracterizada como orgulhosa e vaidosa. Ela confiava em um espelho mágico para assegurar-lhe que era a



mais bela do reino. Entretanto, um dia o espelho mágico disse à rainha que sua enteada a havia superado na beleza. A rainha ficou furiosa e enviou um caçador para matar Branca de Neve.

Nesse momento podemos traçar um paralelo entre a amável, justa e feminina Branca e sua madrasta orgulhosa e malvada. Branca de Neve reforça a importância da adesão das mulheres aos papéis tradicionais de gênero ao se mostrar como a gentil, a bela, e em contrapartida tem do outro lado a sua rival invejosa e má. A criação de uma rivalidade entre a vilã e a protagonista baseada somente em quem seria a “mais bela de todas” ratifica a beleza enquanto mecanismo de controle social. Wolf (1992) afirma que a beleza não passa de um sistema para criar uma hierarquia vertical de acordo com um padrão físico culturalmente imposto. Isso causa uma expressão de relações de poder nas quais as mulheres têm de competir de modo não natural, e por consequência, acaba por criar desconfiança e inimizade entre as mulheres.

Ao longo do filme vemos que Branca é incapaz de se proteger ou tomar suas próprias decisões, fugindo da rainha má somente quando é ameaçada de morte pelo Caçador e em seguida poupada e aconselhada a fugir para bem longe. Na floresta, a protagonista fica aterrorizada com tudo: as árvores, os galhos, os animais. A jovem sai de sua zona de conforto e entra em um lugar desconhecido, por isso tudo lhe parece assustador. Branca de Neve fica sobrecarregada com a situação e desmorona no meio das árvores, soluçando. Animais amigáveis emergem da floresta para sugerir que ela procure a casa dos anões.

Ao avistar a casa dos anões, ela logo repara que o ambiente está muito sujo e se põe a limpar, com a esperança de que seus hóspedes a deixem ficar ali. Quando os anões retornam de seu trabalho nas minas encontram a princesa dormindo em suas camas. A reação de todos é uma mistura de sentimentos, que envolvem surpresa, desconfiança e curiosidade. Muitos deles chegam inclusive a exclamar “o que é isso?”, “ela parece um anjo”. À primeira vista, os comentários e as reações dos sete anões podem ser vistos como um elogio ou mera curiosidade, porém vemos nessa cena um discurso antigo dentro da sociedade patriarcal, de que as mulheres são criaturas difíceis de desvendar.

Nesse contexto, Beauvoir (1949) argumenta que as mulheres foram lançadas como o “Outro”. Este é o termo de um filósofo para o que é separado ou distinto do eu humano. Beauvoir argumenta que a sociedade vê as mulheres como o “Outro”, porque elas são vistas apenas em relação aos homens. Eles são tratados como objetos de desejo para os homens, como mães para seus futuros herdeiros, ou como as que cuidam de todos os outros. Dentro desse discurso ainda podemos dar voz a declaração do famoso físico Stephen Hawking, que

em 2012 afirmou que o maior mistério do universo são as mulheres. Esse tipo de pensamento, tanto do físico quanto da reação dos anões no filme, apenas perpetua a ideia da mulher como o “Outro”, como um ser social a parte do homem, e não como alguém com o direito de se ver como indivíduo da sociedade. Em suma, esse pensamento contribui para criar uma relação hierárquica entre homens e mulheres, onde homens são mais valorizados, admirados, importantes e mais simples de entender e as mulheres são consideradas um gênero a parte.

Ao acordar, Branca de Neve logo explica aos anões os eventos que a levaram ali e faz o acordo de cuidar da casa para que eles a deixem ficar. Assim, ela novamente encontra contentamento cozinhando e limpando para os sete anões, que parecem não ter hábitos higiênicos ou domésticos antes da chegada da princesa. Embora a dependência dos anões em Branca de Neve seja retratada como cômica, a história deles sugere às jovens que o papel da mulher é trabalhar constantemente pela casa e mostrar o cuidado materno para com todos, incluindo uma casa cheia de homens desconhecidos. O papel tradicional das mulheres como maternal é uma generalização que limita toda mulher a uma caracterização baseada em sua capacidade biológica para a maternidade; no entanto, na sociedade de Branca de Neve, essa associação ainda não era comumente questionada.

Para Beauvoir, esse papel de “feminilidade” tão ocupada pela Branca de Neve não passa de uma construção da sociedade. Por isso, ela quer dizer que a natureza de uma pessoa depende de forças externas. Este é o completo oposto da visão filosófica tradicional de que a natureza humana é fixada no nascimento. Como existencialista, Beauvoir argumenta que os seres humanos não nascem com valores particulares e criam uma identidade apenas como resultado de suas circunstâncias. *O Segundo Sexo* declara que ninguém nasce mulher, mas se torna uma conforme é criada e tratada pela sociedade. Por isso, a ênfase na domesticidade das mulheres em Branca de Neve mais do que em qualquer outro filme de princesa é compreensível; visto que o filme foi produzido ainda em um contexto extremamente conservador e patriarcal.

Depois de comerem a refeição preparada pela protagonista, os anões resolvem cantar e dançar. Nesse momento, Branca de Neve canta uma das músicas mais famosas e simbólicas do filme, chamada “o meu príncipe vai chegar”. Com uma letra muito sonhadora, vemos que ela não tem maior desejo do que ser encontrada por seu príncipe; no entanto, ela meramente deseja que ele a encontre, em vez de procurá-lo ativamente.

Na manhã seguinte, os anões, preocupados com a segurança da princesa, dizem-lhe para não permitir que ninguém entre na casa quando estiverem trabalhando. Novamente, reforçando a ideia de ingenuidade e inocência na personalidade da protagonista. Tudo corre

bem até que a rainha descobre pelo espelho mágico que Branca de Neve ainda estava viva e ainda a superava em beleza. Nessa parte, a rainha má disfarça-se de velhinha e vai atrás da moça com uma maçã envenenada, que faz com que Branca de Neve caia em um sono profundo até o dia em que um beijo do amor verdadeiro a faça despertar.

Um ponto interessante nessa última parte é que ao se disfarçar de velhinha com uma poção mágica, a rainha má encanta um feitiço chamado “a fórmula que transforma a beleza em feiura”. Segundo Schubert (2009), a beleza e a estética refletem as tradições e os costumes de períodos específicos. Dessa forma, vemos que o padrão vivido em 1937, época de lançamento do filme, era uma valorização da beleza dentro da juventude. Wolf (1992) afirma que a juventude e até mesmo a virgindade, tem sido consideradas belas nas mulheres já que se enaltece a sua falta de experiência e a sua ignorância sexual. Essa visão se mescla à visão de Beauvoir de que a mulher e sua beleza são construídas na visão de desejo dos homens, no caso o desejo de algo puro, imaculado e jovem. Voltando a Wolf, o envelhecimento nas mulheres não é algo belo porque as mulheres tornam-se mais vividas com o tempo e porque o laço entre as diferentes gerações de mulheres deve ser sempre quebrado de novo: mulheres mais velhas temem as jovens, pois acreditam que as mais novas podem ter mais “valor” do que elas, e as jovens temem as velhas. Assim, o mito da beleza perpassa todas as épocas da vida das mulheres.

Em suma, no final do filme os anões chegam em casa para encontrar o corpo sem vida de Branca de Neve e a colocam em um caixão de vidro enquanto ela permanece linda como sempre. Algum tempo depois, o príncipe aparece montado no cavalo branco e a acorda com o beijo do verdadeiro amor. No último ato, o príncipe a leva para seu castelo para que os dois possam viver felizes para sempre. Neste primeiro longa-metragem vemos uma personagem delicada e submissa às vontades do meio, que sonha com um final feliz e com um príncipe salvador para fazê-la feliz.

#### 4.2 CINDERELA OU “SONHOS PODEM SE TORNAR REALIDADE”

Na primeira cena do filme, Cinderela é acordada pelas badaladas do relógio da cidade, resmungando “até ele me manda de um lado para o outro!” Essa frase reforça o papel vivido pela protagonista no filme, de que todos mandam em Cinderela, até objetos inanimados. Como Branca de Neve, *Cinderela* (1950) também é uma prisioneira de sua madrasta invejosa, e somado a isso, as irmãs malvadas da Cinderela também passam seus dias torturando-a.

Enquanto sobre Cinderela recai o papel de serviçal, o papel assumido pela madrasta e por suas filhas é o de gastar todo o dinheiro deixado pelo pai da personagem.

Em *Branca de Neve e os sete anões*, a princesa e sua madrasta viviam uma relação de rivalidade em vez de fraternidade e cumplicidade. A mesma característica pode ser observada em Cinderela. As mulheres são cúmplices em sua própria opressão nesse filme. A madrasta e suas filhas invejam Cinderela e por isso não perdem oportunidades de inferiorizá-la, e anulam a possibilidade de todas se apoiarem e viverem como família.

A jovem protagonista se assemelha muito à Branca de Neve, pois mesmo vivendo na adversidade ainda tenta ver o lado positivo da vida. No começo do filme temos a trilha sonora: “que importa o mal que te atormenta, se o sonho te contenta e pode se realizar”. Mais uma vez vemos a princesa passivamente esperando a felicidade aparecer ao invés de ir buscá-la. Contudo, já podemos notar uma pequena quebra de uma princesa para a outra, já que Cinderela não faz nenhuma tarefa doméstica com um sorriso no rosto, mas sim com um ar de cansaço.

Em uma cena específica, as meias irmãs Drizella e Anastácia, cantam na sala com um piano, enquanto Cinderela canta lavando o chão. Dessa forma, temos a evidência de divisão social entre as mulheres, já que algumas têm benefício e privilégio, e outras não. Porém o fator mais importante da cena é quando Drizella e Anastácia começam a brigar e sua mãe interrompe dizendo: “Meninas, lembrem-se, acima de tudo: bons modos”, mostrando que o mais importante é manter as aparências femininas e não manter uma relação de amizade na família. Ainda que o filme tenha mais personagens femininas, não vemos nenhum avanço nesse aspecto com relação a seu antecessor.

Mulheres e subordinação é um tema constante em todo o filme, já que cada uma das donzelas no reino é convidada a comparecer ao baile, onde cada uma é colocada em exposição para o príncipe na esperança de que ele escolha uma delas para se casar. Toda garota no reino parece concordar que nada seria melhor do que o casamento com o príncipe, especialmente a madrasta e suas filhas.

Cinderela também sente vontade de comparecer ao baile, e claro, suas meias-irmãs já começam a desdenhar da ideia, porém a protagonista insiste que o comunicado afirma “todas as jovens solteiras” e por isso tem o direito de comparecer ao evento. Ainda que seja uma atitude pequena, vemos mais uma pequena quebra com relação à princesa anterior, pois ainda que de forma delicada, Cinderela tenta expressar mais seus pensamentos e argumenta que também tem o direito de participar. Branca de Neve não desafiou nenhuma personagem em seu filme e jamais demonstrou querer prevalecer sua vontade. Mas Cinderela trabalha o dia inteiro

nas tarefas domésticas como um meio para convencer a madrasta a permitir que ela vá ao baile, e talvez conseguir um pouco de felicidade.

Depois de terminar suas tarefas e preparar um vestido para o baile (com a ajuda de animaizinhos amigos da protagonista), Cinderela então comparece para ir com o resto de sua família até a carruagem. Nessa parte, suas meias-irmãs ficam com inveja de sua aparência bela e delicada e destroem o vestido de Cinderela. Após esses acontecimentos, a princesa é deixada a sós e aos prantos na casa. É quando a Fada Madrinha aparece e, usando sua varinha mágica para transformar uma simples abóbora em uma carruagem mágica e as roupas velhas de Cinderela em um belo vestido de gala, prepara a moça para brilhar, com a condição de que ela volte até a última badalada dos sinos da meia-noite.

Assim, Cinderela vai ao baile e, após um único olhar e uma única dança, o Príncipe se apaixona por ela. A relação entre o príncipe e a princesa em Cinderela é um pouco mais dinâmica do que na Branca de Neve; no entanto, sua interação primária ocorre através do silêncio de dançar um com o outro. Ao soar da meia noite ela é obrigada a fugir afim de evitar que o feitiço se desfça na frente de todos.

Cinderela corre para casa à meia-noite, quando perde um dos seus sapatinhos de cristal na escada do palácio. Depois disso, a importância do sapato de Cinderela é igualada à sua importância como objeto do amor do príncipe; sua identidade é reduzida a um tamanho de sapato. Este processo pode demonstrar mais uma vez a subordinação e inferioridade da mulher na história, uma vez que sugere que o príncipe não seria capaz de identificá-la por qualquer outro indício que não o sapato que se encaixa. Podemos nos perguntar, então, como ele sabe que ela é a garota com quem ele está destinado a ficar para o resto de sua vida, depois de apenas uma dança, se ele não seria capaz de encontrá-la em uma multidão? A prevalência de um fator físico em relação à conversação e à compatibilidade apenas evidencia o caráter superficial do amor romântico no filme.

No último ato do filme, a madrasta descobre que Cinderela foi a acompanhante do príncipe no baile e a tranca no quarto. Enquanto isso, o mensageiro do rei leva o sapatinho para suas meias-irmãs provarem. Por muito que se esforçassem o sapato não serve em nenhuma das duas. É então que, com a ajuda de seus amigos animais, Cinderela surge na sala, e o criado insiste que ela calce o sapato, que entra sem nenhuma dificuldade. No final, Cinderela é resgatada da vida de servidão e se casa com o príncipe, vivendo feliz para sempre.

Embora Cinderela demonstre o progresso feminista nos treze anos desde o primeiro filme da franquia de princesa, o relacionamento romântico é novamente reduzido à fisicalidade e à dependência, e os únicos relacionamentos significativos de Cinderela, através

dos quais ela é capaz de se expressar e afirmar suas ideias parece existir com seus animais de estimação – ratos, pássaros e Bruno, seu cachorro de estimação. Essas princesas eram mais assertivas com animais e crianças, e muito menos com outras pessoas. Isso sugere um modo bastante submisso e limitado de ser assertivo, como se elas não pudessem se afirmar com outros adultos, mas apenas quando estavam sendo mães ou com aqueles que tinham menos poder.

Um fator que percebemos em Branca de Neve é que ela faz as tarefas domésticas como uma forma de expressar gratidão aos sete anões, demonstrando até mesmo satisfação na tarefa. É a princesa que antecedeu a Segunda Guerra Mundial, a princesa que não viu as mulheres indo trabalhar para sustentar a casa enquanto os maridos lutavam nas batalhas. No entanto, Cinderela apresenta um comportamento bem diferente com relação a isso. As tarefas da casa não passam de uma obrigação para a protagonista, ainda que ela tente fazê-las da forma mais otimista possível, dá para ver que aspira não ter que cuidar disso todo dia. Ainda que, em 1950, o ideal feminino ainda fosse o da mulher dona de casa sustentada pelo marido, novas mudanças já estavam começando a ocorrer.

O fim da Segunda Guerra Mundial e a eclosão da Guerra Fria trouxeram uma perspectiva valorizada do capitalismo para a sociedade americana. “O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone” (HOBBSAWN; 2005, p. 259). Nesse contexto, a mulher que antes era dona de casa, agora almejava ter um marido que pudesse lhe dar conforto para não realizar as tarefas domésticas. É a partir desse período que vemos a “mecanização dos afazeres domésticos”, como a máquina de lavar, o uso do micro-ondas para auxiliar na cozinha e outros. Também, a entrada para o mercado de trabalho começa a se tornar cada vez mais possível. Dessa forma, vemos que os sorrisos complacentes de Branca de Neve ao realizar suas tarefas, foram substituídos por novos sentimentos na outra princesa clássica.

#### 4.3 ARIEL OU “QUERO ENTENDER MAIS DESSE MUNDO”

Os anos 1980 foram marcados como uma época de rebeldia, com roupas extremamente coloridas, cantores como Madonna e Michael Jackson abalando o mundo pop, a queda do muro de Berlim e o surgimento da era da informação com o primeiro computador pessoal, o Macintosh da Apple, e da interface Windows, da Microsoft. Os filmes precisavam ser mais agitados, as músicas, mais animadas. Não é diferente com as produções da Disney. As suas princesas passam por mais desafios e reviravoltas antes do final feliz, já que a simples

princesa clássica não agradaria mais ao público. Além disso, a escolha de uma protagonista sereia parece ecoar os pensamentos de Simone de Beauvoir:

Mais poderosas são as fadas, as sereias, as ondinas que escapam ao domínio do homem. Sua existência é incerta, porém, e apenas individualizada; elas intervêm no mundo humano sem ter destino próprio: a partir do dia em que se torna mulher, a pequena sereia de Andersen conhece o jugo do amor e o sofrimento passa a ser seu quinhão (BEAUVOIR; 1967, p. 31).

Após uma pausa de três décadas nos filmes de princesa, Walt Disney lança *A Pequena Sereia* em 1989. A princesa Ariel marca uma transição significativa no retrato de princesas da Disney, exibindo mais espírito rebelde que Cinderela ou Branca de Neve teriam ousado. Seu figurino, da mesma forma, é mais revelador do que os vestidos de baile com luvas, já que ela veste nada mais que um top de biquíni de conchas roxas. Podemos dizer que seu visual de cabelos longos e vermelhos condiz com a coloração e a agitação da década de 80.

Ariel é uma sereia curiosa e deseja conhecer o mundo humano mais que qualquer coisa, agindo contra a vontade do pai, Tritão, o rei dos mares. Possui seis irmãs, mas com nenhuma demonstra qualquer afetividade que seja representada no filme. A princesa de cabelos vermelhos só se relaciona com uma mulher, Úrsula, a bruxa do mar, que ainda que se apresente como sua rival, vê em Ariel uma forma de se vingar do pai dela, usando a princesa para conseguir o que deseja, que é tomar o poder de Tritão.

O filme começa com uma apresentação para celebrar a estreia de Ariel no coral, mas a princesa não aparece porque está com o seu amigo Linguado explorando o oceano. Enquanto ele é medroso e cauteloso, ela é corajosa e curiosa, principalmente em relação aos objetos do mundo dos humanos.

Ao perceber que se atrasou para sua apresentação no coral, Ariel volta para casa e leva uma bronca do pai. Pela primeira vez em uma produção de princesas da Disney, vemos um conflito entre filha e pai. Enquanto nas produções anteriores os pais biológicos das princesas eram esmagadoramente ausentes durante a infância, o pai de Ariel é uma presença dominante em sua vida. O rei Tritão é o homem mais poderoso dos sete mares, e com frequência exerce seu poder sobre sua filha mais nova, Ariel. Ao longo do filme, o espírito livre e explorador de Ariel é constantemente ameaçado pela paternidade opressiva de seu pai, que simboliza nesse momento a voz patriarcal da sociedade, que ainda tenta oprimir e controlar a mulher de acordo com suas exigências.

Tritão discute com a filha especialmente quando descobre que ela foi até a superfície, porque acredita que os humanos são perigosos e podem fazer mal a ela. Ariel não fica calada às acusações do pai como pode ser observado neste diálogo:

Ariel: “Tenho 16 anos não sou mais criança”.

Tritão: “Não use esse tom de voz comigo mocinha, enquanto viver nos meus mares, obedecerá às minhas ordens”.

Ariel: “Mas o senhor deveria escutar...”

Tritão: “Nem mais uma palavra e nunca mais quero saber que você foi a superfície, está bem claro?”

(*A Pequena Sereia*, 1989)

Claramente Ariel espera ser tratada com mais respeito e de forma mais adulta. Enquanto as princesas anteriores se deixaram subjugar e até ser escravizadas por suas madrastas, Ariel tenta prevalecer seu ponto de vista ao seu pai autoritário. Nesse momento, vemos a voz da princesa como a de uma mulher vivida no período de 1989, que apesar de já ter tido grandes avanços do movimento feminista, ainda enfrentava uma sociedade autoritária e patriarcal em diversos aspectos.

De acordo com Beauvoir (1949), a sociedade tratava as mulheres como menores de idade, muitas vezes parecidas com crianças. Isso frustrou sua capacidade de participar da vida pública em pé de igualdade com os homens. Na cena descrita acima, podemos ver que Ariel desejava ser tratada com mais seriedade pelo pai, porém é vista da forma mais infantilizada possível sem mesmo ter a chance de se defender. Beauvoir ainda afirma que esse tratamento da mulher como um ser frágil e infantil foi o que garantiu a falta de poder real na cultura e na sociedade, enquanto os homens detinham todo o poder econômico político e social. Mesmo sendo uma princesa, filha do rei dos sete mares, Ariel se vê completamente a mercê do pai.

Na sequência, vemos Ariel sair chorando após a discussão com seu pai e seguir para uma gruta secreta, onde guarda todos os objetos que ela encontra do mundo humano. Nesse momento, temos a trilha sonora de Ariel que expressa seu desejo de ter pernas, de dançar, de saber o que é esse mundo tão misterioso. Por isso, ao avistar uma embarcação na superfície, ela decide se aproximar para ficar mais perto desse mundo. Nesse navio, ela repara no príncipe Eric e se apaixona à primeira vista. Vemos nessa parte uma narrativa que ainda se assemelha às histórias vividas pelas princesas anteriores, visto que com apenas um olhar, a princesa se encanta por um rapaz que nem sequer conhece.

De repente, começa uma tempestade e Ariel salva o príncipe Eric de se afogar. Para compensar o amor à primeira vista, voltamos a ruptura de um paradigma, porque é a mulher que salva o príncipe. Eric não lembra muito bem de sua salvadora, mas se apaixona imediatamente pela voz da menina. Ariel foge, mas diz que irá pertencer a ele, porque estava também apaixonada, ou seja, apesar de sua coragem para resgatar o príncipe, ainda se coloca na figura da mulher dependente e subjugada pelo homem. A bruxa do mar, que está constantemente tramando para usurpar o poder de Tritão e tomar o trono para si, percebe que



Ariel se apaixonou por Eric, logo entende que essa é a chance para pôr o plano de vingança em prática.

Após tudo isso, Ariel se vê cantarolando e nada perdidamente apaixonada. Nessa hora, vemos a única cena do filme em que Ariel tem algum contato com suas irmãs, quando elas lhe perguntam o que está acontecendo para ela agir dessa maneira. A princesa de cabelos vermelhos não responde, apenas continua cantando e sai de perto das irmãs. Portanto, apesar de existirem outras mulheres além da protagonista e da bruxa, não há nenhum relacionamento afetivo entre elas. A ideia de discórdia presente nos filmes anteriores ainda se perpetua.

O rei Tritão descobre a gruta com a coleção de artefatos humanos. Os dois começam a brigar e Ariel fala que ama o príncipe e afirma que esse seu sentimento não vai mudar. Tritão furiosamente destrói seus tesouros, gritando com ela sobre os perigos dos seres humanos. A menina começa a chorar desesperadamente após ter sua coleção de objetos estragados pelo pai. A ameaça patriarcal frente à liberdade da mulher é muito simbólica nessa cena, uma vez que essa ameaça limita a individualidade da mulher, de se ver como um sujeito fora das regras impostas, de ter o direito de seguir suas curiosidades e seus sonhos.

Essa é a oportunidade que Úrsula tem para enganar a jovem dizendo que pode realizar seus desejos. Ariel segue para a Caverna de Úrsula com o objetivo de buscar algum tipo de apoio para realizar seu sonho de conhecer o mundo humano e encontrar o príncipe. Enquanto fala, Úrsula passa creme no cabelo e se maquia o que demonstra a vaidade, um traço que encontramos nas vilãs dos filmes anteriores. Ela também não conversa olhando para a princesa e sim para o espelho, demonstrando desinteresse, ar de superioridade e desrespeito à Ariel. Mais uma forma que a diferencia de Ariel, porque apresentam a antagonista como vaidosa e a princesa como uma mulher de beleza natural, separando mais uma vez as mulheres em dois grupos e, assim, afastando-as. Essa é mais uma característica e uma alegoria das princesas clássicas. Enquanto a linha dos filmes das princesas as mantém aprisionadas pelo mito da beleza, as mulheres aprendem nessas histórias que as “lindas” conseguem um final feliz, sejam elas independentes ou não. Enquanto a “feia”, “ambiciosa” sempre se dá mal.

No livro *A Terceira Mulher*, Lipovetsky (2000) separa três momentos das mulheres na humanidade. A primeira mulher, anterior ao iluminismo, era depreciada por conta da valorização do masculino frente ao feminino; assim, os discursos evocavam a inferioridade da mulher em relação ao homem. Aos homens a glória imortal, as honras públicas, o monopólio da plenitude social. Às mulheres a sombra e o esquecimento, concedidos aos sujeitos inferiores (LIPOVETSKY, 2000, p. 234). Essa descrição se encaixa perfeitamente na situação

vivida por Úrsula e o Rei Tritão no filme. A bruxa vive em uma caverna escura e é uma feiticeira marginalizada do reino, enquanto o Rei vive nas regalias do Castelo. Outro ponto que o autor aponta e merece destaque é que nesse momento histórico, as mulheres eram vistas como detentoras de poderes selvagens e místicos, poderes que escapavam às explicações racionais da lógica masculina, por essa razão as mulheres eram seres temidos. Esse mito alimentou medos e anseios que, conseqüentemente, associaram as mulheres ao mal e ao diabólico. Até agora, todas as vilãs dos filmes mencionados fazem jus a esse mito, reforçando essa imagem estereotipada da mulher.

Nesse encontro das duas, a bruxa do mar pede a Ariel para desistir de sua voz em troca de um corpo humano, para que ela possa fazer o príncipe Eric a se apaixonar por ela. A bruxa começa a preparar a poção mágica para transformar a sereia em humana:

O homem abomina a tagarela, garota caladinha ele adora, se a mulher ficar falando o dia inteiro fofocando o homem se zanga diz adeus e vai embora. Não! Não vai querer jogar conversa fora, que os homens fazem tudo para evitar. Sabem quem é a mais querida? É a garota retraída! E só as bem quietinhas vão casar. (*A Pequena Sereia*, 1989)

A letra da música faz alusão às personalidades das princesas clássicas. Tanto Branca de Neve quanto Cinderela são personagens retraídas e bem comportadas. Apenas com um sorriso e uma breve interação já conseguem conquistar o príncipe encantado: “quando as mulheres na cultura demonstram personalidade, elas não são desejáveis, em contraste com a imagem desejável da ingênua sem malícia” (WOLF, 1992, p. 77).

Por isso, a condição de Ariel somente contar com a aparência para conquistar o príncipe sem usar as suas opiniões, suas visões de mundo, banaliza a importância da voz das mulheres e reafirma a ideia que a aparência importa mais que tudo. Essa visão apenas reforça que “só as quietinhas vão casar.” Além disso, a decisão de Ariel trocar sua bela voz por um par de pernas efetivamente desfaz as caracterizações anteriores do filme de Ariel como independente, forte e inteligente. A jovem se torna uma mulher passiva e sem voz, literalmente.

Eric procura a mulher por quem pela voz se apaixonou, pois não lembra do rosto dela. Quando Ariel chega ao palácio, o príncipe não a reconhece, porque ela está muda. Por isso, o príncipe evita beijá-la, mesmo gostando de Ariel, porque quer se casar com a moça da voz. Nesse meio tempo, outra diferença é apresentada com relação aos filmes anteriores, pois nessa produção, a princesa passa a conhecer melhor seu interesse amoroso. Ambos saem juntos pela cidade para realizar as mais diversas atividades, enquanto nos filmes anteriores a interação não passava de uma dança ou um olhar.

Os amigos da princesa tentam ajudá-la a conquistar o príncipe, mas a bruxa sabota todas as chances que a sereia tem. Assim como nos filmes anteriores, Ariel só tem amigos homens (Linguado, Sebastião, Sabidão). Perto do final do filme, Ariel consegue recuperar a sua voz e, finalmente, Eric reconhece a garota e a beija. Esse ato pode ser considerado uma quebra de paradigma, visto que o príncipe precisava ouvir a voz da garota para reconhecê-la como a amada.

O beijo do príncipe e da princesa foi tarde, porque o ato ocorreu depois do pôr do sol. Portanto, Úrsula prende a menina. O rei até tenta salvar a filha, mas falha em sua tentativa. A bruxa do mar consegue realizar seu plano de vingança e usurpar o trono. No entanto, em mais uma reviravolta, o príncipe Eric consegue matar a vilã e salvar Ariel. Nesse ato, vemos a representação do homem resgatando a mulher de outra, reforçando a ideia que a dominação masculina salva as mulheres delas mesmas e colaborando para a rivalidade feminina.

No final, *A Pequena Sereia* teve sim novas quebras de paradigmas e uma protagonista exploradora e curiosa por realidades diferentes. No entanto, de acordo com Giroux (2004), a escolha de abandonar sua voz, seu poder, pela possibilidade do tão esperado final feliz ainda é uma característica muito opressora e conservadora do filme. A personalidade tão rebelde e esperta de Ariel falha quando ela acredita que somente a aparência é suficiente para conquistar um amor romântico.

#### 4.4 BELA OU “QUERO VIVER EM UM MUNDO BEM MAIS AMPLO”

Lançado em 1991, aclamado e adorado como nenhum outro clássico da Disney, *A Bela e a Fera* surge com uma das princesas mais adoráveis do mundo de Walt Disney. Bela, uma jovem linda e inteligente torna-se prisioneira do castelo de uma Fera misteriosa após negociar a liberdade de seu pai. Com a ajuda dos empregados do castelo, ela começa a ver muito além da aparência horrível da Fera e um belo romance surge entre os dois. A complexidade das relações entre homens e mulheres se evidencia perfeitamente nesse filme. Seguindo o mesmo ritmo da narrativa anterior, a obra possui várias reviravoltas, inclusive na personalidade dos personagens.

O filme se inicia com um ato musical em que somos apresentados à pequena e humilde aldeia do interior que nossa protagonista mora. Bela é uma assídua leitora, sendo inclusive a única da região e seu maior desejo é uma vida mais ampla do que a de uma simples dona de casa. Apesar de ser considerada bela, é constantemente vista como estranha pela população local, carregando até mesmo certa impopularidade. Vemos isso claramente

explícito no trecho da música: “Essa garota é muito esquisita! O que será que há com ela? Sonhadora criatura. Tem mania de leitura. É um enigma para nós a nossa Bela.”

Além disso, a canção coloca a ideia de ser bonita sempre em oposição a ela gostar de ler e ser inteligente. Estas duas qualidades são retratadas como opostas ao longo do filme, como proclamado nas linhas da canção de abertura:

Mulher da vila: “O nome dela quer dizer beleza, não há melhor nome para ela!”  
 Homem da vila: “Mas por trás dessa fachada, ela é muito fechada, ela é metida a inteligente”.  
 (*A Bela e a Fera*, 1991)

No caso, para a população local, é um estranhamento ter uma moça bonita que gosta de ler e tem pensamentos diferentes do restante da vila. A cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo (WOLF; 1992, p. 78).

Desse modo, temos um pequeno vislumbre do que Naomi Wolf chama de o mito da feminista feia. Se uma mulher se recusa a seguir o padrão de beleza e comportamento esperado da cultura patriarcal, ela é considerada feia e excluída. Assumir uma postura combativa diante do que é considerado “feminino” pela dominação masculina apenas implica na exclusão da pessoa. Bela é a própria contradição desses pensamentos, pois é considerada a moça mais bonita da vila, mas ao mesmo tempo exprime personalidade e esperteza diante do vilarejo.

Contudo, é importante ressaltar que mesmo Bela sendo retratada como inteligente e leitora voraz, a construção da sua personalidade ainda recai em alguns problemas. No documentário *Mickey Mouse Monopoly*, o Dr. Gail Dines argumenta que a princesa só aparece lendo livros que seriam apropriados ao gênero feminino. Ela descreve seu livro favorito contendo “lugares distantes, duelos de espadas, feitiços e um príncipe disfarçado”. Dessa forma, ainda que seja uma ironia produzida pelo filme que seu livro predileto acabe sendo a história da sua vida, o tópico que ela lê entra no gênero de leituras leves, românticas e fantasiosas, caindo no estereótipo de leitura para garotas. Assim, ela é construída de forma inteligente, mas não a ponto de quebrar paradigmas de estereótipos e gênero no filme.

Na narrativa, somos apresentados ao personagem Gaston, que, aliás, é o estereótipo masculino perfeito. Branco, forte e corajoso, mas também arrogante e machista, é o solteiro mais cobiçado daquela região da França, acreditando que pode se casar com Bela quando quiser, sendo que bastaria apenas insistir (afinal, para ele, o “não” da mulher não existe, é só um charme). Gaston intimida-a constantemente para ser sua esposa, pois acredita que ela é a

melhor garota da vila por ser a mais bonita de todas. Bela não passa de um troféu para o personagem, e seu valor para Gaston reside na sua aparência. Essa situação apenas evidencia a ideia propagada pelo mito da beleza, de que as mulheres devem encarná-la e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem (WOLF; 1992, p. 15).

Bela recusa o “príncipe” não tão encantador assim, que nesse caso, se arrasta aos seus pés. O jovem critica o hábito de leitura da moça, pois acredita que isso apenas a influenciará a ter ideias e a pensar, o que considera inadmissível. Podemos ver que Gaston busca uma mulher submissa, enquanto Bela deseja alguém que compreenda seus anseios e aspirações.

Da mesma forma que a protagonista recusa esse tipo de par romântico, vemos o mesmo começando a acontecer em 1991, onde as mulheres lutavam para encontrar independência na vida e principalmente a liberdade de pensamento. Assim, Gaston pode ser comparado ao personagem Rei Tritão da Pequena Sereia, pois ambos simbolizam o controle patriarcal tentando ser opressor frente às vontades e pensamentos das princesas.

No filme, Bela recusa o pedido de casamento de Gaston e a oportunidade de “ser a esposa que vai massagear seus pés e lhe dar filhos”. Mais uma vez somos apresentados a um ato musical em que Bela exprime seus desejos falando: “Madame Gaston, mas que horror! Jamais serei esposa dele! Eu quero mais que a vida no interior. Quero viver em um mundo bem mais amplo! Com coisas lindas para ver. E o que mais desejo ter, é alguém para me entender, tenho tantas coisas para fazer!”

Esse trecho revela uma ponte das princesas rebeldes com as princesas clássicas, pois vemos que Bela tem um desejo de conhecer o mundo além daquela vila; contudo, ela também tem o desejo de viver com alguém que compartilhe e respeite suas aspirações. Não chega a ser o príncipe encantado pedido por Branca de Neve, mas ainda conta como o desejo de compartilhar sua vida com alguém.

Dessa forma, vemos que mesmo na história das princesas rebeldes, ainda ocorre a idealização e o desejo do “amor romântico”. Gomes afirma que é um mito propagado pela cultura das novelas, livros best-sellers e filmes de grandes bilheterias que divulgam essa ideia. A felicidade da mulher estaria subordinada ao encontro do “par perfeito”, coroado pelo ritual do casamento. “Sua vendagem é certa, todos querem comprar o imaginário deste amor, a certeza dos encontros, a união com a ‘pessoa certa’, a fusão das ‘almas gêmeas’, em que os conflitos são extintos, os sonhos são realizados e o ‘final feliz’, o início de um ‘belo recomeço’” (GOMES; 2000 p. 172).

Enquanto isso, o pai de Bela, Maurice, embarca em uma viagem para mostrar suas novas invenções em uma convenção em outra cidade. Mas, acaba errando o caminho, e

encontra uma matilha de lobos na floresta. Depois de fugir e até mesmo perder seu cavalo de vista, busca abrigo em um castelo abandonado. Lá, ele é capturado como prisioneiro pela Fera.

Bela descobre que há algo errado quando avista perto da aldeia o cavalo que seu pai levou para a viagem. Por isso, ela parte em sua busca e acaba encontrando o castelo abandonado. Bela encontra seu pai prisioneiro em um calabouço frio e escuro onde está rapidamente adoecendo. A Fera concorda em dar a liberdade a seu pai e fazer de Bela prisioneira. Diferentemente de Ariel, que deixa o reino submarino para ir atrás de seu sonho e do príncipe, Bela renuncia ao “marido ideal” e se empenha em salvar seu pai, capturado pela Fera.

Se antes Bela vivia rejeitando as investidas machistas de Gaston, ela agora se encontra novamente subjugada à vontade de outro homem tirânico. Por isso, o começo do relacionamento entre a Bela e a Fera não é tão romântico quanto nas histórias que ela gosta de ler. A cada proibição que a Fera faz, como não ir a algumas partes do Castelo, Bela desobedece e faz. Outro paralelo pode ser traçado com a princesa Ariel, dado que ambas as jovens sempre desobedecem as regras que lhes são impostas ainda que isso lhes cause as consequências. A curiosidade de Ariel e Bela sempre se sobrepõem ao medo das consequências.

Contudo, um ponto importante que vale mencionar é que a princesa Bela mostra a gentileza das princesas clássicas a todos os homens do filme. Por exemplo, quando Bela recusa o pedido de casamento de Gaston ou quando nega jantar com a Fera, mantém o tom de voz suave e mede as palavras com educação. Assim, vemos que a Disney mais uma vez quebra paradigmas dentro dos moldes, colocando uma princesa que pensa por si mesma e desafia as proibições ao seu redor, porém sempre de maneira delicada e “feminina”.

Em uma dessas cenas, curiosa como é, Bela explora uma parte que não deveria visitar, e nisso encontra uma rosa em uma redoma. A garota fica maravilhada e quase chega a tocá-la, mas no último instante a Fera aparece. Os dois discutem violentamente, assustando tanto a moça a ponto de fazê-la fugir do castelo. Nesse momento, Bela encontra uma matilha de lobos e é salva pela Fera no último minuto. A moça cogitar subir no cavalo e voltar para casa, mas interrompe o ato ao perceber o quão machucado ficou seu captor ao salvá-la. A partir daí começa a cuidar de seus ferimentos e exigir que ele mude suas maneiras.

Depois dessa cena, a verdadeira história de amor começa com duas pessoas marginalizadas que encontram consolo uma na outra. Na Fera, vemos um homem que nunca teve a chance de amar e aceitar a si mesmo, pois sempre foi tratado como um monstro e

depois de um tempo começou a agir como tal. Bela é a primeira pessoa em sua vida a enxergar além dessa imagem. Lentamente, a Fera arrogante e temperamental vai se transformando em um ser gentil e educado. O romance se diferencia da narrativa das princesas, já que Bela passa bastante tempo com seu par romântico e aos poucos passa a conhecê-lo melhor. Também se diferencia da Pequena Sereia, pois a protagonista não tem nenhum interesse em conquistá-lo, e deixa isso acontecer naturalmente.

Em uma das cenas do filme, a Fera chega até mesmo a presentear a garota com uma biblioteca, já que soube pelos criados do palácio que ela ama ler. Nesse momento, vemos a diferenciação da Fera em relação a Gaston. Enquanto o primeiro se mostra interessado na personalidade de Bela e a encoraja a ler, o outro desconsidera suas aspirações e gostaria de vê-la submissa às suas vontades. Bela, ao contrário de outras princesas, desconsidera o exterior e começa a sentir algum afeto pelo conteúdo daquele que lhe é apresentado.

Enquanto isso, seu pai Maurice busca a ajuda dos aldeões para tentar resgatar a filha, porém é visto como um “velho louco” ao falar de um castelo com objetos encantados e uma Fera monstruosa. Com isso, ele parte para tentar resgatar sua filha sozinho, mas é incapacitado pelo frio e pela ventania. Ao ter conhecimento do atual estado de seu pai, a Fera liberta Bela para ir atrás dele.

Bela fica cuidando de seu pai, já que ele estava começando a ficar doente. No entanto, os aldeões, liderados por Gaston, batem à sua porta e acusam Maurice de insanidade na tentativa de trazê-lo para o asilo. Gaston aproveita a situação para chantagear a protagonista, afirmando que poderá proteger seu pai se a garota aceitar se casar com ele. Bela se recusa e faz o possível para confirmar toda a história e legitimar a sanidade de seu pai. Defendendo a Fera contra a curiosidade dos aldeões, Bela assegura-lhes que ele não machucaria ninguém. O invejoso Gaston percebe que a moça parece nutrir sentimentos pela criatura e responde: “Se eu não a conhecesse, diria que está caidinha por esse mostro”. Bela responde com: “Ele não é monstro Gaston, você é!”. A possibilidade de existir um relacionamento entre a Bela e a Fera inflama a violência em Gaston, que tranca Bela e seu pai em um calabouço e instiga os moradores do povoado a atacar o castelo da Fera e pôr fim ao monstro que vive tão perto da aldeia.

Ressalta-se que Bela também se posiciona corajosamente em defesa da Fera, e tenta impedir Gaston. Depois de toda a multidão marchar em prol da aniquilação do monstro, Bela consegue fugir, chegar ao castelo e, ao fim, demonstrar amor por aquele que todos só tinham ódio. No final, Bela beija a Fera e o feitiço é desfeito para todos os habitantes do castelo. Um

fato que chama atenção nessa cena é que a aparência da Fera se transforma em um homem de cabelos loiro e traços delicados, caindo novamente no estereótipo do belo príncipe encantado.

De forma geral, a temática da domesticidade apresentada nas princesas clássicas foi substituída pela temática da beleza nos filmes das princesas rebeldes. Como afirma Wolf: “a modelo jovem e esquelética tomou o lugar da feliz dona-de-casa como parâmetro da feminilidade bem-sucedida” (WOLF; 1992, p.9).

Na narrativa das duas princesas a aparência apresentada pelos personagens contribui muito para o desenrolar da história. O enredo de *A Bela e a Fera* vai revelando que o amor pode transformar pessoas e ir muito além das aparências, pois o que realmente importa é o caráter e a beleza interior. Contudo, ainda que haja pequenas mudanças comparadas às princesas clássicas, as princesas rebeldes ainda carregam: personagens opressores, valorização da aparência, enredos que se voltam ao “amor romântico” e histórias que quebram paradigmas. Mas sem abalar as estruturas da sociedade.

#### 4.5 TIANA OU “UM DIA CONQUISTAREI MINHA INDEPENDÊNCIA”

Em 2009 os estúdios Disney apresentaram a sua primeira princesa negra, moradora da cidade de Nova Orleans. A escolha da cidade não poderia ser melhor, já que é o local de nascimento do jazz e é conhecida pela mistura cultural e racial. A publicidade do filme apostou no fato de Tina ser uma princesa negra, porém os traços de seu desenho não chegam a representar os traços afro-americanos de forma convincente. Tiana tem a pele negra, mas apresenta um fenótipo distante dos traços negroides comuns à população afrodescendente (AZEVEDO e SILVA, 2014).

A história começa com a mãe de Tiana narrando um conto de fadas para a filha dela e a do patrão, Charlotte. A diferença entre a personalidade das duas fica bem evidente nessa cena, pois Charlotte parece adorar a ideia da princesa transformar o sapo em um príncipe com um beijo. Tiana só consegue ficar com nojo e afirmar que jamais se atreveria a beijar um sapo. Dessa forma, percebemos que para Tiana a ideia de ser princesa não a atrai nem um pouco, enquanto para sua amiga seria um sonho a se tornar realidade.

A Disney no filme segue uma fórmula que mistura o desejo das princesas clássicas de ter um príncipe na personagem Charlotte e o desejo de ser independente e romper com isso na Tiana. A personagem não deseja ser princesa, em vez disso, quer abrir o próprio restaurante. O empreendedorismo, uma qualidade tão valorizada nos dias de hoje, é o que move a protagonista a conquistar sua liberdade social e a compartilhar sua comida com todos. É pelo



trabalho que a mulher vem diminuindo a distância que a separava do homem, somente o trabalho poderá garantir-lhe uma independência concreta (BEAUVOIR 1967). Portanto, o trabalho no filme simboliza tanto a libertação social da protagonista, já que mais para frente veremos que ela tem origem bem humilde, como uma forma de abraçar mais individualidade, pois ela poderá fazer o que tanto ama: cozinhar. É interessante ressaltar que o trabalho de Tiana é uma releitura do trabalho doméstico realizado por Branca de Neve e Cinderela, algo que faziam até realizarem seus sonhos. No caso, das princesas clássicas, é casar com um príncipe encantado e ser tirada de uma vida de servidão, enquanto que para Tiana, o trabalho é um meio de realizar seu sonho, abrir um restaurante e ser dona do próprio negócio.

Seguindo a cena, a partir do momento em que o pai de Charlotte entra no quarto, fica clara a diferença de classes entre os envolvidos, pois Charlotte pede um novo vestido para seu pai e a mãe de Tiana diz: “Faço tudo pela minha cliente número um”. Na sequência que se segue, vemos a mãe de Tiana e sua filha irem para casa, em um bairro bem menos pomposo do que se encontravam, evidenciando mais uma vez a segregação de classes.

Contudo, vemos uma quebra nos padrões da franquia de princesas quando conhecemos o lar amoroso e alegre que Tiana compartilha com seus pais. Até o momento, a maioria das princesas analisadas eram em sua maioria órfãs ou com a mãe ausente. No caso, vemos uma família unida e que ensina para a filha que o trabalho pode ajudá-la a chegar onde quiser, porém é importante jamais esquecer o valor do amor e da família. O pai de Tiana também tinha o sonho de possuir o restaurante, mas morre antes de conseguir realizá-lo. Por isso, ao longo dos anos, ela trabalha arduamente para poder dar voz aos sonhos dos dois.

No primeiro ato musical do filme, somos apresentados a novos personagens e a uma ambientação da cidade. Enquanto sai correndo para seu segundo emprego, Tiana esbarra com o príncipe Naveen, porém o ignora. Na sequência do filme, vemos a princesa sorridente e calma, servindo com destreza as mesas do restaurante onde trabalha, ainda que esteja bastante cansada. Somado a isso, a garota é constantemente ridicularizada pelo chef da cozinha, que desdenha de sua vontade de abrir um restaurante.

A única princesa da Disney que realizou tarefas domésticas árduas com um sorriso foi a Branca de Neve. Apesar de Tiana ser retratada como uma mulher forte e trabalhadora por causa de seu emprego, também acaba reforçando a ideia de subserviência da mulher ao colocá-la em um ambiente de trabalho em que a personagem tem que ser resiliente para sobreviver. Em contrapartida, por mais que o trabalho das duas personagens seja igualmente exaustivo, Branca de Neve era obrigada a trabalhar e não ganhava nada em troca, já Tiana

trabalha em troca de um salário para financiar um sonho. A Disney novamente se coloca em um pêndulo do tradicional com o moderno.

Em uma das cenas Charlotte paga para Tiana trabalhar em uma festa que irá oferecer à realeza. O dinheiro que Tiana recebe é importante para ajudar a financiar seu restaurante. Apesar de haver amizade e cumplicidade entre as duas, nesse momento só podemos observar uma relação de negócios. Contudo, vale dizer que o fato da protagonista ter uma relação amigável com uma garota tão diferente dela em pensamento e atitude já mostra um avanço na forma como a Disney retrata as mulheres.

O segundo número musical do filme, “Quase lá”, explora a jornada da protagonista até finalmente ter o dinheiro que precisa em mãos. A música sempre reforça que a princesa fará de tudo para não desistir de seu sonho, pois está perto de realizá-lo. Porém, há um novo problema apresentado no filme quando Tiana finalmente consegue todo o dinheiro para dar entrada na compra do terreno que almeja. Nesse sonho ela está usando um vestido branco, modelo dos anos 20, com seus cabelos lisos num corte em estilo Chanel, o que nos permite associar o sucesso ao embranquecimento. As roupas mudam, os traços mudam, quanto mais próximo do sucesso, mais próxima da branquitude ela será apresentada pela animação, numa reafirmação dos valores eurocêntricos” (AZEVEDO e SILVA, 2014).

Até agora, *A Princesa e o Sapo* quebrou alguns padrões dos filmes apresentados. Ao introduzir uma protagonista que possui o apoio e carinho da família e corre atrás de seus objetivos ao invés de ficar sonhando. Contudo, esbarramos com novos estereótipos e conservadorismo da cultura nesse filme. Este fato apenas mostra que a Disney continua mantendo a fórmula utilizada nas princesas rebeldes, onde ocorrem mudanças e quebras, mas mascaradas de novos problemas e opressão.

Nas cenas seguintes vemos uma nova ruptura da história, pois o príncipe é retratado como um bon vivant, um malandro e mulherengo que busca apenas se divertir. Mais tarde, veremos que o papel da bruxa tradicional é assumido por um homem, conhecido como Dr. Facilier ou Homem da Sombra. Ele transforma o príncipe Naveen em sapo e o criado dele, Lawrence, em príncipe.

O personagem Homem da Sombra é o vilão do filme e praticante de vodu. Ele é um bruxo do mal que usa truques em suas vítimas para fazer negócios com elas, se assemelhando bastante à bruxa Úrsula de Ariel. Diferente de Tiana e do príncipe Naveen, o antagonista possui traços mais próximos do fenótipo afro-americano. Colocar a princesa e o príncipe com feições mais embranquecidas que o vilão é apenas uma nova forma estereotipada de separar o “bem” do “mal” observada nos filmes da franquia. Somado a isso, uma visão deturpada da

religião vodu é fornecida pelo vilão, retratando-a sempre como enganadora e diabólica, afirmando até que “tem amigos do outro lado”.

Numa outra cena Facilier promete almas aflitas às divindades do Vodum, sugestionando uma demonização da prática. Tiana (protagonista) refere-se ao Vodum como: “magia negra” numa conotação negativa. O filme, de modo geral, representa o Vodum sob as lentes disciplinares da ideologia hegemônica eurocêntrica que segundo Shohat e Stam (2006) traz a Europa numa perspectiva central no mundo do conhecimento, da cultura, entre outros (AZEVEDO e SILVA, 2014).

Enquanto isso, Tiana vai trabalhar na festa, mas em um dos momentos ela precisa acalmar Charlotte, que está nervosa porque o príncipe não aparece. Pela primeira vez no filme vemos um núcleo de amizade demonstrado pelas duas amigas. Quando o príncipe finalmente surge, é na verdade o criado, que está disfarçado por conta do feitiço do bruxo.

Enquanto Charlotte consegue o que quer dançando com o suposto príncipe, Tiana enfrenta problemas, pois os donos do galpão onde será o restaurante não aceitam seu dinheiro com pequenas desculpas como ter outro interessado pelo lugar ou por acreditarem que a jovem não tem competência para administrar o negócio. Ela fica revoltada e começa a argumentar: “Vocês sabem quanto tempo eu levei para juntar as minhas economias?”. A protagonista não se mostra passiva diante da situação. Porém, o corretor apenas contra-argumenta: “Exatamente! É por isso que uma juvenzinha com a sua inexperiência se atrapalharia toda cuidando de um negócio desse porte. Não! É melhor deixar como está”.

Essa cena do filme demonstra o preconceito e a falta de respeito que as mulheres ainda sofrem na vida profissional, mostrando um dos desafios enfrentados pelo feminismo contemporâneo. Embora a mulher tenha conquistado lugar no espaço público e conseguido trabalhar fora da casa, muitas vezes não é vista como eficiente ou capaz de comandar negócios. Essa ideia apenas recupera o conceito explorado na análise da relação de Ariel com seu pai, de que a mulher é tratada como criança pela sociedade, o que frustra qualquer tentativa de ser tratada como igual.

Tiana tenta discutir mais com os vendedores, porém acaba tropeçando e derruba comida em cima de sua roupa. Charlotte vai até a amiga fofocar sobre a dança com o príncipe, mas ao vê-la suja a leva para trocar de roupa. Há nessa cena uma cumplicidade feminina, pois as questões de classe social e raça são deixadas de lado, dando lugar a um pequeno companheirismo. No entanto, ao mesmo tempo em que Charlotte leva a amiga e a ajuda a se trocar, ela não para de falar do príncipe, sem perguntar a Tiana o que a deixou tão chateada. Nessa cena, a dualidade de Charlotte aparece, pois apesar de ter ajudado Tiana, não demonstra empatia com a situação dela. A separação da Disney com relação a personalidade das

mulheres ainda é muito alta, com uma que almeja a independência e outra que só quer saber do “príncipe encantado”.

Tiana se vê sem saber mais o que fazer e decide desejar a uma estrela para que seu sonho se torne realidade. É então que o príncipe aparece em forma de sapo e, acreditando se tratar de uma princesa pela roupa que a jovem está usando, pede para beijá-lo oferecendo uma recompensa. Por isso, a jovem decide beijar o sapo, mesmo contra a sua vontade, porque só assim conseguirá abrir o restaurante. Contudo, para sua surpresa, ela se transforma em sapo também.

Os dois personagens enfrentam várias confusões para achar uma forma de voltarem a serem humanos e acabam se apaixonando pelo caminho. O filme *A Princesa e o Sapo* mantém a mesma fórmula romântica apresentada em *A Bela e a Fera*: o casal convive por um tempo, passa por adversidades juntos e a figura masculina amadurece com a experiência e companhia da princesa. Naveen passa de egoísta e preguiçoso a um homem altruísta e generoso no final do filme.

Em uma de suas aventuras, os dois jovens vão atrás da feiticeira Vodou que vive na beira do rio da floresta, chamada Mama Odie, que avisa que o príncipe deve beijar uma princesa para desfazer o feitiço, mas só até a meia-noite, que é quando começa o festival do Carnaval. Nessa cena, também podemos ver uma referência à história de Cinderela.

No final do filme, Tiana enfrenta o Homem da Sombra e vence a batalha, o que figura como mais uma quebra de paradigma já que é a princesa que derrota o vilão nesse filme. No entanto, ambos os jovens ainda continuam sapos e por isso o príncipe pede para Charlotte beijá-lo, já que seu pai é o Rei do Carnaval, o que a tornaria uma princesa. Tiana irrompe dizendo que não quer que ele faça isso, que seu sonho vai muito além de ter o restaurante, pois ela o ama. Então, Charlotte diz: “Em toda a minha vida eu li sobre amor de verdade em contos de fadas e Titi você conseguiu achar. Eu beijo ele, por você, amiga. Ele não precisa casar comigo”. Ela beija o sapo, porém nada acontece. Nessa cena temos o ato mais significativo de amizade entre as duas mulheres, pois Charlotte demonstra empatia e carinho na situação, sem nenhum interesse ou segundas intenções por trás.

Apesar de ainda continuarem sapos, os dois se casam. Mas, no momento que se beijam o feitiço se desfaz porque, ao casar com o príncipe, Tiana se tornou princesa. E, finalmente, Tiana consegue abrir o seu restaurante com a ajuda do marido. Por esse motivo, mesmo que a produção tenha construído uma protagonista que quebra barreiras e abre novos caminhos para as princesas contemporâneas, a personagem ainda precisa de um homem para se tornar sujeito e atingir o seu sonho, que é abrir um restaurante.

Como todo conto de fadas, esse também passa uma mensagem: o príncipe aprende que o dinheiro não é a coisa mais importante para a vida do homem, e que o amor e o carinho de seus amigos e da mulher que ama valem muito mais; Tiana percebe o quanto é especial e que tem capacidades para além do que imaginava; Dr. Facilier morre na reafirmação recorrente dos contos de fada da Disney de que o fim de tudo que é mal é morrer, da morte como um castigo (AZEVEDO e SILVA, 2014).

O filme *A Princesa e o Sapo* se divide em dois lados: a reverência a narrativa tradicional e a atualização na contemporaneidade, como visto pela temática do filme, dos personagens e da cidade ambientada. Afinal, por mais que o estúdio tenha tentado se atualizar, elementos como o amor verdadeiro e as lições de moral ainda estão presentes em sua fórmula, além de elementos ainda bem conservadores contrastando com o caráter “moderno” da obra.

#### 4.6 MERIDA OU “ÀS VEZES VOCÊ PRECISA SER VALENTE E MUDAR SEU PRÓPRIO DESTINO”

Valente é o primeiro filme de princesa da Disney com colaboração da Pixar Studios. A personagem principal do filme, a princesa Merida, rompe com as princesas dos outros filmes de diversas maneiras, começando por sua aparência. A característica mais notável de Merida são seus cabelos ruivos, encaracolados e rebeldes, diferente da perfeição de cabelo liso e disciplinado apresentado pelas protagonistas anteriores. Até mesmo Ariel, que vivia no fundo do mar e também tinha o cabelo ruivo, parecia saber discipliná-lo mais que a princesa Merida.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008), a representação da cor vermelha está relacionada ao símbolo da vida:

Com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui a mesma ambivalência simbólica destes últimos [...]. O vermelho claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas como uma força imensa e irredutível (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 944).

Toda essa vivacidade pode ser observada na protagonista que se mostra ainda mais ousada e aventureira que qualquer uma das princesas analisadas. Merida também tem sardas e um rosto mais redondo do que as outras princesas. Embora magra, ela tem proporções corporais mais realistas com quadris mais largos e um pequeno feixe de gordura na barriga. Contudo, a protagonista ainda utiliza um vestido mesmo quando sai para explorar a floresta. Ainda que ela insista em manter um vestido confortável, ainda vemos resquícios da imagem estereotipada e conservadora de que a princesa utiliza um vestido, mesmo quando pratica

atividades físicas. Porém, no geral, a princesa parece uma jovem mais realista do que apenas uma idealização masculina.

Na primeira cena do filme, Merida está em seu aniversário e brinca com sua mãe, até que seu pai aparece e lhe dá um arco e flecha de presente. A Rainha, Elinor, logo repreende o marido dizendo: “Um arco, Fergus? Ela é uma dama”. Nesse momento, já somos situados a uma discussão de gênero no filme, já que para a mãe, uma moça não deveria usar armas como o arco e a flecha. No livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Butler defende que o gênero não passa de uma construção social materializada ao longo dos anos. Segundo a autora, gênero não deve ser visto como um atributo fixo de uma pessoa, mas como categorias mutáveis, apresentando diferentes configurações.

Para Butler, a sociedade já está condicionada a exigir a coerência entre o gênero e o comportamento de uma pessoa. Para a autora, gênero, significa a compreensão produzida pelas sociedades e culturas a respeito das diferenças sexuais, e como essa compreensão leva a construção das relações de poder (dominação e subordinação). Dentro dessa lógica, o livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, afirma então que gênero vai muito além dos limites do corpo e de uma construção social, mas se afirma como uma produção de poder.

Para combater a reprodução desse pensamento a autora oferece a lógica de que não haveria uma “identidade da mulher”, mas sim “as identidades”. Butler acredita que para promover o feminismo, que é a liberdade e igualdade da mulher, primeiro seria necessário antes de tudo subverter, derrubar, modificar, sua identidade aos olhos da sociedade. Em *Valente* os atos, gestos e falas da princesa giram em torno da construção de um sujeito crítico e livre da reprodução culturalmente impregnada na sociedade.

Merida fica muito animada com o presente de seu pai e já começa a praticar com o arco desde pequena. Em uma perspectiva simbólica, a escolha dessa arma também simboliza a personalidade da personagem. “A flecha é o símbolo universal da ultrapassagem de condições normais [...] uma antecipação mental da conquista de um bem fora de alcance” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 435). O autor alega que a flecha seria um objeto apropriado para simbolizar a ruptura de ambivalência, a direção em cujo sentido é buscada a identificação, a decisão.

Já nas primeiras cenas do filme, temos a narração insatisfeita de Merida com a realidade em que vive. A princesa tem três irmãos mais novos e afirma: “eles podem fazer qualquer coisa, eu nunca posso fazer nada. Eu sou a princesa, o exemplo. Eu tenho deveres,

responsabilidades, expectativas! [...] bom! Minha mãe, ela manda em cada dia da minha vida!”. É perceptível sua raiva e infelicidade com as regras e convenções do papel da mulher da realeza, fator que desencadeará todas as reviravoltas da narrativa.

Sua mãe está sempre determinada a “corrigir” a filha para que aja de acordo com as regras e se comporte como uma princesa. Elinor nas cenas seguintes afirma: “Uma princesa não ri assim”, “Não enche muito a boca”, “Deve cedo levantar!”, “Deve ter compaixão”, “É paciente”, “É cautelosa”, “E acima de tudo uma princesa busca perfeição”. Citando Beauvoir (1949), as mulheres internalizam o olhar masculino e, com ele, as expectativas do gênero. Elas estão conscientes de como elas são observadas, e o pensamento das mulheres assimila essa consciência. Em outras palavras, a dominação do pensamento patriarcal na construção da identidade do que é ser mulher, do que é ser princesa, é o que move a mãe de Merida. Dessa forma, quando a mãe de Merida tenta moldá-la para se encaixar no que ela acredita ser o ideal, ela comete uma violência contra a filha, pois ajuda a querer anular a perspectiva de as mulheres terem livre arbítrio nas suas escolhas e identidades.

Como Beauvoir afirma, se não se nasce mulher, mas se torna mulher, então podemos considerar que há uma série de significados culturais que seriam inscritos sob um corpo sexuado, logo, gênero seria esses significados culturais inscritos e o corpo sexuado o meio passivo pelo qual esses significados são inscritos. Nesse sentido, Butler (2008) discorre que se Beauvoir considera sexo e gênero categorias distintas, então poderíamos considerar que determinado gênero não decorre de determinado sexo, isto é, ser de um dado sexo não é necessariamente tornar-se de um gênero. Assim, a noção de que Merida deveria se “comportar como uma moça” perde argumento por se tratar de uma produção social, e não algo definido pelo sexo da pessoa.

A trama principal do filme focará nessa relação conflituosa vivida entre mãe e filha, onde cada uma tem sua visão de mundo. Elinor se encontra dentro dos moldes ideais criados pela dominação masculina, e a outra quer se ver livre dessas amarras. Ainda que a relação das duas tenha muitos atritos, em momento nenhum elas exprimem a hostilidade observada pelas mulheres no filme da Cinderela. Pela primeira vez em uma produção da franquia de princesas da Disney a história foca na relação de mãe e filha.

A protagonista encontra seu consolo quando está em seu dia de folga das atividades de princesa. Essa sequência é bastante significativa, pois expressa seu espírito aventureiro e seu desejo de se livrar de expectativas. Na cena, vemos a travessia que a princesa faz do castelo até a floresta. Em uma perspectiva simbólica, a ponte estaria representando a ligação entre dois espaços. Neste caso, fica clara a separação do castelo, o lugar em que ela se sente

sufocada e onde predominam as normas, as regras de conduta, o regime patriarcal, e a floresta, exímia representação da natureza, da vida selvagem, da terra enquanto provedora de vida.

A ligação entre os dois espaços distintamente representados pode ser observada como a representação do que ocorre com Merida, pois apesar de a protagonista estar em ambos os lugares, sua verdadeira essência encontra-se na natureza, ambiente que a faz sentir-se livre e valente. A sequência prossegue de modo a demonstrar a destreza física da personagem que consegue equilibrar-se em cima do cavalo, manejar o arco e lançar flechas em alvos pendurados em árvores. Na última cena, Merida escala uma montanha e bebe água de uma cachoeira gigante chamada cascata de fogo. Até agora, nenhum dos filmes citados mostra a agilidade física de uma princesa como nesse, quebrando o estereótipo de que as princesas são frágeis e fisicamente delicadas.

As ações de Merida e seu desgosto com as normas convencionais desafiam os papéis estereotipados de gênero em que ela realiza atividades vistas como tradicionalmente masculinas. Por exemplo, quando volta para casa e relata sua aventura na floresta, seu pai responde: “apenas os reis antigos eram valentes o suficiente para beber na cascata”. O feito que Merida realizou foi pensado como algo que apenas homens de poder no passado poderiam alcançar, uma visão patriarcal muito opressiva. Merida rejeita essa visão e seu pai se orgulha dela por isso. Assim, a protagonista derruba paradigmas sociais que impõem padrões comportamentais de gêneros a serem seguidos.

No filme, a mãe comenta que os primogênitos dos principais clãs do seu povo irão competir pela mão de Merida. Os problemas de comunicação entre as duas são intensificados nessa cena. Elinor acredita que casando a filha com um dos meninos seria a forma mais sensata e segura de ela se tornar princesa e conduzir o reino, enquanto Merida apenas quer a liberdade de escolher e conduzir sua própria vida conforme achar melhor.

A discussão mostra que a princesa não é passiva às determinações da mãe, ou seja, do pensamento patriarcal, de governar sua vida. Os clãs vão para o reino conhecer a princesa e tentar conquistar a sua mão. Merida concorda em estar presente na reunião ainda que considere tudo aquilo um aborrecimento enorme. Em uma das cenas a mãe ajuda a filha se arrumar para a cerimônia. A jovem é obrigada a ter seus cabelos cobertos por uma touca e usar um vestido casto e desconfortável:

Merida: “Está apertado, não dá para mexer!”  
 Elinor: “Está perfeito!”  
 (Valente, 2012)



Assim, percebe-se a violência do mito da beleza que a mãe tenta exercer na filha. O ruim é ser aprisionada no Mito e procurar a beleza não para si mesma, mas para alcançar um ideal proposto que não traz satisfação pessoal, nem felicidade. No caso, traz ainda desconforto para a princesa. No final, Elinor comenta: “Lembre-se que sorrir é fundamental”. O que é um resgate de uma característica das princesas anteriores, incluindo Tiana nessa lista, que em meio a adversidade e ao cansaço emocional permanecem com um sorriso fixo no rosto.

Os filhos dos clãs disputam a mão de Merida e quem acertar o alvo com uma flecha será escolhido como o novo príncipe. Contudo, no final da competição, Merida interrompe a todos e diz que irá lutar pela sua própria mão. Ela rasga seu vestido e arranca a touca, mostrando seus cachos rebeldes e por fim acerta todos os alvos com suas flechas, se saindo melhor que qualquer outro competidor. O ato de se livrar das peças que estava usando mostra uma não subserviência da menina, pois apesar da desaprovação e choque das pessoas ao seu redor ela se sente confiante o suficiente para demonstrar a todos que não vai simplesmente aceitar as regras.

Depois dessa cena, mãe e filha tem uma discussão intensa, na qual Merida declara que não quer ser apenas a extensão da mãe. Em meio a sua fúria, a princesa rasga um pedaço de tapeçaria, toda bordada com a imagem da família. A rainha fica ultrajada com a atitude da filha, tira o arco e a flecha da menina e os queima. Essa é a representação da violência contra aqueles que não seguem os padrões impostos.

Merida foge para a floresta onde encontra uma bruxa muito peculiar, pois em seu meio tempo é carpinteira também. Diferente das outras produções, a figura da bruxa aqui não é retratada como uma pessoa malvada e invejosa, mas sim como uma mulher de negócios. Somente depois de Merida oferecer um colar para comprar os produtos de sua loja, a bruxa concorda em também lhe conceder um feitiço como bônus. A magia acaba transformando a rainha em urso. Embora ir até a bruxa tenha se mostrado um erro, Merida tentou melhorar a sua vida e mudar a realidade que tanto a incomodava.

A partir de então, o filme começa a mudar a direção do relacionamento entre mãe e filha. Em vez de se basear em conflitos e dominação, ambas começam a mostrar um laço de amizade e empatia. Em uma das cenas, Merida usa sua esperteza para tirar a mãe do castelo e protegê-la de ser caçada pelos clãs. Em outra, Merida utiliza o arco e a flecha para pescar peixes no rio e alimentá-la, mostrando que suas habilidades e conhecimentos são úteis. Trazer a exploração da dinâmica entre duas mulheres é algo significativo para os estúdios Disney, pois contraria a mensagem de que o amor romântico seria o único pelo qual vale lutar.

As duas descobrem que o feitiço logo será permanente e precisam destruí-lo o mais rápido possível. Para isso, devem unir o que o orgulho separou. Acreditando se tratar da tapeçaria, a rainha e a princesa Merida voltam para o castelo para remendar o tecido. E em um dos momentos, os clãs, ao encontrar a princesa, questionam onde está a rainha para decidir o que será feito. Merida nesse momento reconhece seu erro, que também estava sendo egoísta, pois queria se tornar livre mas sem pensar em nenhum momento no futuro do povo que tanto a ama.

Em *A Pequena Sereia* vemos a princesa Ariel colocar todo o seu reino em risco ao fazer um pacto com a bruxa. No entanto, ela apenas segue perseguindo seus objetivos de conhecer o mundo humano e conquistar o príncipe. No caso de Merida, ela consegue reconhecer que foi um pouco extrema nas ações para perseguir seus objetivos e provar seus argumentos. Por isso, a princesa de Valente sabe que tem fraquezas e muito a aprender, o que traz um caráter bem mais realista à produção.

Na sequência da cena, a mãe chama a atenção para interromper a filha. Assim, a princesa entende que a mãe não quer mais que ela se case. Merida continua dizendo aos reis: “Quebrar a tradição... Minha mãe, a rainha, sente em seu coração que eu, nós, estamos livres para escrever a nossa própria história, seguir nossos corações e encontrar o amor no tempo certo”. Os filhos dos clãs concordam com a ideia e afirmam que preferem ser livres para escolher também, o que evidencia que tanto homens quanto mulheres sofrem na pressão social do patriarcado.

No final do filme, Elinor salva Merida do ataque de outro urso, o que mostra outra quebra de paradigma, pois são as mulheres que se cuidam e se salvam nesse filme. No maior momento de entendimento e carinho entre as duas o feitiço é desfeito. Assim que percebe o fato, Merida fala: “Mamãe, você voltou! Você mudou...” e Elinor completa: “Oh, querida! Eu acho que nós duas mudamos”. Demonstrando a transformação da relação entre elas, que passou de violência e dominação para cumplicidade e amizade. Merida pode ser considerada a terceira mulher segundo Lipovetsky (2000), já que é reconhecida como a mulher sujeito, que tem poder de decisão e autonomia dentro da sociedade: “Ela não mais é uma criação segundo a percepção do ideal masculino, é sim uma ‘auto-criação feminina” (LIPOVETSKY, 2000, p.237).

Uma comparação importante desse filme com as outras produções é que não há par romântico para a princesa. Ao longo do filme os três pretendentes de Mérida têm apenas papéis menores na obra e são usados como um alívio cômico da narrativa. Ela não tem interesse amoroso e está perfeitamente feliz com isso. Ela possui outras ambições e desejos

além do amor, insistindo em encontrá-lo somente quando estiver pronta, e não de acordo com a pressão social. Em um momento, chega até mesmo a confessar que ela talvez nunca esteja pronta para o amor. Esse discurso contém uma importante mensagem feminista, pois mostra que não há problema em não querer ter o amor e o casamento nos planos para a vida. Afinal, o feminismo contemporâneo defende que todas as mulheres são diferentes entre si, e todas tem o direito de escolher como viverem suas vidas, sem se preocupar em se sentirem obrigadas a se vincular aos papéis tradicionais de esposa ou mãe. O filme é único e recebeu diversas críticas positivas, levando até mesmo o Oscar de melhor animação durante seu lançamento.

#### 4.7 MOANA OU “NÃO HÁ NADA DE ERRADO EM SER DIFERENTE”

O último lançamento da franquia das princesas é o filme *Moana – Um mar de Aventuras*, lançado em 2016. Com cabelos compridos, castanhos e encaracolados, Moana também chama a atenção por trazer uma aparência mais realista. Possui uma cor morena avermelhada, é baixa e tem um corpo nem magro nem gordo. Moana é a filha do chefe de uma tribo em uma pequena ilha na Polinésia, ou seja, será a sucessora na liderança do seu povo.

Um ponto importante do filme é que Moana já é reconhecida como a próxima líder do seu povo, sem precisar atingir sua posição por meio de um casamento. Isso evidencia uma quebra ainda maior que em *Valente*, pois já se reconhece a mulher como apta para conduzir seu povo e não como subordinada, ou inferior para ter grandes responsabilidades sem a ajuda de um homem.

O filme inicia com a avó de Moana, Tala, contando uma antiga história sobre como o semideus Maui rouba o coração da deusa Te Fiti. O semideus consegue escapar mas é atacado pelo monstro de lava chamado Te Ka. Depois disso, ninguém nunca mais viu falar de Maui. Sem seu coração, a deusa Te Fiti começou a morrer e a drenar a vida das outras ilhas, espalhando escuridão e monstros marinhos no oceano.

O filme muda de volta para a avó de Moana e as crianças. A importância foi dada a Moana nesta cena, já que a mostra sentada na frente de todas as crianças com uma expressão de curiosidade e fascínio enquanto o resto das crianças se vê aterrorizada com a história. Moana está usando uma flor pluméria em seu cabelo. Somado a isso, vemos outras personagens femininas usarem a flor também, incluindo a mãe de Moana, Sina. Robinson (2016) menciona que a pluméria não passa de um equívoco cultural, pois a flor apareceu pela

sua primeira vez no Havaí, e não nas ilhas da Polinésia. Este fato apenas enfatiza que mais um filme de princesa da Disney ainda possui estereótipos por conta de um equívoco na visão ocidental com relação a outras culturas.

De volta a história, o chefe Tui, pai de Moana, tenta acalmar as crianças dizendo que a história não é real e que a ilha deles, Motunui, é o paraíso. Apenas Tala, que é retratada como “a senhora louca da vila”, acredita nas histórias antigas. Isso pode ser visto como apropriação cultural indébita da antiga Polinésia, onde as pessoas acreditavam e respeitavam suas muitas mitologias, enquanto a Disney retrata essas pessoas como não-crentes de qualquer história mitológica.

Seguindo a cena, Moana se distancia do seu povo e chega até a praia. O oceano passa a se mover como uma criatura com personalidade e passa a entreter a jovem, brincando com seus cabelos, dando-lhe conchas e mostrando-lhe o interior da praia. De acordo com Barone (2016), o oceano é importante para os Polinésios porque eles o veem como uma alma que dá vida e conecta as ilhas ao invés de separá-las. É por isso que os polinésios o tratam com gentileza. Vemos mais uma questão de apropriação cultural distorcida e americanizada quando o oceano se torna um “amigo” da protagonista. Essa mesma visão deturpada foi observada com relação à religião vodu no filme *A Princesa e o Sapo*, o que mostra que os filmes das princesas contemporâneas ainda mantêm as visões estereotipadas da cultura ocidental dominante.

A partir daí, Moana se sente sempre atraída pelo mar. Ao longo dos anos, seu desejo de ir além da barreira de coral só aumenta, mas seu pai sempre avisa que além dos recifes é proibido e que a ilha é um lugar seguro. Além disso, ela deve sempre estar atenta a seu papel como futura líder. Por isso, ela vive sempre dividida entre seu amor pelo mar e o de explorar o horizonte em oposição à sua vontade de agradar seu pai e permanecer no lar que já conhece. Esse dilema enfrentado pela protagonista é muito presente na contemporaneidade. As mulheres ainda sofrem da pressão social de se portar de um jeito específico, e corresponder às imagens e expectativas criadas pela sociedade. No entanto, já se encontram confiantes o suficiente para perseguir seu caminho, ainda que seja fora do padrão.

Os pais de Moana estão ensinando tudo o que ela deveria saber sobre seu futuro como sendo a próxima chefe. Ainda que seu pai não seja uma figura autoritária e opressora, como o rei Tritão ou a Rainha Elinor, ele no filme faz o papel da voz da lógica e da razão para Moana, levando-a para um local sagrado da ilha onde todos os chefes deixam uma pedra, como um símbolo de sua liderança para o povo. Ele afirma que o futuro da filha está na ilha e não no horizonte como ela quer acreditar. Em outra cena uma moradora da ilha afirma que os cocos

estão infectados, enquanto outro morador também afirma que não estão pegando tantos peixes. Nesse momento, ocorre uma discussão de pai e filha, onde o primeiro acredita que devem buscar a solução dentro dos próprios recursos que a ilha oferece, e a protagonista acha que devem testar novas opções.

Assim como Merida, Moana também acredita ser necessário desafiar as convenções locais e se adaptar a novas realidades. Ela também deseja seguir seu destino que acredita ser muito além do que disseram que deve ser feito. Nesse momento a mãe de Moana chega para consolá-la e explicar que seu pai não lhe quer mal, só quer mantê-la segura. Sina explica que quando mais novo, o pai de Moana tinha o mesmo desejo que ela de explorar o mar, só que ao tentar passar além dos recifes ele encontrou um mar violento e perdeu seu melhor amigo no processo. Com isso, vemos que o pai tinha seus próprios traumas e apenas queria proteger a filha deles.

A partir daí começa o ato musical “até onde eu vou”. A protagonista expressa que todos na ilha estão felizes vivendo do jeito que estão, mas ela não consegue calar nem seu coração e nem sua vontade e que no final das contas prefere arriscar como canta no trecho: “O horizonte me pede para ir tão longe. Será que eu vou? Ninguém tentou. Se as ondas se abrirem para mim de verdade. Com o vento eu vou. Se eu não for, não sei ao certo quão longe eu vou”. De acordo com Lipovetsky (2000), a cultura contemporânea legitimou ainda mais os desejos de viver mais para si e por si. Por isso, Moana decide que mesmo sabendo da história de seu pai, decide ter sua própria experiência. Ela embarca em um veleiro rumando para além dos recifes. Porém, sua tentativa é fracassada e Moana quase se afoga no processo.

Tala observa tudo acontecer e Moana pergunta se ela contará a seu pai. A avó responde: “eu sou a mãe, não tenho que contar nada para ele”. O filme mais uma vez mostra a cumplicidade de duas mulheres. Somado a isso, sua avó apoia o desejo de Moana de estar no oceano e revela que a jovem foi escolhida para quebrar a maldição. Nos três filmes das princesas contemporâneas a família agrega um importante papel nas jornadas das protagonistas. Tiana compartilhava o amor por cozinhar com seu pai, Merida fortaleceu seus laços maternos e Moana sempre encontra carinho e inspiração em sua avó.

Para ratificar suas declarações, Tala mostra a caverna com as antigas canoas escondidas. Moana descobre que seus ancestrais na verdade eram viajantes e sua avó explica que apenas pararam porque monstros marinhos começaram a aparecer depois de Te Fiti perder seu coração. Porém, acredita que Moana será capaz de mudar isso. Nas cenas seguintes, a protagonista se vê ainda indecisa, ainda mais depois de a tentativa anterior ter

falhado. Tala, a avó de Moana adoece, mas em suas últimas palavras fornece apoio e força para a neta ir atrás de seu chamado.

Determinada, Moana tenta mais uma vez velejar e dessa vez consegue. Durante sua travessia para achar o semideus Maui, a jovem tinha poucas instruções e não sabia exatamente como iria se desenrolar naquela aventura, podendo apenas contar com si mesma para navegar no oceano. Seu bichinho de estimação dessa vez era um frango imundo que não parava de trazer problemas e alívio cômico à narrativa. É importante ressaltar nesse momento que em 1937, Branca de Neve se mostrou aterrorizada ao sair de sua zona de conforto rumo a floresta. Em Moana, a protagonista não só se mostra determinada frente a ameaças desconhecidas como também cultiva o desejo de testar seus limites e ver algo novo. Essa é uma das diferenças na transformação da personalidade e do cenário fílmico das duas princesas da Disney.

Ao encontrar o semideus Maui, ela esbarra em um homem forte, guerreiro, trapaceiro e arrogante. No começo eles estão longe de se entenderem e Maui reluta em embarcar na jornada, porém com insistência e persistência Moana acaba convencendo seu aliado. Somado a isso, ela mostra para ele que a solução para as batalhas não é seu ego masculino e sim o trabalho em equipe. A partir daí, ambos percorrem o oceano juntos a fim de restaurar o coração de Te Fiti. No começo, Maui ainda se mostra relutante em acreditar que Moana pode mesmo encarar o desafio da viagem, chegando até mesmo a brincar com o estereótipo da princesa quando o semideus afirma: “Aí se está de vestido e tem um bichinho de estimação é uma princesa. Não é uma aventureira”.

Nos diversos obstáculos que encontram pela frente, Moana consegue salvar o semideus em mais de uma situação. A Disney consegue mostrar uma quebra, de uma mulher que não está tão confiante, mas ainda assim age corajosamente para ajudar seu aliado. Acima de tudo, que uma princesa pode ser aventureira e vice-versa. Tudo na existência feminina tornou-se escolha, objeto de interrogação e arbitragem, nenhuma atividade está, em princípio, fechada às mulheres, nada mais fixa imperativamente, seu lugar na ordem social (LIPOVETSKY, 2000, p. 237). Moana mostra durante o filme inteiro que ela nada, corre, navega, escala e não vai deixar o medo e a rejeição impedi-la. Por isso ela pode ir tão longe quanto quiser. Essa aptidão física é outra característica que a assemelha da princesa Merida, já que ambas têm habilidades excelentes.

No final do filme, Moana consegue restaurar o coração de Te Fiti e impedir a infecção e poluição das ilhas e oceanos. Após viver toda essa jornada, a protagonista volta para casa e ensina a seu povo a navegar pelo mar e todos voltam a ser nômades e explorar várias ilhas,

como seus ancestrais. Na cena final, Moana deixa uma concha no local sagrado da ilha onde todos os chefes anteriores deixavam uma pedra, o que reforça a ideia de sua essência e individualidade. Acima de tudo, ainda que tenha algumas fórmulas típicas da franquia de princesa e possua alguns estereótipos, o filme serve como inspiração de que as mulheres não precisam se encaixar em nenhum tipo de padrão, e podem encontrar suas próprias formas de serem líderes, princesas, aventureiras ou o que for.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutimos no primeiro capítulo, a imagem das princesas e de seus filmes trazem significados profundos para a mente das pessoas, principalmente das crianças. Essas produções, pertencentes ao universo popular, contribuíram para a disseminação de normas culturais transpostas dos contos para a vida real, como a aspiração pelo ideal do amor romântico e o casamento como prioridade feminina na busca pela felicidade. Muitas dessas histórias clássicas possuem estereótipos na representação da mulher ao predeterminar papéis e comportamentos específicos para as suas personagens.

Mas um dos pontos importantes assinalados neste trabalho é que essas histórias fantásticas ganharam uma nova dimensão quando disseminadas pela indústria de entretenimento Walt Disney. É inegável a importância da Disney na divulgação de ideais, levando-se em conta o enorme alcance de seus produtos (sejam filmes, programas de televisão ou qualquer tipo de objeto) e o fato de que, como qualquer empresa, ela visa o lucro. Dentro desse aspecto, considerando que uma indústria de grande alcance contribui para a construção e disseminação de ideias, as princesas carregam a mensagem de ensinar o que é considerado correto, um comportamento e uma postura ideais.

Após a análise, retoma-se a questão central deste trabalho: será que há uma transformação nas princesas Disney? E se sim, de que forma ocorreu?

As princesas Branca de Neve e Cinderela representam o ideal de feminilidade. A bondade e a conduta virtuosa das protagonistas lhes garantiram o final feliz de suas histórias. Ainda que haja um caso de desobediência e mais atitude por parte de Cinderela, ainda há o padrão de sua antecessora, na qual ambas esperam que suas vidas mudem mas sem agirem ativamente para transformá-la. As duas se classificam como as recatadas e do lar que encontram a felicidade junto a um príncipe.

Ariel sonha em querer conhecer mais do misterioso mundo humano e enfrenta seu pai e as leis do fundo do mar para se casar com o príncipe. Bela canta o desejo de uma vida maior que a da sua aldeia. Suas histórias possuem mais dinamismo e resistência aos opressores. Contudo, ainda com todas as quebras existentes nos filmes, o mutismo de Ariel representa o silêncio feminino desejado pela cultura dominante. O filme da pequena sereia acaba ensinando que abandonar o poder possibilita a conquista do tão esperado final feliz, desposando um belo príncipe. Bela, como vimos, é retratada como assídua leitora e sonhadora, contudo lê livros que caem no estereótipo feminino. Seu desejo por ver o mundo



mais amplo do que a vila se reduz a casar com um belo príncipe no final. Além disso, o foco da temática da domesticidade foi trocado pela temática da beleza.

A princesa Tiana, do filme *A Princesa e o Sapo*, mostra-se determinada e forte, trabalhando duro para chegar ao seu objetivo. Porém, mesmo Tiana sendo uma profissional inteligente e competente, não é o suficiente. O amor romântico ainda é exaltado nessa produção como se a felicidade somente fosse possível a partir do casamento. Além disso, o filme encontra uma representação falha nas questões de etnia, classe social e religião vodu. A comunidade negra é representada conforme valores burgueses e da etnia branca.

A princesa Merida, do filme *Valente*, se consolida como uma das maiores rupturas dessa lista. Uma produção que tira completamente o foco da rivalidade feminina e substitui pela colaboração de duas mulheres para sobreviver com certeza caminha a um rumo diferente das produções anteriores. Somado a isso, a temática do príncipe encantado não existe para a protagonista deste filme, valendo-se somente da sua coragem para resolver seus problemas. Contudo, temas como o casamento e a necessidade de ter um homem a seu lado para se ver como sujeito ainda foram abordadas no filme.

Por fim, Moana aparece como mais uma princesa que não tem um par romântico para salvá-la. Sua narrativa mantém diversas quebras de paradigmas apresentadas no filme *Valente*. No entanto, assim como no filme *A Princesa e o Sapo*, apresenta vários problemas de apropriação cultural indébita. Os personagens são representados conforme a visão ocidentalizada daquela cultura, caindo mais uma vez em estereótipos.

Dessa forma, percebemos que a Disney trouxe mudanças nas últimas produções contemporâneas. Com personagens e enredos mais dinâmicos, com a quebra do ideal do amor romântico e a substituição da rivalidade feminina pela colaboração, os filmes representam um novo momento vivido pela mulher na modernidade. No entanto, suas produções ainda se mantêm dentro de imagens estereotipadas da cultura. A Disney parece querer quebrar paradigmas, porém dentro dos moldes da sociedade, sem realmente mexer com as estruturas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

AGUIAR, Ione. Qual é o seu feminismo? Conheça as principais vertentes do movimento. *Huffpost*, 26 jan. 2017. Disponível em: <[http://www.huffpostbrasil.com/2015/06/14/qual-e-o-seu-feminismo-conheca-as-principais-vertentes-do-movim\\_a\\_21680114/](http://www.huffpostbrasil.com/2015/06/14/qual-e-o-seu-feminismo-conheca-as-principais-vertentes-do-movim_a_21680114/)>. Acesso em: 06 jul. 2017

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

AZEVEDO, Amailton Magno; SILVA, Sheila Alice Gomes. “Era Uma Vez...”: O Negro No Imaginário Encantado. *Sankofa*, vol. 7, n. 14, São Paulo, 2014, p. 8–22.

BARBOSA JUNIOR, Alberto Lucena. *Arte da animação: Técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

BARONE, Shelby. (Nov. 2, 2016). *Creating Moana with the Oceanic Story Trust*. Disponível em: <<https://ocmomblog.com/creating-moana-oceanic-story-trust/>> Acesso em: 7 de maio de 2018

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. Trad. S. Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro. (Original publicado em 1949), 1970.

BETTLEHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

BOECHAT, Beatriz. *Comunicação empresarial*. 118f. 2017. Pós graduação em gestão estratégica de negócios – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2017. BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*; Trad. Renato Aguiar. – 2º ed. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*; Trad. Renato Aguiar. – 2º ed. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CEZARETTI, Maria Elisa. *Nem só de fantasias vivem os contos de fadas*. São Paulo: Família Cristã, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

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

COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e sororidade como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos. (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). *Revista IINTERThesis*, Florianópolis, vol. 6, nº 2, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2009v6n2p1>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

COYNE, Sarah M. Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement With Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children - *Society for Research in Child Development* - xxxx 2016, Volume 00, Number 0, Pages 1–17.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

GABLER, Neal. *Walt Disney – O triunfo da imaginação americana*. São Paulo: Editora Novo Século, 2013.

GIROUX, Henri. Os filmes da Disney são bons para seus filhos? In: STEINBERG, Shirley R. KINCHELOE, Joe L. *Cultura Infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. *Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*. Tese de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

GUIZERIX, Jaquelyn. *From snow-white to brave: the evolution of Disney Princess*. 61f. 2013. Degree of Bachelor of Arts in Liberal Arts and Sciences - Florida Atlantic University, Florida, 2013.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUECK, Karin. *O lado sombrio dos contos de fadas*. São Paulo: Editora Abril, 2016.

JUNGES, Suélen Hernandez Moraes. *Tiana, uma princesa às avessas? A representação da personagem feminina no filme de animação “A princesa e o sapo” de Walt Disney*, Pelotas: UCPEL, 2011.

LAZAR, Michelle. Recuperating feminism, reclaiming femininity: hybrid postfeminist I-identity in consumer advertisements. *Equinox*, Singapore. 2014. Disponível em: <https://journals.equinoxpub.com/index.php/GL/article/view/21190>. Acesso em: 19 abril 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*. Permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LUTCHEMBER, Karine. *Análise da evolução do estereótipo das princesas Disney*. 52f. 2015. Graduação em Comunicação social – Publicidade e Propaganda – Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2015.

LÜTHI, Max. *Once Upon a Time*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. Print.

MACIEL, Albenize De Fátima Pinheiro; SOUSA, Maria de Fátima Costa. O discurso masculino nos contos de fadas: uma abordagem além da fantasia. *Revista a Palavra* [on-line]. Número 6, Novembro de 2014. Disponível em: <[https://revistaapalavrada.files.wordpress.com/2014/11/05\\_albenizedefatimapinheiromaciel\\_mariadefatimacostadesousa\\_artigo.pdf](https://revistaapalavrada.files.wordpress.com/2014/11/05_albenizedefatimapinheiromaciel_mariadefatimacostadesousa_artigo.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2015.

MACLARAN, Pauline. Marketing and feminism in historic perspective. *Journal of Historical Research in Marketing*, London, Vol. 4 Issue: 3, 2012, p.462-469. Disponível em: <<http://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/17557501211252998>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

MAYNE, Judith. *Feminist Film Theory and Women at the Movies*. Modern Language Association - 13-06-2016, p. 14-19.

MICKEY MOUSE MONOPOLY. Direção: Miguel Picker. Northampton, MA: Media Education Foundation, 2002. DVD (52 min), cor, tela cheia (1:33:1).

MORAN, Caitlin. *Como ser mulher – Um divertido manifesto feminista*. São Paulo: Editora Paralela, 2012.

NADER, Ginha. *Walt Disney: um século de sonho*. Volume I. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

ORENSTEIN, Peggy. *Cinderella ate my daughter*. Nova York, Estados Unidos: Harper Collins Publishers, 2012.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

RADINO, Glória. *Contos de fadas e a realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

ROBINSON, Joanna. (Nov. 16, 2016). *How Pacific Islanders Helped Disney's Moana Find Its Way*. Vanity Fair. Retrieved on May 7 from source: <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/11/moana-oceanic-trust-disney-controversy-pacific-islanders-polynesia>>.

ROBINSON, Penelope A. *A Postfeminist Generation: Young Women, Feminism and Popular Culture*, 2008, 215f, Degree of Doctor of Philosophy, University of Western Sydney, Sydney, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001

SCHUBERT, Claudio. A construção do conceito estético Ocidental e sua implicação na formação valorativa e no processo educacional. In: Divisão Temática Interfaces Comunicativas do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Blumenau, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1303-1.pdf>>. Acesso em: 5 set. 2012

SHERR, Paul. *The Short Story and the Oral Tradition*. San Francisco: Boyd & Fraser Publishing Company, 1970.

SILVA, Alexander Meireles da. *O conto de fada e a problemática do pertencimento social*. 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/039/39esilva.htm>>. Acesso em: 02 jun. 2016

SIQUEIRA, Camilla. As três ondas do movimento feminista e suas repercussões no direito brasileiro. In: CONPEDI. Florianópolis, 2015

VALEK, Aline. O que as feministas defendem? *Carta Capital*, São Paulo, 16 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/o-que-as-feministas-defendem-3986.html>> Acesso em: 24 Abr. 2016

WARNER, Marina. *Da fera à loira: Sobre conto de fadas e seus narradores*. Tradução Thelma Medici Nobrega. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992

## FILMOGRAFIA

A BELA E A FERA (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.

A BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

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

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

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

MOANA (Moana). Direção: Ron Clements, John Musker. Produção: Osnat Shurer. Walt Disney Pictures, 2016. 107 min, cor.

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