



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MERIDA E ELSA: AS PRINCESAS DO SÉCULO XXI

JÚLIA DA SILVEIRA FERREIRA

RIO DE JANEIRO

2015

RRRR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MERIDA E ELSA: AS PRINCESAS DO SÉCULO XXI

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do
diploma de Comunicação Social/
Jornalismo.

JÚLIA DA SILVEIRA FERREIRA

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa

RIO DE JANEIRO

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Merida e Elsa: as princesas do século XXI**, elaborada por Júlia da Silveira Ferreira.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Eduardo Refkalefsky
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Marialva Carlos Barbosa
Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF
Escola de Comunicação - UFRJ

Aprovada em:
Grau:

RIO DE JANEIRO

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

FERREIRA, Júlia da Silveira.

Merida e Elsa: as princesas do século XXI. Rio de Janeiro, 2015.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação –
ECO.

Orientadora: Cristiane Henriques Costa

AGRADECIMENTO

Dedico este trabalho às mulheres da minha família, que me ensinaram que sempre temos escolhas. Às minhas avós, mulheres fortes e decididas, com certeza à frente de seu tempo. À minha mãe e melhor amiga, por ter me acalmado em momentos de aflição e ter lido cada linha deste trabalho com a dedicação que só uma mãe é capaz de ter.

Ao meu pai, pelo apoio incondicional em tudo que eu decidi fazer e por acreditar em mim quando eu mesma tinha dúvidas. Cada vitória minha é sua também. Aos meus irmãos e madrasta pelo carinho e companheirismo compartilhados por toda a vida. À toda a minha família, enfim, por serem os melhores do mundo.

Ao meu avô Jorge, exemplo de carreira acadêmica e amor pela profissão, que sempre exaltou a importância da mulher que estava ao seu lado e me incentivou a buscar meus sonhos. Ao Cláudio, por ter sido um dos amigos mais leais que já tive. Sei que, mesmo não estando mais neste mundo, estão orgulhosos dessa minha conquista.

Aos meus amigos, em especial Raissa, Yara e Castanha, por todos os bares, abraços, risadas e conversas. Também por compreenderem quando não pude encontrá-los para escrever este trabalho. Obrigada por estarem sempre ao meu lado e por todas as vezes que vocês pacientemente me ouviram tagarelar sobre princesas.

À Penny, minha gata e mais fiel amiga, pelas horas de companhia enquanto esse trabalho era escrito.

Agradeço também à professora Cristiane Costa, pela atenção e carinho dedicados e aos demais professores da Eco, por terem me proporcionado anos de muito conhecimento.

Finalmente, agradeço à UFRJ, por ter me feito crescer tanto, acadêmica e pessoalmente. Jamais esquecerei os momentos que passei no campus da Praia Vermelha.

FERREIRA, Júlia da Silveira. **Merida e Elsa: as princesas do século XXI**. Orientadora: Cristiane Henriques Costa. Rio de Janeiro, 2015. Monografia de Graduação em Jornalismo. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a representação do ideal de princesa relacionando-o diretamente ao ideal de mulher e mostrar como este se alterou ao longo das décadas, tendo como foco *Valente* (2012) e *Frozen* (2013), dois filmes de princesa lançados pelos estúdios de animação Walt Disney. Iniciando com a princesa passiva e frágil à espera de um príncipe encantado em *A Branca de Neve*, de 1937, chega-se à princesa independente e poderosa, em busca de autoconhecimento e desconstruindo padrões em *Frozen*, de 2013. Passando, claro, por Merida, de *Valente*, a princesa feminista da Disney Pixar. Esta pesquisa busca mostrar como as novas princesas do estúdio dialogam com o novo papel social da mulher no século XXI, mas também como ainda legitimam alguns padrões hegemônicos de comportamento e beleza.

SUMÁRIO

1. Introdução

2. O poder do discurso

- 2.1. Representação e estereótipos
- 2.2. Os contos de fadas e a imaginação
- 2.3. O mito da beleza e a ditadura dos modos

3. As princesas Disney

- 3.1. Primeira geração: as princesas clássicas (1937-1959)
- 3.2. Segunda geração: as princesas rebeldes (1989-1998)
- 3.3. A nova geração: as princesas contemporâneas (2009-2013)

4. A princesa solteira

- 4.1. Em busca da liberdade
- 4.2. Um novo amor verdadeiro

5. A princesa finalmente é coroada rainha

- 5.1. Você não pode se casar com quem acabou de conhecer!
- 5.2. Livre estou!

6. Considerações finais

7. Referências bibliográficas

8. Anexos

1. INTRODUÇÃO

Era uma vez uma jovem donzela que tinha uma vida sofrida. Um belo dia, ela é resgatada por um príncipe encantado, se apaixona à primeira vista e juntos eles vivem felizes para sempre. Difícil achar alguém que imagine uma história de princesa que comece e termine diferente. É curioso perceber que, mesmo depois de séculos de seu surgimento, os contos de fadas ainda continuam tão presentes na sociedade. Portanto, o primeiro passo deste trabalho é tentar entender porque isso acontece e de que forma eles influenciam na criação de um imaginário coletivo que impõe padrões de comportamento e estereótipos, principalmente no universo infantil.

Há 77 anos o estúdio Disney lançava seu primeiro filme de animação. Walt Disney uniu a magia dos contos de fadas ao encanto do cinema e, em 1937, *Branca de Neve e os sete anões* inaugurou o que viria a ser um dos maiores símbolos do estúdio e sua franquia mais rentável: os filmes de princesas. Baseados em contos de fadas, as princesas marcaram diversas gerações e até hoje fazem parte do imaginário coletivo. Contudo, as últimas princesas lançadas pelo estúdio em quase nada se parecem com aquelas de antes dos anos 60. Se Branca de Neve, Cinderela e Aurora (de *A Bela Adormecida*) eram princesas frágeis, que faziam o trabalho doméstico e sonhavam com o príncipe encantado, Merida (de *Valente*) e Elsa (de *Frozen*) são independentes e não pretendem que suas vidas sejam vividas em função de um homem. O fato é que, passivas ou rebeldes, as princesas continuam fazendo um estrondoso sucesso com o público infantil. Essa influência é percebida não só no âmbito cultural e comercial, mas também social e ideológico, funcionando como uma ferramenta psicológica que colabora na passagem da infância para o universo adulto, como avaliam Bruno Bettelheim e Henry Giroux. Este é um dos objetivos desta pesquisa: investigar por que as personagens continuam fazendo tanto sucesso e que significados as imagens presentes nos filmes trazem.

As princesas são uma marca tão forte dos estúdios Disney que, em 2000, o departamento de marketing decidiu criar uma franquia especialmente para elas, focando em todo tipo de produto, como material escolar, roupas, objetos de decoração, itens de higiene pessoal e até jogos. A marca registrada “Disney Princesa” reúne os direitos de reprodução das imagens de algumas personagens presentes nas produções cinematográficas da Walt Disney Company, e nasceu com a ideia de potencializar os lucros da empresa, focando no jovem público consumidor feminino. A marca conta hoje

com 11 personagens: Branca de Neve, do filme *Branca de Neve e os sete anões* (1937); Cinderela (1950); Aurora, de *A Bela Adormecida* (1959); Ariel, de *A pequena sereia* (1989); Bela, de *A Bela e a Fera* (1991); Jasmine, de *Alladin* (1992); Pocahontas (1995); Mulan (1998); Tiana, de *A Princesa e o Sapo* (2009); Rapunzel, de *Enrolados* (2010); e Merida, de *Valente* (2012). Para este trabalho, Elsa e Anna, protagonistas de *Frozen* (2013) serão consideradas também como parte da franquia, pois, apesar de não terem sido oficialmente coroadas, já aparecem em diversos produtos da marca.

A Disney é um poderoso império econômico e político, que arrecada bilhões com filmes, produtos associados aos filmes e personagens, com seus canais de televisão e seus parques de diversão. Em nossa sociedade, as princesas não deixam de ser objetos de consumo, carregadas de ideologias. É difícil encontrar uma menina que nunca tenha brincado de princesa. Elas fazem parte do imaginário infantil, com seus longos vestidos, belos castelos, tiaras e, claro, príncipes. Em um mundo onde as mulheres são constantemente expostas a imagens de um ideal de beleza a ser alcançado, as princesas são o primeiro exemplo que meninas querem imitar – um ideal impossível, com sua pele sedosa, cinturas extremamente finas e cabelos sempre impecáveis. Elas são uma forma de manutenção do que Naomi Wolf chama de “mito da beleza”, que dita justamente a eterna busca das mulheres para alcançar um modelo estético reproduzido exaustivamente pela indústria cultural: mulheres belas, altas, magras, de pele e olhos claros, cabelos lisos, nariz fino, mãos delicadas. As protagonistas das animações que serão analisadas nesta monografia ensinam as meninas desde cedo qual o comportamento a ser seguido para serem aceitas, como ser bonita, graciosa e delicada, tendo como contraponto as bruxas, que evidenciam a feiura, a maldade e o comportamento que se deve evitar.

As princesas, especialmente dos filmes da Disney, foram analisadas e condenadas por diversos autores como péssimos exemplos, personagens que convencem meninas a acreditar que precisam ser lindas e frágeis para que seu príncipe encantado chegue para resgatá-las. Não se trata, contudo, de condenar as princesas e contos de fadas, mas de construir uma visão crítica em relação aos enredos, contextualizando-os historicamente em seu surgimento. Por meio das produções de Walt Disney, os valores da sociedade e os padrões impostos por uma ideologia dominante são transmitidos ao universo infantil tão eficazmente quanto o são pelos brinquedos, por exemplo. De forma aparentemente inocente, os desenhos não só apresentam para os pequenos o mundo adulto, como também os ensinam a seguir parâmetros pré-estabelecidos de normas de

condutas e de aceitação. Este trabalho, partindo dessa premissa, analisa as animações de princesas da Disney compreendendo as produções da companhia como um instrumento de educação – ou melhor, preparação infantil – segundo padrões e regras sociais e culturais dominantes. Para isso, terá como base o trabalho de Henry Giroux, teórico da pedagogia que mostra a Disney como uma “máquina de ensino” tão potencial quanto as escolas públicas, as instituições religiosas e a família.

Como Foucault analisa, o discurso hegemônico deve ser considerado dentro do seu contexto histórico, uma vez que se altera ao longo do tempo. Isso explicaria por que as protagonistas das animações que serão analisadas neste trabalho têm características tão diferentes. Este trabalho buscará entender melhor como esta transformação do modelo de "ser princesa" ocorreu - e ainda ocorre, e de que maneira ele se relaciona com a mudança do papel social da mulher depois da chamada “segunda onda do feminismo”. Também como as animações de princesas influenciam o imaginário infantil, principalmente feminino. Para isso, esta pesquisa tem como foco os últimos filmes de princesas lançados pela Disney, *Valente* (2012) e *Frozen* (2013), que fizeram sucesso o público, que considerou ambos os filmes como tendo um viés fortemente feminista. Busca-se descobrir até que ponto estes filmes realmente podem ser considerados diferentes dos que os antecederam e até onde eles ainda reproduzem um estereótipo de princesa que foi difundido por décadas pela própria Disney.

A pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, além do conceito de discurso apresentado por Michel Foucault, será abordada a questão da representação (utilizando como base o teórico cultural Stuart Hall e João Freire Filho) e a maneira como esta pode ser utilizada para garantir a hegemonia de determinados grupos sociais. Ainda neste capítulo, será discutida especificamente a representação do sexo feminino nos contos de fadas, apresentando o surgimento desse gênero literário e sua relação com a formação de um imaginário coletivo, principalmente infantil, citando Ana Lúcia Merege e o psicólogo Bruno Bettelheim. Também será discutido de que forma os estereótipos criados e difundidos pela indústria cultural geram a exclusão de minorias e como a representação das mulheres na mídia contribuiu para o surgimento de um “mito da beleza” e de um ideal de amor romântico, citando Marcos Emanuel Pereira, Mariza Mendes e Naomi Wolf.

No segundo capítulo, o enredo de cada um dos filmes que compõem a franquia “Disney Princesa” será brevemente contado e contextualizado historicamente. Para facilitar a análise, as princesas serão divididas em três grupos: as clássicas (Branca de

Neve, Cinderela e Aurora), as rebeldes (Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan) e as contemporâneas (Tiana, Rapunzel, Merida, Anna e Elsa). Serão utilizados autores como o historiador Eric Hobsbawn, que fala sobre a história do século XX; Heloisa Buarque de Almeida, que estuda a representação do feminino na mídia e como esta cria uma cultura de consumo; Simone de Beauvoir, que analisa o conceito de feminilidade; e Colette Dowling, que questiona a maneira como os contos de princesa contribuíram para o surgimento de um “complexo de Cinderela”, onde as mulheres sentem a necessidade de serem salvas por um homem. Além dos autores citados, o estudo analítico se apoiará na filmografia das animações de princesas, as quais, de forma quase imperceptível, estabelecem limites, regras e organizam o mundo.

No capítulo seguinte, Merida, a primeira heroína da Disney Pixar, será analisada de forma mais aprofundada. Para isso, serão utilizados artigos de Tatiana Cardoso Baierle e Luiza Tomita e entrevistas dos diretores de *Valente*, Brenda Chapman e Mark Andrews. Também serão retomados os conceitos dos mitos da beleza e do amor romântico, ambos desconstruídos nesta animação, que foca na relação familiar e tem uma princesa que rejeita o ideal de comportamento e beleza esperados para ela. Por quebrar padrões tão enraizados dos contos de princesas, *Valente* ganhou um capítulo próprio, no qual será discutido o novo modelo de princesa Disney, não mais pautado no conceito de feminilidade onde a mulher era frágil e submissa ao homem, e sim na mulher moderna, que se quer dona de seu próprio nariz.

Por fim, será abordada a última animação de princesas da Disney, *Frozen – uma aventura congelante*, lançado em 2013. Seguindo com esse novo modelo de princesa, o filme foi aclamado pela crítica e pelo público, sendo considerado um desenho com forte viés feminista. É importante lembrar que *Frozen* é um filme 100% Disney, diferente de *Valente*, que como produção da Pixar teve uma maior liberdade para inovar no roteiro. Por isso, a animação analisada neste capítulo é considerada tão importante do ponto de vista da quebra de padrões estéticos e comportamentais reproduzidos por anos pela própria Disney. Para discutir este filme serão utilizadas autoras como Lia R. Bianchini, Paola Gomes, e, novamente, Colette Dowling.

2. O PODER DO DISCURSO

Os produtos culturais de uma sociedade são frutos de um discurso hegemônico que, por sua vez, é validado através deles. Este discurso é carregado de significados e ideologias que influenciam diretamente a cultura de uma sociedade, mas nem sempre são facilmente identificados. Michel Foucault defende em seu livro, *A ordem do discurso*, que a narrativa pode ser considerada uma forma poder, e conseqüentemente, uma maneira de controle, coerção e exclusão social. De acordo com o filósofo, os discursos na sociedade são controlados, selecionados e organizados de forma a parecerem naturais e não construídos. Uma das formas de manter esse controle é através de instituições como escolas, igrejas, livros, filmes e a indústria cultural de maneira geral, as quais instauram e/ou reproduzem os discursos. É importante explicitar que, para o filósofo, são os discursos que produzem formas de conhecimentos, e estes são diferentes de época para época. Assim, seus significados são verdadeiros apenas dentro de um contexto histórico específico.

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2007, p.9)

Para Foucault, os rituais, ou seja, as normas, as regras, definem a posição que um indivíduo deve ocupar em determinado diálogo, e conseqüentemente, os enunciados que deve produzir e o comportamento adequado. O conhecimento seria trabalhado através de práticas discursivas para regular uma conduta considerada correta. Percebe-se, portanto, que discurso e poder estão intimamente ligados e sobrepostos. Segundo ele, haveria uma via de mão dupla entre o discurso e o poder: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Ibidem, p.10). O discurso, portanto, não reflete apenas o controle do poder, mas é também o próprio poder, havendo assim, uma luta pelo mesmo.

Para que o discurso hegemônico seja absorvido de forma efetiva por uma sociedade, é preciso que haja um imaginário coletivo. Este é criado e mantido por meio de uma linguagem constituída por signos que transmitem conceitos. Conceitos que, por sua vez, influenciam diretamente a cultura compartilhada por essa sociedade. Eles não representam apenas um objeto, pessoa ou evento, mas carregam significados ainda mais

profundos. As imagens criam discursos e os discursos não existem sem as imagens. Contudo, os signos compartilhados, sejam eles imagens, sons ou palavras, carregam em si significados, e como tal, precisam ser interpretados. Esses significados produzem modos de ser e estar considerados socialmente aceitáveis, além de instaurar “verdades” e construir identidades, ou seja, designar lugares que os sujeitos podem ou não ocupar.

A partir daí, surgem as formas de representação da sociedade e daqueles nela inseridos e seus estereótipos, como forma de exclusão do que não se adequa ao discurso vigente. Para garantir a manutenção deste modelo, a indústria cultural se mostra muito importante. O psicólogo Marcos Emanuel Pereira afirma em seu livro *Psicologia social dos estereótipos* que:

Reconhecidamente, sabe-se que uma das principais fontes de difusão de estereótipos é o cinema. Em uma obra dedicada à apresentação dos clichês, cenas obrigatórias, convenções e estereótipos tradicionalmente incluídos em obras cinematográficas podem ser encontradas algumas referências de natureza étnica. (...) Os latinos são representados como exímios dançarinos de salsa, os russos como membros da KGB ou, se o filme for mais recente, como membros da máfia russa. Os feiticeiros ou doutores de almas dos grupos das culturas primitivas terão sempre a solução para todas as doenças, mesmo as incuráveis, e a eficácia do tratamento será uma consequência não apenas da sabedoria da intervenção, como também uma das expressões poéticas que o acompanha. Uma das modalidades de cena em que os estereótipos étnicos se manifestam de forma mais vigorosa nas obras cinematográficas envolve a representação de carregadores nativos em filmes ambientados nas selvas ou nas montanhas que, ao se aproximarem de um determinado local, se recusam terminantemente a prosseguir, fugindo em uma carreira desabalada sob a ameaça e o temor de se tornarem objeto de um tabu ou da feitiçaria emanada por seres sobrenaturais. (PEREIRA, 2002, p.98)

Trazendo para o universo deste trabalho, os filmes de princesas da Disney, amplamente divulgados em todo o mundo, reproduzem o modelo vigente de comportamento feminino da época em que cada filme foi lançado. Eles são um exemplo da maneira na qual os veículos de comunicação em massa “ensinam” o que é correto, a forma certa de agir, pensar e até sentir para ser socialmente aceito, a postura necessária a ser tomada para superar as adversidades – além de criarem estereótipos e formarem opiniões. Resumindo, estabelecem visualidades que padronizam um determinado modelo comportamental.

Em seu artigo *A Disneyzação da cultura infantil*, Henri Giroux debate o conteúdo de quatro filmes da Disney questionando as posições de raça e de gênero apresentadas e mostrando o quanto estes filmes colaboram para manter os lugares dominantes

tradicionais. Para o autor, ao combinarem “uma ideologia de encantamento uma aura de inocência”, apresentando às crianças a compreensão do que elas são e do que é a sociedade, “os filmes animados da Disney são locais de aprendizagem, tanto quanto os lugares mais tradicionais como a escola, a igreja e a família” (GIROUX, 2001, p.51). Como instrumentos da “pedagogia cultural”, esses filmes estão revestidos de autoridade e legitimidade para ensinarem o que é “bom, correto, justo” (Ibidem, p. 52).

Giroux faz uma analogia sobre a indústria de entretenimento da Disney e a relação de caráter estereótipo e preconceituosos na construção de gênero, raça e classe social, dentre outros aspectos referentes à identidade. Através deles ensina-se o que é certo e o que é errado, o que é bom e é ruim, o que é justo e desonesto, reforçando estes e outros valores e binarismos sociais. Os filmes infantis estimulam a imaginação e criatividade, porém não são meros produtos de entretenimento. Fazem parte de uma esfera comercial de capitalismo e mercantilização, incentivando crianças desde cedo à prática do consumismo. O autor mostra os altos lucros obtidos dentro desta companhia e os fins comerciais com que são lançados todos os seus produtos, atentando para o poder da Disney como uma onipresente fábrica de imaginário.

Apesar de ser indiscutível que a Disney proporciona prazer e divertimento a crianças e adultos, sua responsabilidade pública não termina aí. Antes de ser visto como uma esfera pública comercial, distribuindo inocentemente prazer às pessoas jovens, o império Disney deve ser visto como um empreendimento pedagógico politicamente engajado no espaço cultural da identidade nacional e na “instrução” da mente das crianças. (GIROUX, 2004, p.106)

As princesas Disney são amplamente comercializadas com foco no público infantil feminino. Elas estão presentes não só nos filmes, como também em mochilas, roupas, produtos de higiene pessoal, bonecas, decoração de aniversário, livros, toalhas, cadernos, etc. Assim, as meninas de todo o mundo, além de consumirem em grande escala seus produtos, internalizam através deles as representações típicas de um suposto ideal de feminilidade conveniente para os discursos dominantes. Os filmes de princesas especificam a obrigatoriedade de um padrão de beleza, um tipo de comportamento específico e a necessidade do amor romântico. Logo, as meninas, moças e mulheres, a quem estes discursos são explicitamente dirigidos, regulam-se dentro de padrões que envolvem o ideal de um prestígio social (nobreza), adequação à norma estética numa concepção dada de corpo e indumentária corretos (beleza) e principalmente através do mito de que a realização plena só é possível através do amor. Estes discursos permeiam um lugar marcadamente feminino, cuja figura da princesa congrega qualidades

idealizadas dos aspectos que a cultura dominante atribui como significativos para a feminilidade (GOMES, 1999).

2.1. Representação e estereótipos

A partir do princípio de que toda a sociedade está submetida aos significados dominantes e às formas imaginárias pelas quais estes significados se revestem, surge conseqüentemente a hegemonia de determinadas representações, que se apresentam em formas de estereótipos. Simplificando, o conceito de estereótipo remete à imagem reproduzida exaustivamente, sempre obedecendo a padrões formais delimitados pelo fácil reconhecimento. Eles reduzem todas as características de um grupo a poucos atributos essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, ambições, etc.) com a falsa justificativa de que esses seriam fixados pela natureza. Dessa maneira, além de encorajarem “um conhecimento intuitivo sobre o Outro, desempenhando papel central na organização do discurso do senso comum” (FREIRE, 2005, p.23), marcam as fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o aceitável e o inaceitável. Os “normais” fariam parte da mesma “comunidade imaginária”, enquanto tudo que é diferente, que não se encaixa, é excluído, exilado.

Citando Stuart Hall, Freire explica que a formulação e difusão dos estereótipos são um dos aspectos da luta pela hegemonia, ou seja, “da tentativa habitual das classes dominantes de modelar toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade, de modo que sua ascendência comande, arregimente um consentimento amplo e pareça natural, inevitável e desejável para todos” (Ibidem, p. 23). E para manter a hegemonia, a indústria cultural se mostra um excelente meio. Filmes, peças de teatro, novelas, videoclipes, revistas, propagandas e toda a indústria cultural fornecem as descrições (textuais e visuais) “daquilo que é conveniente em matéria de personalidade, aparência, conduta moral e cívica, postura política, relacionamento afetivo e comportamento sexual” (Ibidem, p. 21).

Em *The work of representation* (1997), Stuart Hall explica que através da linguagem é possível dar sentido às coisas. Hall considera a cultura enquanto conjunto de valores ou significados partilhados. Considerando estes significados partilhados e transmitidos por discursos dominantes dentro de uma cultura, o estabelecimento de padrões e normas se dá, principalmente, pela percepção de limites, o que torna o procedimento mais efetivo. Hall esclarece que a cultura confere significado às coisas, pessoas, grupos, eventos, ressaltando a diferença existente em cada uma dessas

instâncias e estabelecendo, a partir de então, um sistema classificatório destinado a ordenar o mundo. Como os binários de oposição oferecem diferenças claras, são bem-vindos a este sistema. Quando as coisas estão em categorias erradas ou quando perpassam entre diversas categorias, a cultura deve agir para manter sua lógica de significado único e de identidade estabelecidos por regras e códigos.

A representação é uma parte essencial pela qual significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura. “Isso envolve o uso de linguagem, símbolos e imagens que significam ou representam coisas. Mas é um processo longe de ser simples e direto” (HALL, 1997, p.15). O entendimento, portanto, da cultura com ênfase no significado, na importância da formação de um senso comum, a partir de um conjunto de práticas estruturado pela produção e intercâmbio de significados, será central para o exame do conceito de representação. Ele lembra que os significados culturais não estão na cabeça, têm efeitos reais e regulam práticas sociais. O reconhecimento do significado faz parte do senso de nossa própria identidade, através da sensação de pertencimento. Dito de outra forma, as linguagens funcionam através da representação: elas são sistemas de representação. Se é através do sistema de representação que são delimitados os significados, e estes são produzidos através da linguagem, é também através dele que surgem os estereótipos. A classificação do outro a partir da crença de que a diferença é inerente à vontade humana também é explicada por Hall. Segundo ele, o rótulo de “natural”, tradicional, mantém os tipos fixados através do tempo e fortes o suficiente para combater até mesmo aspectos culturais modernos ou a vontade de pessoas, grupos, instituições, em promover modificações no sistema de crença enraizado culturalmente.

A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre pessoas negras e brancas são “culturais”, então elas são sujeitas a modificações. Mas, se as diferenças são “naturais” – como os donos de escravos acreditavam – elas estão além da história, permanentes e fixadas. “Naturalização”, então, é uma estratégia de representação destinada a fixar “diferenças”, e assegurá-las através do tempo, resguardando discursos ou padrões ideológicos.¹ (Ibidem, p.245)

O escritor americano Walter Lippmann apresenta em seu livro *Opinião pública* (2008), o conceito de estereótipo, e como ele é criado pela opinião pública, que é, por

¹No original: The logic behind naturalization is simple. If the differences between black and white people are ‘cultural’, then they are open to modification and change. But if they are ‘natural’ – as the slaveholders believed – then they are beyond history, permanent and fixed. ‘Naturalization is therefore a representational strategy designed to *fix* ‘difference’, and thus secure it *forever*. It is an attempt to halt the inevitable ‘slide’ of meaning, to secure discursive or ideological ‘closure’.

sua vez, criada por organizações que desejam de alguma forma manipular a forma como o público vê o mundo. Segundo Lippmann, o poder de representação está atrelado ao poder de impor significados. Considerando que os discursos são produzidos por classes hegemônicas com poder suficiente para criar e/ou manter determinadas regras culturais e sociais, cabe a afirmação de que eles não são um “retrato objetivo da realidade”, e sim um “organizador da realidade”. Ao relatar os fatos ocorridos ou caracterizar um determinado grupo, eles consolidam como realidade vivida a sua proposta de representação e os valores daqueles que a impõe; ao reforçarem a “identidade do mundo”, determinam como esse mundo deve comportar-se.

O homem se adapta ao ambiente através das representações, pelos discursos dominantes, dos recortes reconhecíveis do mundo em meio a um turbilhão de possibilidades (PIMENTA, 2005). Tais recortes constituem o “pseudo-ambiente”, de acordo com Lippmann, em que se vive dentro de determinadas fronteiras culturais. O que as pessoas seguem em sua vida, então, não é o fato real, mas a forma de representação dominante deste fato real, a interpretação majoritária que espaços de poder dão a ele. “É o capital como concebido, o evangelho como pregado e a pregação como entendida, a Constituição como interpretada e administrada, que você acaba seguindo” (LIPPMANN, 2008, p.104). Conclui-se que os discursos dominantes têm um efeito disciplinador capaz de gerir estratégias educativas que normatizam o que é permitido pensar, falar e fazer. Mais do que isso, através destes discursos surgem estereótipos que ajudam na regulação do mundo.

Em resumo, estereótipos são regimes de representação que reduzem o outro a poucas características, simplificadas e fixadas como naturais. Quando se estereotipa o outro, ele permanece cristalizado sob alguns aspectos que passam a ser utilizados como único – ou, no mínimo, principal – elemento em sua representação. Neste ponto, entretanto, é necessário fazer uma distinção entre tipos estabelecidos e estereótipos fixados. De acordo com Hall, os tipos são necessários ao regime social porque eles organizam um sistema classificatório culturalmente partilhado, permitindo aos membros de um grupo classificar e ordenar as coisas dentro de um sistema. Já os estereótipos, são modos simplistas que reduzem o outro a um mínimo de referências.

Nossa imagem sobre quem a pessoa “é” é construída com a informação que acumulamos a partir do posicionamento dele/dela em diferentes sistemas de tipificação. Em grande parte, então, ‘um *tipo* é qualquer simples, vivida, memorável, facilmente percebida e amplamente reconhecida característica em que poucos traços são postos em primeiro plano e que se ‘desenvolve’ com base em um

mínimo. Qual, então, é a diferença entre um *tipo* e um *estereótipo*? *Estereótipos* tomam estas simples, vividas, memoráveis, facilmente percebidas e amplamente reconhecidas características sobre uma pessoa, *reduzem* tudo sobre a pessoa a estes traços, os *exageram* e *simplificam*, e *fixam* eles sem possibilidade nenhuma de mudança.² (HALL, 1997, p.257)

Na concepção do outro, então, a regra que vale é: tomar uma única característica e basear todo o julgamento a partir dela. Tal visão daquele que não se conhece está amparada em cânones fixados e inquestionáveis, tanto que, dentro de determinado sistema simbólico, se um membro atreve-se a contradizer um estereótipo, sua fala é marginalizada. Ou seja, se a experiência contradiz o estereótipo, o membro do grupo despreza a contradição como uma exceção que prova a regra, desacredita a testemunha, encontra uma falha em algum lugar, e trata de esquecê-lo. O poder de tal construção simbólica reside, principalmente, no fato de os estereótipos serem considerados algo natural, previsível e inquestionável: uma verdade absoluta, com sistemas de valores específicos. Esta “verdade” é tida como uma tradição, uma herança de conhecimentos transmitidos de geração em geração, através de lendas, fatos, doutrinas, costumes, hábitos etc., durante um longo espaço de tempo. É ela que une as pessoas em um mundo comum, reconhecível e compartilhado.

Conclui-se que, neste campo de formação de estereótipos há, inevitavelmente, uma prática de exclusão. Aproximando a discussão teórica do objeto de estudo deste trabalho, esta exclusão é referente às formas de representação feminina que não se enquadram ao padrão de feminilidade imposto pela sociedade e propagado através da Disney. Ou seja, quem não é bela e bondosa é rejeitada ou, no máximo, digna de compaixão: nunca um ideal a ser seguido, nunca uma princesa.

2.2. Os contos de fadas e a imaginação infantil

Os contos de fadas marcam o imaginário social sobre os papéis de homens e mulheres na sociedade há séculos. Neles existem representações de reis, rainhas, aventuras e disputas entre o bem e o mal, assim como o ideal do ‘felizes para sempre’.

² No original: Our picture of who the person ‘is’ is built up out of the information we accumulate from positioning him/her within these different orders of typification. In broad terms, then, ‘a *type* is any simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized characterization in which a few traits are foregrounded and change or ‘development’ is kept to a minimum. What, then, is the difference between a *type* and a *stereotype*? *Stereotypes* get hold of the few ‘simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized’ characteristics about a person, *reduce* everything about the person to those traits, *exaggerate* and *simplify* them, and *fix* them without change or development to eternity.

Estas narrativas (que nem sempre trazem fadas em seus enredos) eram originalmente destinadas ao entretenimento dos adultos e, portanto, nas versões originais apresentavam elementos de violência e sexualidade explícitos. Gradualmente estes contos foram se transformando em histórias infantis, sendo cortados os aspectos mais agressivos e sublinhados os ensinamentos morais.

O conto de fadas seria a história popular, de origem diferenciada em relação aos clássicos, que surgiu anonimamente no seio do povo e foi sendo recontada durante séculos (MACHADO apud MEREGE, 2010, p. 15). Ana Lúcia Merege completa: “é também a história autoral, escrita ou narrada segundo o modelo aceito para conto de fadas e evocando a mesma atmosfera de sonho, ideal e sobrenaturalidade” (MEREGE, 2010, p.15). Os contos de fadas, por fim, podem ser entendidos como histórias caracterizadas por fantasia, encantamento e sobrenatural, onde o personagem principal precisa enfrentar obstáculos antes de atingir seu final feliz, seguido por uma conclusão moral (BETTELHEIM, 2002). A partir dessa definição, é necessário contemplar os aspectos sociopsicológicos do gênero, reconhecendo a ligação de alguns de seus elementos-chave com os símbolos e arquétipos da memória coletiva.

As fábulas contêm um fundo de moral, em geral se encerram com um ensinamento imbuído da moral vigente na época em que surgem. Eles transmitem os valores morais considerados “corretos” pela sociedade dominante (MEREGE, 2010, p. 26). As narrativas dos contos de fadas estão imbuídas de um significado simbólico, o qual vem sendo retransmitido, embora com modificações, desde o surgimento dos primeiros mitos e ritos. Assim, é possível afirmar que eles contribuem para a manutenção de padrões de comportamento sociais e de estereótipos. O legado cultural representado pelos contos de fadas atravessou séculos e gerações até chegar a nossos dias. Durante certa época, os contos foram vistos como simples narrativas destinadas (apenas) a crianças, ou como objeto de curiosidade de folcloristas e antropólogos. Segundo Merege, no entanto, o gênero vem sendo redescoberto, na medida em que mais e mais pessoas se dão conta do profundo significado dessas histórias e da importância que elas têm no mundo moderno (MEREGE, 2010, p.73).

Para a autora, ao interpretar ou discutir o simbolismo dos contos de fadas é preciso ter em mente que os significados atribuídos aos símbolos são relativos e que não foram incluídos propositalmente na narrativa, surgindo, de forma espontânea, de acordo com as circunstâncias da gênese e/ou da transmissão dos contos. Embora os arquétipos sejam universais, os símbolos têm significados diferentes de acordo com a cultura e

mesmo de acordo com o momento em que se apresentam. Assim, “as interpretações devem levar em conta o maior número possível de variáveis, embora, ao mesmo tempo, se procure descobrir o denominador comum às várias representações do mesmo tema ou imagem” (MEREGE, 2010, p.72).

Segundo Carolina Lanner Fossatti (2011), além da fantasia, da imaginação e do entretenimento, existe a necessidade de questionar a autoridade cultural que é passada em tais contos, como as versões Disney, tendo em vista que eles auxiliam a legitimar determinados valores, comportamentos e modos de existir. Além disso, trazem representações que são uma forma de projeção do mundo “real”. Fossatti afirma que a essência dos contos de fadas encontra-se nas disposições naturais opostas do ser humano: o amor pelo real e a atração pelo fantástico. Ainda segundo a autora, os elementos constituintes dialogam com o inconsciente e permitem experiências só possíveis no imaginário. Por isso, os contos de fadas atraem não só o público infantil, mas também encanta os adultos. Maria Beatriz Facciolla Paiva fala sobre o fascínio que esse gênero exerce sobre o público em sua dissertação *Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar*:

Percebe-se nos contos a composição de dois mundos que se inter-relacionam: o mundo “mágico” e o mundo real que se assemelha ao cotidiano do homem comum. As figuras do “mundo mágico” são entes que nunca vimos, mas imaginamos como são: as bruxas, mulheres e homens sábios, anões, gigantes e animais que falam. Acontecem milagres e transformações, figuras que voltam a viver, a Bela Adormecida que dorme cem anos e continua bonita e jovem, etc. Raramente o conto se inicia no “mundo mágico”, mas sim no cotidiano do mundo de cá, até que surge o elemento mágico que nos transporta para o outro mundo. (PAIVA, 1990, p.13)

Ainda segundo Paiva, por ter uma estrutura mais elementar, uma característica atemporal e sem demarcação de lugar (“era uma vez”, “em um reino muito distante”, etc), uma linguagem mais simples (e por tanto ser mais facilmente compreendido), o conto de fadas pôde migrar sem problemas, pois reduzido aos seus elementos estruturais básicos, faz sentido para qualquer um. Contudo, ao migrarem de uma região à outra, de forma oral, sofreram adaptações de acordo com a cultura local. Foi apenas no século XVII que o francês Charles Perrault coletou os contos e lendas junto ao povo e os adaptou para a forma escrita. Dois séculos mais tarde, foi a vez dos irmãos Grimm montarem sua coletânea de contos com base nas histórias que ouviram de mulheres que viviam na metade do século XVIII. Outro autor que é muito conhecido por suas histórias é o dinamarquês Hans Christian Andersen. Contrastando com violência e crueldade

presentes nos contos de Perrault (que viveu no Absolutismo francês), os alemães Grimm, já na era do Romantismo, amenizam o caráter sanguinário dos contos. Andersen, por sua vez, viveu no ápice do Romantismo, e, por tanto, seus contos são influenciados pelos preceitos românticos, como emotividade exacerbada, permeada de amores idealizados e decepções amorosas que levam os personagens a adoecerem e se entregarem à desilusão (PAIVA, 1990, p.27).

Na primeira metade do século XX alguns contos de fadas começaram a ser divulgados pela mídia por meio de versões para o cinema, como o desenho animado *Branca de Neve e os sete anões* (1937), de Walt Disney. Algumas dessas obras são fiéis à narrativa constante em fontes como Perrault ou os Grimm, mas outras, apesar de da excelente realização, contribuíram para passar adiante versões distorcidas dos contos de fadas tradicionais, despojando-as do seu significado, ainda que sem intenção de fazê-lo. Filmes contemporâneos continuam revisitando os contos de fadas, sendo alguns explicitamente baseados neles, como *Floresta Negra (Branca de Neve)* e outros apenas utilizando a ideia central, como *Uma linda mulher*, que é essencialmente a história de *Cinderela*. Para Meregé, isso acontece porque todos os enredos de livros, filmes, peças teatrais ou de quaisquer outras manifestações artísticas têm como pano de fundo as mesmas situações que já vinham sendo mostradas há séculos nos contos de fadas: “a mitologia coletiva, que se torna individual a partir de nossa própria experiência” (MEREGE, 2010, p.76, grifo da autora). Bruno Bettelheim compara os contos a uma obra de arte para tentar explicar porque eles continuam tão difundidos após séculos de seu surgimento:

O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte (...). Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo dos contos de fadas será diferente para cada pessoa em vários momentos de sua vida. (BETTELHEIM, 2002, p.20)

Nelly Novaes Coelho também questiona em seu artigo *O conto de fadas - o imaginário infantil e a educação* a importância dos contos de fadas para a formação das crianças e porque eles continuam tão atuais mesmo após séculos de seu surgimento. A autora explica que os contos as ajudam a assimilar sentimentos e a maneira de lidar com diversas situações ao longo da vida:

O que nos explica o continuado sucesso dos contos de fadas e dos clássicos infantis em geral é o fato de que sua matéria-prima é extraída de verdades humanas e, portanto, não envelhece. Ou, por outra, é fundamentada em necessidades humanas básicas: o fundo impulso de

auto-realização do indivíduo; o desejo do eu de ser aceito pelo outro (daí a necessidade visceral de afeto, de amor); a vontade de poder (que leva o forte a explorar o fraco); a luta pela preservação física (contra a fome, o esforço desumano, a ameaça de morte, a defesa contra a violência, etc.). Necessidades que, uma vez frustradas, geram as tragédias (ou comédias, dependendo da ótica pela qual sejam olhadas), os dramas ou peripécias que, transformados em palavras, vêm tecendo a grande literatura (para adultos ou crianças) que, desde os tempos ancestrais, vem seduzindo a humanidade. E para além do prazer e das emoções do leitor, ao participar de tais aventuras, lhe dá grandes lições de sabedoria e de vida. É preciso descobrir que os contos de fadas têm na base a vida real, e que a literatura infantil não é “infantil” ou pueril, como o senso comum (distráido!) a considera. E acima de tudo é um excelente meio de educação a ser explorado. (COELHO, 2005, p.14)³

Bettelheim discorre em seu livro *A psicanálise dos contos de fadas* (2002) sobre a importância destes contos na formação infantil, pois oferecem modelos para a vida, modelos estes que encontram na figura do herói ou da heroína um exemplo a ser observado. Para o autor, o herói traz em si um apelo positivo proporcionando que a criança se identifique com este lado. Portanto, é importante prover a criança moderna com imagens de heróis que partiram para o mundo sozinhos e que, apesar de ignorarem o desfecho desta sua trajetória, encontram lugares seguros no mundo seguindo seus caminhos com uma profunda confiança interior. Segundo o autor, é característico do conto de fadas colocar um dilema existencial de forma breve e categórica. Isto permite a criança aprender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confundiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente; e detalhes, a menos que muito importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos do que únicos.

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança. (BETTELHEIM, 2002, p.12)

Os contos de fadas então seriam bons exemplos para as crianças por, segundo Bettelheim, oferecerem exemplos tanto de soluções temporárias, quanto permanentes para dificuldades presentes. A mensagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma múltipla é que uma luta contra dificuldades na vida é inevitável, “é parte intrínseca da existência humana - mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta

³ Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/rev_crian_38.pdf. Acesso em 19 de março de 2015.

de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa" (Bettelheim, 2002, p. 6). O autor declara ainda que em contraste com as histórias "fora de perigo", onde não se mencionam nem a morte nem o envelhecimento, ou seja, os limites da nossa existência, os contos de fadas confrontam a criança com os predicamentos humanos básicos. Além disso, oferecem também novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir por si só.

2.3. O mito da beleza e do amor romântico nos contos de fadas

Como já foi dito, as princesas são objetos de consumo, assim como a ideologia que nelas está inserida. Suas histórias transformadas em filmes e suas imagens exaustivamente reproduzidas refletem o modelo de feminilidade eleito pela sociedade. A figura da princesa mitifica um tipo de feminilidade conveniente aos discursos dominantes, que especifica a obrigatoriedade de um padrão estético (o mito da beleza), de comportamento, e de relacionamento (o mito do amor romântico).

Considerando os estereótipos das protagonistas, duas questões são cruciais para o modelo de princesa: a concretização do amor romântico e o padrão estético ocidental. E ambos estão intrinsecamente relacionados: é a beleza que regula a possibilidade de a heroína amar e ser amada. Sob a mesma lógica, a feiura das bruxas – de onde, na maioria dos desenhos deriva sua maldade – é instrumento de proibição de qualquer relacionamento amoroso. A mensagem passada nos desenhos clássicos da Disney é a de que a beleza, ao lado do bom comportamento, é o quesito indispensável para uma vida feliz e prazerosa. É esta característica física que determina quem merece amar e ser amada e quem deve ficar sozinha e amargurada. A escritora feminista Naomi Wolf fala sobre essa questão em seu livro *O mito da beleza*:

O mito da beleza tem uma história a contar. A qualidade chamada "beleza" existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. (WOLF, 1992, p.14)

É importante perceber que as personagens do estúdio marcam lugares específicos de gênero, raça e posição social. Elas também estabelecem limites entre a

beleza e a feiura, ou, de forma mais abrangente, da maneira como são representadas, elas determinam tanto o espaço do “eu” quanto o espaço do “outro”, disseminando e fortalecendo, ao mesmo tempo, um sistema simbólico e classificatório destinado a ordenar a cultura, colocar cada objeto e sujeito em seu devido lugar (HALL, 1997, p.236). Fica claro que tais personagens são representações de discursos dominantes na sociedade, com poder suficiente para estabelecer padrões a serem seguidos e a serem discriminados, ou seja, com autoridade para propagar estereótipos fixados socialmente.

Neste contexto, em referência à aparência física, é possível afirmar que a beleza das princesas Disney se manifesta por um padrão estipulado pelo sistema simbólico cultural e imposto a todos os seus membros: o das mulheres norte-americanas e europeias. Este tipo de representação traz implicações diversas nos modos de percepção da beleza. Tamanha é a força da aparência das protagonistas que, nas produções analisadas, é este atributo que delimita os sucessos e fracassos das personagens nas narrativas. Paola Gomes, pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, explica a importância da imagem sobre nossas formas de visão e compreensão dentro de um sistema simbólico: “Quando o valor da vida passa a ser medido por imagens e a aparência se torna a garantia para a ocupação de certos lugares, o que vemos pesa sobre o que sentimos e ganha importância em nossos critérios de julgamento” (GOMES, 2000).

Naomi Wolf atesta que a beleza feminina sempre foi um atributo político imposto pelos homens para o controle das mulheres nas sociedades. De acordo com ela, o “mito da beleza” está relacionado às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens, funcionando como uma espécie de controle “quando ocorre uma perigosa libertação das mulheres de repressões de natureza material” (WOLF, 1992, p.16). Ou seja, quando o valor social básico que as mulheres possuem deixa de ser referido à “domesticidade virtuosa” e passa a ser definido pela “beleza virtuosa”, estabelece-se uma nova forma de controle sobre elas, agora amparada em padrões estéticos.

Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura do poder. Enquanto isso, cresceram em ritmo acelerado os distúrbios relacionados à alimentação, e a cirurgia plástica de natureza estética veio a se tornar uma das maiores especialidades médicas. Nos últimos cinco anos, as despesas com o consumo duplicaram, a pornografia se tornou o gênero de maior expressão, à frente dos discos e filmes convencionais somados, e trinta e três mil mulheres americanas afirmaram a pesquisadores que preferiam perder de cinco a sete quilos a alcançar qualquer outro objetivo. (...) Pesquisas recentes revelam com uniformidade que em meio à maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e

controladas no mundo ocidental, existe uma subvida secreta que envenena nossa liberdade: imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle. (WOLF, 1992, p.12)

Seja de caráter político ou não, o fato é que o “mito da beleza” sempre existiu e sempre perseguiu as mulheres nas sociedades. Seu atual arsenal consiste na disseminação de milhões de imagens do ideal em voga (Ibidem, p.20), por indústrias culturais, corporações de mídia, indústrias de dieta, de cosméticos, de vestimenta, centros de estética, de cirurgia plástica e outras tantas. De acordo com Wolf, mercados inteiros alimentam-se da necessidade imposta à mulher de conquistar um corpo condizente com o ideal disseminado.

Além da beleza física, um segundo aspecto deve ser levantado sobre o ideal de ser princesa: o amor romântico. Como foi dito, o mito da beleza e o mito do amor romântico estão intimamente relacionados nos filmes de princesas. O padrão estético ideal regula os lugares onde as pessoas se permitem amar e serem amadas: a partir deste lugar conferido pela beleza, a figura da princesa apresenta-se como apta para protagonizar o amor. A hegemonia deste mito do amor romântico na contemporaneidade está em novelas, livros, filmes, propagandas que reforçam a crença de que a realização amorosa está no encontro sentimental com alguém do sexo oposto.

O amor romântico se tornou um ideal de felicidade. Desde muito cedo somos levados a acreditar numa relação amorosa fixa, estável e duradoura como única forma de realização afetiva. Passamos então a vida esperando o momento de encontrar “a pessoa certa”, para, a partir daí, vivermos felizes para sempre. As representações mais vigentes em torno do amor, muito bem exemplificadas pelas figuras das princesas Disney, reforçam a situação dominante segundo a qual as mulheres dependem do afeto e da atenção masculinos para se realizarem totalmente, o que exige uma adequação nem sempre fácil de ser atingida do corpo e da aparência com vistas a atrair e conquistar os homens. (GOMES, 2000). Michele Escoura Bueno (2012) estudou em sua tese de mestrado *Girando entre princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças*, a maneira como as crianças absorvem as informações que surgem nos filmes de princesas, e fica claro como a beleza e o amor romântico marcam profundamente o imaginário coletivo infantil:

A centralidade do sucesso conjugal e do amor romântico na qual as narrativas se assentam para a constituição comum de uma “princesa” ecoou também nas leituras produzidas pelas crianças. Entretanto, para além do encontro com um príncipe encantado, as crianças, durante a

recepção, apontavam para um outro e mais importante critério para a constituição de uma princesa: o estético. Mais do que um príncipe ao seu lado, para as crianças, a princesa precisava ser de um belo vestido, uma coroa e de muita elegância. Assim, podemos dizer que as *Princesas* são uma importante fonte para o repertório de gênero entre as crianças, é justamente pela associação entre beleza e glamour que elas se constituem enquanto ícones da feminilidade.⁴

Em 1937, quando Walt Disney produz a animação *Branca de Neve e os sete anões*, exigia-se da mulher passividade, gentileza e beleza, enquanto cabia ao homem ser uma figura salvadora, forte e destemida. Sobre as configurações do feminino, Mariza Mendes afirma que:

A beleza era o maior "estigma" da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. Era o primeiro dom com que se preocupavam as fadas, e era a razão da interferência do herói. O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência eram os outros estigmas da fragilidade feminina. As personagens que não tinham esses atributos, e tentavam se impor pela inteligência, pela maldade, pela inveja ou pela indelicadeza, eram punidas, ou simplesmente esquecidas. (MENDES, 2000, p.130)

Se a história clássica traz o príncipe galante que salva a donzela indefesa, as coisas parecem mudar nas produções mais recentes. Em todos os filmes, há pelo menos um momento onde a princesa salva seu príncipe. Ariel impede que Eric se afogue em um naufrágio, Pocahontas impede que John Smith seja condenado, Mulan salva Shang de uma avalanche. Mas mesmo nessas histórias, a idealização do chamado “amor romântico” permanece forte. Gomes afirma que se trata de um mito propagado pela cultura em geral, citando novelas, livros best-sellers e filmes de grande bilheteria que divulgam o mesmo ideal. A felicidade da mulher estaria subordinada ao encontro do “par perfeito”, coroado pelo ritual do casamento, o “final feliz”. “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).

Nestes exemplos cotidianos estão inscritos os preconceitos que estabelecem formas não só para os modos de amar, mas também estereótipos em relação a quem pode amar quem, a quem merece amor, a quem é digno ou não digno de viver o amor. É importante atentar não apenas para as estereotípias dos modos de ser e de viver o amor, mas também para a rigidez de um lugar social marcadamente feminino e regulado por

⁴ Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08012013-124856/pt-br.php>. Acesso em 25 de abril de 2015.

normas estéticas que sancionam quais são as mulheres passíveis de serem amadas ou odiadas. A mulher do século XX e do século XXI, que obteve tantas conquistas importantes na luta pela igualdade dos sexos, acaba ainda se vendo presa ao mito da beleza e do amor romântico.

3. AS PRINCESAS DISNEY

A Disney é mundialmente conhecida pelos seus filmes de animação. Seus personagens fazem parte do imaginário coletivo e seus parques recebem milhões de visitantes de todas as idades ao longo do ano. Em sua maioria baseados em contos de fadas, os filmes de princesas são o objeto de estudo deste capítulo. Elas fazem parte do imaginário coletivo de uma maneira tão profunda que, em 2000, a empresa decidiu criar a franquia “Disney Princesa”. São 11 as princesas que fazem parte desta franquia: Branca de Neve, Cinderela, Aurora (de *A bela adormecida*), Ariel (*A pequena sereia*), Bela, Jasmine (*Aladdin*), Pocahontas, Mulan, Tiana (*A princesa e o sapo*), Rapunzel (*Enrolados*), Merida (de *Valente*, produção da Pixar, empresa de animação comprada pela Disney em 2006). As irmãs Elsa e Anna (*Frozen*) ainda não foram oficialmente coroadas como parte da franquia, apesar de já aparecerem em diversos produtos.

Segundo o site da Forbes, em 2012 a franquia foi a mais lucrativa dos Estados Unidos, superando *Star Wars*, *Batman* e *Homem Aranha*.⁵ Ainda segundo o site, “Disney Princesa” faturou \$1.6 bilhões nos Estados Unidos e \$3 bilhões em todo o mundo, considerando apenas produtos oficialmente licenciados. Em seu artigo *Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela* (2007), a estudiosa do feminismo Heloísa Buarque de Almeida fala que um dos aspectos do poder da mídia está justamente relacionado ao seu papel econômico, cultural e comercial de promover o consumo, o desejo por bens e de ser parte central da sociedade e da cultura de consumo. Ou seja, os filmes de princesas aqui analisados incentivam não só o consumo de bens materiais, mas também de ideias, de sentidos simbólicos. Eles ajudam na manutenção de uma “tradição inventada” (HOBBSAWM, 1983, p. 9), que inclui a construção da concepção de feminino e masculino, que, com o passar do tempo, se tornam hegemônicos. Para Almeida, os bens culturais garantem uma tecnologia de gênero (LAURETIS apud ALMEIDA, 2007, p.178), ao reforçarem e normalizarem construções simbólicas já existentes na cultura através de uma negociação de sentidos:

Os bens culturais industrializados e distribuídos pela mídia eletrônica têm a capacidade de produzir certas construções simbólicas, apropriando-se de elementos que já circulam na cultura que produzem tais bens, mas os reforçam e ‘normalizam’, constituindo um discurso hegemônico sobre o gênero. Os produtores desta indústria pesquisam e buscam elementos culturais que imaginam ser aceitos ou até

⁵ Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/jennagoudreau/2012/09/17/disney-princess-tops-list-of-the-20-best-selling-entertainment-products/>. Acesso em 8 de abril de 2015.

consensuais no seu público, e se utilizam dessas imagens que consideram parte da cultura dos públicos-alvo que visam atingir, mas ao fazer isso selecionam e reforçam determinados tipos de construção. (ALMEIDA, 2007, p. 178)

Analisando as protagonistas de uma maneira conjunta e linear, é possível relacionar suas histórias e personalidades à evolução do papel da mulher na sociedade. Se no primeiro filme, *Branca de Neve e os sete anões*, lançado em 1937, vemos uma mulher submissa, sofredora, que faz os trabalhos domésticos e espera um príncipe encantado que lhe vá salvar e mudar sua vida, em *Frozen*, lançado em 2013, há uma princesa que se torna rainha, aprende a lidar com seus poderes e se tornar ainda mais forte e segura de si, sem a necessidade de um homem. Contudo, é importante perceber que todas as princesas, das clássicas às contemporâneas, reproduzem um modelo de beleza ocidental de magreza, cabelos lisos (com a única exceção de Merida) e juventude. Também está presente em todos os filmes o estereótipo do amor heteronormativo, entre um homem e uma mulher.

Em seu livro *O segundo sexo*, lançado em 1949, Simone de Beauvoir afirma que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p.361), ou seja, ambos os gêneros são socialmente construídos e o papel de cada um é reproduzido e mantido pelo discurso hegemônico através da mídia e da cultura, incluindo assim, os filmes de princesas. Eles são um reflexo e um mecanismo de manutenção dos ideais hegemônicos – mas estes também evoluem. No livro a autora mostra como as meninas aprendem, desde muito novas, a maneira como devem agir e se portar, a feminilidade é um valor cultural, associado à passividade e à inferioridade (BREDEK, 2013, p. 31).

Cada princesa da franquia é única e representa seu momento histórico. Contudo, para facilitar a análise, serão separadas em três grupos, de acordo com suas características e período de lançamento do filme. São eles: primeira geração ou princesas clássicas (1937-1959), segunda geração ou princesas rebeldes (1989-1998) e a nova geração ou princesas contemporâneas (2002-2013).

Cinderela, Aurora (de *A bela adormecida*) e Branca de Neve, por exemplo, caracterizam bem sua época. Se as três são personagens passivas, que vivem à espera do príncipe para lhes salvar, isso também é verdade sob o ponto de vista do papel social da mulher no início do século XX. As meninas aprendiam a serem frágeis, doces e estarem sempre belas, pois um dia encontrariam um marido que lhes proporcionaria o tão sonhado final feliz, fazendo com que valesse a pena seu sacrifício. O homem é o herói que salva e protege, como os príncipes das histórias.

As princesas refletem tanto a sociedade que, em 1981, Colette Dowling lança um livro chamado *Complexo de Cinderela*. A obra mostra como as mulheres são condicionadas a terem um desejo de serem salvas pelo homem, por um príncipe – assim como a protagonista da animação. A autora discorre sobre a necessidade feminina da busca pelo príncipe, aquele homem forte que vai tomar conta das mulheres frágeis e aliviá-las do fardo de serem responsáveis por suas vidas e escolhas e discute como esse sentimento inconsciente aprisiona as mulheres, que apenas desejam serem livres para tomar as rédeas de suas vidas sem a pressão social que patriarcado impõe.

O desejo de salvação. Podemos nem sempre reconhecê-lo tão claramente [...], porém ele existe em todas nós, emergindo quando menos se espera, permeando nossos sonhos, abafando nossas ambições. É possível que o desejo feminino de ser salva tenha suas raízes nos primórdios da história, quando a força física masculina era necessária para proteger mulheres e crianças dos perigos naturais. Mas tal desejo não é mais adequado nem construtivo. Nós *não necessitamos* ser salvas. (DOWLING, 1982, p. 22, grifos da autora)

Considerado pelo historiador Eric Hobsbawm a *Era dos Extremos*, o século XX foi marcado por duas Grandes Guerras, pela crise de 1929, e pela Guerra Fria. Também sofreu importantes mudanças culturais, como os movimentos hippie e feministas e com o fortalecimento da globalização através do surgimento da internet. Neste século conturbado por guerras, as mulheres passam a ter mais espaço no mercado de trabalho (já que os homens iam para o combate) e, conseqüentemente, se tornam uma força econômica. Com a chamada segunda onda do feminismo, o papel da mulher do final do século XIX e início do XX começa a ser questionado e a sofrer transformações significativas. O movimento se fortalece, a mulher deixa de ser um complemento do homem, conquista o direito ao voto e se consolida no mercado de trabalho, saindo do espaço doméstico e passando a fazer parte também do espaço público - antes dominado pelos homens. Nesse contexto, a princesa passiva à espera de seu salvador não seria mais tão bem aceita pelo público.

Nos anos 80, a sociedade havia se transformado. Assim, os filmes também precisavam se adaptar para agradar ao novo público, com mais aventuras, desafios e reviravoltas antes do final feliz, além de músicas mais animadas. É nesse momento que a Disney volta ao mundo das princesas após 30 anos (o anterior foi *A bela adormecida*, em 1959) com Ariel, protagonista de *A pequena sereia*, de 1989. Ela é a primeira a ter uma figura paterna (suas antecessoras eram órfãs criadas por suas madrastas invejosas ou afastadas de seus pais por uma maldição) e também a primeira a romper com a

imagem do patriarcado. Ariel é determinada e sexy, com seus cabelos vermelhos e barriga de fora. Depois dela, outras ousaram desafiar seus pais e seus costumes, como Jasmine (de *Aladdin*), Mulan e Pocahontas. As princesas rebeldes abriram caminho para uma nova representação do que é “ser princesa”. A mulher deixa de ser salva para ser a salvadora do homem, como em *A Bela e a Fera* e *Mulan*, ou passa a ser a princesa desejada pelo súdito, como em *Aladdin*.

Com a passagem para o século XXI, o movimento feminista volta a ganhar força e, com ele, os questionamentos sobre o lugar da mulher na sociedade. E isso se reflete nos filmes. Se nos anos 90 as princesas são de diferentes lugares e etnias, é apenas em 2009 que a Disney cria sua primeira princesa afro-americana. A surpresa de *A princesa e o sapo* é que Tiana, além de negra, não sonha em encontrar seu príncipe, ela acredita que seu final feliz está em abrir seu próprio restaurante com o dinheiro recebido pelo seu trabalho duro. Ela é a primeira princesa a ter um emprego e demonstra empreendedorismo, característica muito valorizada atualmente.

Depois de Tiana, a Disney lança uma releitura do clássico conto *Rapunzel*. No conto original a protagonista é salva de sua prisão na torre pelo príncipe. Na nova versão, chamada *Enrolados*, o príncipe é na verdade um ladrão que Rapunzel chantageia e usa para conquistar sua liberdade e explorar o mundo. Essa é a principal característica das novas princesas Disney: a busca pela independência e pela liberdade. Apesar de nos dois filmes as personagens não estarem em busca do “amor verdadeiro”, do casamento e do título (no caso de Tiana, já que Rapunzel já era uma princesa), ambas se apaixonam e se casam no final.

Por isso, quando os Estúdios Pixar (comprados pela Disney em 2006) lançam *Valente*, o filme se torna um marco na representação do “felizes para sempre”. Como a Pixar apenas produz roteiros originais, a princesa Merida se distancia de suas antecessoras em diversos aspectos. O mais importante deles é a falta de um príncipe, a adolescente luta pela sua independência ao recusar o casamento arranjado pelos pais.

Depois de *Valente*, que quebrou um dos principais paradigmas dos filmes de princesas, a Disney inovou mais uma vez no ano seguinte. Em seu último filme lançado, *Frozen*, a empresa questiona e ironiza conceitos solidificados por ela mesma, como o príncipe encantado como herói e o amor verdadeiro como sendo apenas entre o homem e a mulher, a princesa e seu príncipe. Por essa importante quebra de paradigmas, estes dois últimos filmes são o foco deste trabalho e serão analisados mais profundamente nos próximos capítulos.

3.1. Primeira geração: as princesas clássicas (1937-1959)

Branca de Neve e os sete anões, *Cinderela* e *A bela adormecida* são histórias de princesas à espera do príncipe encantado que lhes vai salvar. A mulher bela, indefesa e submissa, cujo único objetivo é casar e ter filhos. A mulher que sofre e espera pelo seu final feliz: ser uma princesa, viver num belo castelo rodeado de serviçais, ter seu príncipe e encontrar o amor. Essas são características predominantes da primeira fase das princesas Disney. Como nestes filmes, Beauvoir reflete que a menina aprende desde cedo que deve ser frágil, pois no sacrifício e na dor de vítima, encontrariam recompensa e conquistariam a glória. As jovens veem como inspiração “Santa Blandina, branca e ensanguentada nas garras dos leões, Branca de Neve jazendo como uma morta em um esquife de vidro, a Bela Adormecida, [...] toda uma corte de ternas heroínas machucadas, passivas, feridas, ajoelhadas, humilhadas” (BEAUVOIR, 2009, p. 389).

Em 1937, quando *A Branca de Neve* foi lançado, o principal papel social da mulher era ser uma boa mãe, esposa e dona de casa. O gênero era considerado o sexo frágil, o outro sexo. A princesa espera que o homem a encontre e a liberte do fardo de ser uma vítima. Uma vez que eles se casem, seu sofrimento chegará ao fim e ela e seu marido serão um: “o homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem.” (BENDA apud BEAUVOIR, 2009, p. 16). Na primeira geração das princesas Disney, essa ideia do sistema patriarcal é reproduzida de maneira repetitiva: as jovens precisavam do príncipe para existirem enquanto princesas, para atingirem o ideal do que seria ser mulher no século XIX. As mulheres precisavam de um homem que as salvasse e protegesse do mal. Mal que, coincidentemente nos filmes analisados neste tópico, era causado por outras mulheres. Sem a presença de um homem (pai ou marido) para lhes defender, elas são abusadas pelas madrastas, no caso de Branca de Neve e Cinderela, ou por uma bruxa invejosa, como Aurora. As mulheres viúvas ou solteiras são retratadas como amarguradas e cruéis, capazes de qualquer maldade para conquistarem seus caprichos.

Branca de Neve, protagonista do primeiro clássico da Disney, inicia o ideal de princesa que se mantém até hoje: uma mulher bonita, dócil, pura e de bom coração. Ela é uma jovem de “lábios como a rosa, cabelos como o ébano, pele branca como a neve” (parte retirada do filme), solitária, ingênua e doce, que gosta de cantar e é amiga dos animais. Quando sua sexualidade começa a surgir, sua beleza gera uma inveja profunda em sua madrasta, que manda um caçador matá-la. É graças aos seus atributos físicos que

Branca de Neve encanta o caçador, que se compadece da jovem e a deixa fugir. Perdida na floresta, a princesa encontra sete anões que a acolhem em troca de cuidar da casa e cozinhar – coisas que ela faz sempre de forma alegre, reforçando a ideia de um perfil feminino anterior à Segunda Guerra, onde a mulher deve se orgulhar de cuidar dos afazeres domésticos enquanto a figura masculina trabalha fora.

No fim, a Rainha descobre que Branca de Neve está viva e decide ela mesma acabar com sua enteada. Ao comer a maçã envenenada, Branca de Neve é traída por sua ingenuidade e derrubada pela competição feminina. E as únicas pessoas que têm compaixão por ela e a ajudam são homens, os anões, o caçador que a liberta, ao invés de matá-la e o príncipe que lhe acorda do sono profundo. Além disso, a salvação de Branca de Neve está na passividade: ela deve esperar deitada e casta até que o príncipe encantado apareça e resolva o problema.

Cinderela (1950) narra a história de uma pobre menina rica (COSTA, 2000, p.28). Uma jovem princesa, que, após a morte de seu pai, passa a viver no castelo com a madrasta e suas filhas, fazendo todo o trabalho doméstico e sendo constantemente maltratada por elas. Assim como Branca de Neve, Cinderela é bela, pura, casta e bondosa. Ela também é vítima de uma madrasta invejosa e submetida a uma rotina de servidão e humilhações (advindas da competição e maldade feminina), e aceita o sofrimento com naturalidade. Mais uma vez, a princesa tem uma atitude passiva diante dos problemas, só que agora é a Fada Madrinha que traz a salvação, num passe de mágica. Com a ajuda da Fada e de seus amigos ratinhos, Cinderela vai ao baile oferecido pelo príncipe, que se encanta por ela. Contudo, a única lembrança que lhe resta da moça é um sapatinho de cristal, perdido pela jovem ao sair às pressas à meia noite, hora em que o encanto acabaria. Quando experimenta o pé perdido do sapato ela se casa com o príncipe e é enfim “feliz para sempre”. A salvação de sua rotina de humilhações está novamente num homem, ou precisamente, no casamento.

É importante perceber que, ao contrário de Branca de Neve, o trabalho doméstico é um fardo para Cinderela. Em 1950, com o fim da Segunda Guerra Mundial, começa a nascer um novo fenômeno no mundo ocidental. Os Estados Unidos surgem como uma potência e o mundo vive o que Hobsbawm chama de era do ouro do capitalismo: “O que antes era um luxo tornou-se padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone” (HOBBSAWM, 2005, p.259). As mulheres, ainda responsáveis pelo espaço doméstico, passam a buscar um marido que possa lhe dar tal conforto, além de roupas e sapatos que

a façam parecer uma princesa. Se Cinderela apenas é notada pelo príncipe quando passa a ostentar os símbolos de status da nobreza (COSTA, 2000, p.28), é importante também para a mulher conquistar esse status. É também, a partir do aumento do tempo livre gerado pela “mecanização das tarefas domésticas (em especial a máquina de lavar) e o aumento de alimentos preparados e de pronto cozimento” (HOBSBAWM, 2005, p.312) que a entrada da mulher no mercado de trabalho começa a se tornar possível de fato.

Nos dois primeiros filmes, o papel feminino é muito mais importante que o masculino. Já em *A bela adormecida* (1959), último longa-metragem deste gênero produzido por Walt Disney antes de sua morte, a princesa quase não aparece. A história começa durante a comemoração do nascimento da princesa Aurora. Malévola, uma bruxa má, fica furiosa por não ter sido convidada para a celebração e por isso a amaldiçoa. Segundo a profecia, a princesa deve picar o dedo no fuso de uma roca aos 16 anos e cair em sono profundo. É curioso perceber que, quando estava sendo apresentada, ainda bebê, ao reino, três fadas boas a presenteiam com o dom de beleza, o dom de cantar e, por último, quando a maldição já havia sido anunciada, Aurora recebe a possibilidade de anular o feitiço com um beijo de seu verdadeiro amor. Estes presentes deixam clara a importância da beleza e a necessidade de ser salva por uma figura masculina. Segundo Beauvoir, a aparência física se torna uma obsessão, é preciso ser bonita para conquistar a felicidade, enquanto a feiura se associaria a maldade. Além de querer ser bonita como uma princesa, a mulher aprende também que para ser feliz é preciso ser amada e que para ser amada precisa aguardar o amor. Para a filósofa:

A mulher é a Bela Adormecida, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela se acha encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. *Um dia meu príncipe virá...Some day he'll come along, the man I love...* [citando o trecho de uma canção de *Branca de Neve e os sete anões*] Os refrões populares inflam-lhe sonhos de paciência e esperança. A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventurosas, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza. (BEAUVOIR, 2009, p. 389)

Vivendo sob os cuidados das três fadas boas e sem saber sua origem, Aurora acidentalmente conhece Felipe e se apaixona. Quando a maldição se cumpre, o príncipe enfrenta Malévola em sua forma de dragão e resgata a jovem de seu sono profundo. Ao saberem que estão destinados a um casamento arranjado por seus pais, os dois se revoltam, para no final descobrem que estavam prometidos um para o outro. Isso reflete

o direito de escolha que os jovens começam a conquistar. Aurora se apaixona por sua personalidade, sem saber que ele era um príncipe, e se revolta com a possibilidade de se casar com alguém que não foi escolhido por ela. Para a pesquisadora Cristiane Costa, essa era outra função de contos como *Cinderela* e *A bela adormecida*, “adornar casamentos obviamente arranjados dos nobres com uma aura de amor romântico” (COSTA, 2000, p. 29):

Assim, o príncipe se apaixonaria por *Cinderela* por sua nobreza interior, mais do que exterior. Ou, no caso de *A bela adormecida*, por uma simples camponesa, sem saber que aquela era a princesa que estava prometida desde que nasceu. (Ibidem, p.29)

3.2. Segunda geração: as princesas rebeldes (1989-1998)

Durante três décadas os estúdios Disney deixaram as princesas de lado. E nesse período o mundo mudou significativamente em relação ao papel da mulher na sociedade. Naomi Wolf comenta em seu livro *O mito da beleza* algumas dessas mudanças:

Afinal, após um longo silêncio, as mulheres ganharam as ruas. Nas duas décadas de atividade radical que se seguiram ao renascimento do feminismo no início dos anos 70, as mulheres ocidentais conquistaram direitos legais e de controle de reprodução, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e derrubaram crenças antigas e respeitadas quanto ao seu papel social. (WOLF, 1992, p.11)

Como Wolf afirma, em meio à chamada “segunda onda do feminismo”, que se inicia no final do anos 1960, as mulheres aumentam seu grau de escolaridade, passam a exigir leis de divórcio, entram de vez no mercado de trabalho e surgem líderes políticas mulheres, como Isabel Perón na Argentina e Indira Gandhi na Índia. Situação que para Hobsbawm seria impossível na primeira metade do século XX: “antes da Segunda Guerra Mundial, a sucessão de *qualquer* mulher à liderança de *qualquer* república, em *quaisquer* circunstâncias, teria sido encarada como politicamente impensável” (HOBSBAWM, 2005, p.307, grifo do autor). Elas conquistam uma força pública relevante e mudam os “papéis desempenhados por elas ou as expectativas convencionais do que devem ser esses papéis, e em particular as suposições sobre os papéis públicos das mulheres” (Ibidem, p.307).

Assim, um filme como os das três primeiras princesas, que reproduziam o modelo de mulheres submissas, indefesas e à espera de seus príncipes encantados, dificilmente geraria o interesse do público que a Disney queria, conforme aponta David

Whitley em seu livro *The Idea of Nature in Disney Animation From Snow White to WALL•E*:

Quando a Disney finalmente voltou para o formato do conto de fadas tradicional, 30 anos depois do primeiro lançamento de *A Bela Adormecida*, em 1959, o clima cultural tinha mudado substancialmente. [...] Hollywood tinha, neste momento, adotado uma versão dos valores pós-feministas que fizeram a apoteose de virtudes domésticas subordinadas, expressas com uma facilidade despreocupada na personagem de Cinderela, parecerem muito datadas, de fato. (WHITLEY, 2008, p.39)⁶

Ariel, a protagonista de *A pequena sereia* é primeira a quebrar a “espera pelo príncipe”. Em 1989, a mulher já lutava pelos seus direitos e tinha conquistas importantes, e a nova princesa da Disney deveria mostrar isso. De cabelos vermelhos e um certo sex appeal, a jovem sereia tem bastante personalidade. Ariel toma as rédeas da própria vida, confrontando seu pai, figura de autoridade masculina, e quebrando com o projeto de vida pensado para ela. De acordo com 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, 2009, p.386)

O que mais chama a atenção na sereia dos cabelos vermelhos é sua autonomia. Ela enfrenta de frente e sem medos um homem que reina, que controla. Na versão em inglês da principal música do filme, *Part of your world*, há uma linha na qual ela canta: “Aposto com você que na terra eles não reprimem suas filhas, belas e jovens mulheres, cansadas de nadar, prontas para se erguer”⁷. E é ela quem salva o príncipe, sendo a primeira protagonista a lutar para conquistar seu homem, ainda que, para isso, precise mudar seu corpo e abrir mão de sua voz: ela é obrigada a se calar, a abrir mão de uma característica importante de sua personalidade. De certa maneira ela se mutila para conquistar seu marido. Com ela, a segunda geração das princesas Disney se inicia.

Bela, de *A Bela e a Fera*, assim como Ariel, sonha em sair do mundo onde vive. Também é curiosa, ama ler e é a primeira a não se apaixonar à primeira vista pelo

⁶ No original: “When Disney eventually returned to the format of the traditional fairy tale, thirty years after the first release of *Sleeping Beauty* in 1959, the cultural climate had changed substantially. [...] Hollywood had by now to embraced a version of post-feminist values that made the apotheosis of subordinate domestic virtues that had been expressed with with such insouciant ease in the character of Cinderella look very dated indeed”.

⁷ No original: “Bet’cha on land they understand, bet they don’t reprimand their daughters, bright young women, sick of swimming, ready to stand”.

príncipe. Ela o conhece antes de se apaixonar, e, se num primeiro momento é submissa às suas vontades, logo começa a enfrentá-lo. Ela é a representação da mulher independente, não precisa do homem para se validar enquanto mulher. O sonho de Bela nunca foi casar, mas conhecer o mundo. Ela representa a nova mulher independente, de personalidade forte e que não se importa com o que os outros pensam. Ela não é o outro sexo de Beauvoir.

Na primeira música do filme, Bela é considerada estranha por gostar de livros, ao mesmo tempo em que as pessoas do povoado cantam “mas ela é bela”. Para as pessoas à sua volta, a beleza era mais importante do que o conhecimento. Por exemplo, Gastón, o homem mais desejado do povoado, não aceita que a jovem não queria casar com ele, afinal, ela é a mais bonita, e por isso tem que se casar com o mais bonito. Ele afirma para ela que “não é direito uma mulher ler, logo começa a ter ideias, a pensar...”. Ao que Bela responde: “Gastón, você é um primitivo”. Ela sonha em viver em um mundo mais amplo, ter uma vida diferente da provinciana previsível que leva e para isso, combate os conceitos pré-estabelecidos que a oprimem.

Ao contrário de sua antecessora, a jovem tem uma ótima relação com seu pai, um inventor que a criou sozinho. Tanto que, corajosa, se oferece para ficar presa com a Fera no lugar seu pai, um senhor doente. E o castelo, símbolo de riqueza e poder da monarquia, se torna sua prisão, não um mais um símbolo do “felizes para sempre”. Com a convivência, ela começa a enfrentar a Fera, tratá-lo de igual para igual, ganhando seu respeito, e, por fim, este lhe concede a liberdade. Apesar da teimosia dos dois, eles começam a se entender e se conhecer. Fera tem que conquistá-la, e, para isso, lhe presenteia com uma biblioteca. Ela se apaixona pela sua personalidade ao invés de sua beleza. O site da Disney resume o filme dizendo que, “com a ajuda dos empregados encantados do castelo, um belo romance nasce entre os dois amigos e Bela aprende a lição mais importante de todas: a verdadeira beleza está no interior”.⁸ No final, é o amor de Bela que salva o príncipe de sua maldição, não o contrário. Mas ela acaba abrindo mão de seu sonho de conhecer o mundo em nome do amor.

Em *Aladdin*, Jasmine é o reflexo da mulher que começava a nascer nos anos de 1990 e que desenvolveria cada vez mais sua própria emancipação ao decorrer da década. Ela é a primeira a não se enquadrar nos moldes eurocêntricos de beleza, contudo, carrega em si uma forte estereotipação da cultura oriental. Ela é árabe, e

⁸ Disponível em: <http://filmes.disney.com.br/a-bela-e-a-fera>. Acesso em 30 de abril de 2015.

extremamente sensual, chega a seduzir e beijar outro homem que não a quem é “destinada”. Mais do que isso, assume seu amor por um rapaz de classe mais baixa. Ela é independente e assusta os homens, intimida, ao ponto de fazer com que Aladdin faça tudo o que faz para conquistá-la, para ser digno dela e chegar aos seus pés. Outro ponto interessante desse filme é a inversão de papéis do masculino e feminino que era clichê da Disney até então. Em filmes como *Cinderela*, a mulher quer ser princesa e sair da vida miserável que leva. Neste caso é o contrário, é Aladdin quem gostaria de se tornar príncipe.

Em seu desejo de ser apenas uma pessoa comum, que tem que passar pelas mesmas provações que todo o mundo, Jasmine acaba ilustrando a emancipação da mulher, que agora pode sonhar em sair do palácio, ao invés de passar a vida toda dentro dele. A princesa tem personalidade forte, manda e é obedecida - e não se trata do espaço doméstico. Jasmine é uma líder nata. Contudo, ainda precisa se casar para encontrar seu “final feliz”.

Pocahontas e Mulan também são exemplos dessa fase de princesas rebeldes. Ambas desafiam seus pais e vão em busca do seu próprio destino. Pocahontas se recusa a casar com o homem a quem foi prometida, enquanto Mulan toma o lugar de seu pai, para protegê-lo ao evitar que vá a guerra. Pocahontas é um marco, pois quando seu pai lhe convida para acompanhá-lo em uma viagem à Inglaterra, ela decide ficar, afirmando que é onde precisam dela. Ela deseja ser importante, fazer a diferença na sua tribo. Embora ela não conquiste o “final feliz” clássico ao lado de seu amado, fica claro que esta foi uma decisão própria e não alguma forma de castigo. Ela se tornou a primeira “princesa” (não é da realeza, mas como filha do líder da tribo, foi eleita como parte da franquia) a escolher a responsabilidade em vez de um amor e mostrar, com isso, a independência feminina em relação ao homem. É importante reparar também que Pocahontas tem como oráculo uma mulher, Vovó Willow, uma árvore que contém o espírito da avó da jovem índia, e é o ser mais sábio do filme.

Seguindo com as protagonistas de diferentes etnias, a Disney cria uma heroína chinesa. Mulan, por sua vez, é a que está mais longe do padrão. Ela não é filha de um líder local e muito menos se casa com um príncipe. Como mulher, ela deveria trazer honra para sua família conquistando um bom marido, e frequenta até aulas de etiqueta. Entretanto, Mulan não queria aprender a ser uma boa noiva. Chega despenteada, atrasada e com uma cola de boas maneiras escrita no braço no encontro com a casamenteira. Na música *Honrar a todas nós*, que toca enquanto ela é arrumada para ser

apresentada à sociedade, surge o trecho que diz que, para que ela arrume um bom marido, “terá que ser bem calma, obediente e ter vigor, com bons modos e com muito ardor”. Existe um claro padrão a ser seguido. Contudo, ela é desengonçada e não tem as características consideradas necessárias para ser uma boa esposa, mas o seu jeito de ser é o que salva o país.

Para proteger seu pai, um senhor com problemas na perna, Mulan vai à guerra disfarçada de homem, uma vez que as mulheres eram proibidas. Aqui, é possível citar a filósofa norte-americana Judith Butler e seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). De uma forma geral, Butler trata do problema entre o masculino e o feminino. Ela defende a teoria do gênero ser um fruto de uma construção social, portanto, algo criado e não natural. O que diferencia homens das mulheres seria apenas o teor biológico, ou seja, o órgão sexual, enquanto que a sexualidade e o gênero seriam culturalmente definidos.

Como homem, ela enfrenta um exército inimigo e usa sua perspicácia para compensar a falta de força física exigida por algumas tarefas. É ela que levanta a moral da tropa, que usa o último foguete explosivo não para tentar matar o líder inimigo, mas para causar uma avalanche e soterrar o exército inteiro. Porém, quando é descoberta, ela é expulsa, humilhada e desacreditada. A personagem descobre um plano para matar o imperador e consegue salvá-lo. Ela é então agraciada com grandes honras e o próprio líder da China se curva diante dela. O filme discute abertamente como se espera que as mulheres tenham determinado papel enquanto os homens ocupam outro. E também questiona esses papéis, mostrando uma heroína muito mais capaz do que seus companheiros homens. Ao contrário do que acontece nos outros filmes, a “princesa” aqui não deve ser uma flor delicada, mas é incentivada a se comportar como um homem, a lutar. Apesar disso, Mulan não perde sua feminilidade e, em sua luta final contra o vilão, se salva com um leque.

Assim, Mulan representa essa desconstrução das regras morais vigentes na sociedade sobre tudo aquilo que pertence ao mundo masculino e o que pertence ao mundo feminino. A chinesa prova que pode pertencer a ambas as esferas, saindo-se melhor até mesmo naquela que é atribuída aos homens. Na verdade, no final, ela acaba se dando melhor nos assuntos de guerra do que em ser uma boa pretendente à esposa como manda a tradição. Ela se dá melhor com homens do que com mulheres e vai de fato ao campo de batalha para fazer o trabalho que muitos homens penam ao fazer. Mulan é uma mulher sem medo de conquistar o espaço predominantemente masculino.

3.3. A nova geração: as princesas contemporâneas (2009-2013)

As princesas contemporâneas mostram a nova realidade das mulheres do século XXI. São filmes mais feministas, com mulheres que sonham com bem mais do que um casamento. Um exemplo é *A princesa e o sapo* (2009), em que a protagonista não sonha com um príncipe encantado ou um castelo, mas sim em ter o seu próprio restaurante. Além disso, ela acredita que ter um sonho é só parte do caminho: também é preciso se esforçar para torná-lo real. O empreendedorismo, tão valorizado nos dias de hoje, é o que move a jovem Tiana. No final, ao invés de casamento num palácio, a personagem abre seu sonhado negócio.

Tiana trabalha dia e noite para abrir um restaurante, sonho que herda de seu pai. Quando ele morre, ela assume a responsabilidade para si e a única maneira que acredita alcançá-lo é através do trabalho. Apesar de *A princesa e o sapo* ser transgressor em diversos aspectos (primeira protagonista negra, presença da mãe e a morte do pai ao invés do contrário, a primeira a ter um emprego, príncipe pobre e interesseiro), ainda está preso à velha fórmula dos contos de fadas. A princesa se casa com o príncipe após um período de provação e conquista seu objetivo, seu “feliz para sempre” com um relacionamento amoroso e, por ser uma princesa contemporânea, uma vida profissional igualmente bem-sucedida. Em vez do príncipe a levar para seu castelo, ele a ajuda a abrir seu restaurante, que originalmente seria “Tiana’s place” (“lugar da Tiana” em tradução literal), mas, ao ser inaugurado, passa a se chamar “Tiana’s Palace” (Palácio da Tiana).

O curioso deste filme é que é a mãe de Tiana quem deseja que sua filha pare de trabalhar para encontrar um amor e sua melhor amiga é quem sonha em se casar com o príncipe encantado, que a vá transformar em uma verdadeira princesa. É como se o príncipe fosse novamente um bônus, um prêmio. Ela não pode ser apenas bem sucedida profissionalmente, o homem é necessário para que ela seja feliz por completo.

Em *Enrolados* (2010), Rapunzel é uma jovem que resolve desvendar o mundo, o homem é apenas um meio para tal. A jovem fica presa na torre a vida toda e tem os longos cabelos mágicos que curam e impedem o envelhecimento. Na história ela é sequestrada ainda bebê por uma velha chamada Mamãe Goethel, que a prende em uma torre e cuida dela como se fosse sua filha. A vilã então a convence de que o mundo exterior é um lugar cruel onde todos querem explorá-la por causa dos seus poderes. Ela destrói a autoconfiança de Rapunzel, constantemente diminuindo-a e afirmando que ela

é desastrada, ingênua e incapaz. Porém, pela janela da torre, a menina via todos os anos as lanternas que seus pais soltavam no ar, gesto imitado por todos os súditos, com a esperança de que a princesa perdida voltasse para casa. Estranhando que o evento sempre acontecesse no dia do seu aniversário, ela sonha em um dia assistir de perto e descobrir do que se trata. É quando Flynn, fugindo da guarda real depois do roubo de uma coroa, acaba encontrando a torre e a escala. Rapunzel consegue prendê-lo e esconde a coroa. Ela negocia com o bandido que só devolverá o objeto se ele a levar até “as luzes” e a trazer de volta em segurança. Sem escolha, ele acaba concordando.

Goethel é extremamente vaidosa, desesperada pela juventude e pela beleza. Há uma fixação com o corpo, como nas mulheres hoje em dia. O cabelo de Rapunzel na verdade é o único motivo da jovem ser cuidada pela vilã, que quer usar seus poderes para manter sua juventude. Vilã essa representada pela vaidade, tal como a Rainha Má de *Branca de Neve*. Já Rapunzel, de tanto tempo presa numa torre, aprendeu a desenhar e mapeou as estrelas. Assim que um intruso chega à sua casa, ela usa os cabelos e uma frigideira para nocauteá-lo. Ela não é uma garotinha assustada que precisa de um cara que a salve. Ela sabe se virar e amadurece ao longo do filme.

Para a princesa, o cabelo enorme é um estorvo, um peso que ela precisa carregar e que acaba se prendendo em diversos lugares. Os gestos mostram um claro contraste de como Goethel quer apenas usar os poderes de Rapunzel e só se preocupa com o cabelo, enquanto Flynn enxerga e se importa com a pessoa. O ápice disso é no final do filme, quando a vilã captura novamente Rapunzel, que já descobriu ser a princesa perdida e a enfrenta. O ladrão tenta salvá-la, mas é ferido gravemente pela vilã. A garota promete que nunca mais tentará fugir se Goethel deixar que ela salve seu amado. Quando Rapunzel se aproxima, porém, Flynn corta seu cabelo, libertando-a de uma vez por todas da vilã e se sacrificando. A juventude que a vaidosa Goethel havia conquistado com os poderes da princesa e se esvai e a vilã morre. Porém, Rapunzel descobre que suas lágrimas são ainda mais poderosas e consegue salvar Flynn, que, deixa de ser um meio para que ela alcance seu objetivo e se torna um companheiro. Esse é o único filme no qual o herói e a mocinha salvam um ao outro.

No filme lançado em seguida, o cabelo também é uma característica importante da protagonista. Em *Valente* (2012), Merida ostenta cheios cabelos cachados e vermelhos, que simbolizam sua personalidade forte e rebelde. A princesa, para desgosto de sua mãe, é uma jovem independente, que em plena Era Medieval, questiona o fato de ter que se casar com um homem pré-determinado. Ela decide então, lutar pela sua

independência. Quando cresce, a jovem inveja a liberdade de seus irmãos meninos, já que, como princesa, ela precisa aprender a ser como sua mãe: delicada, feminina, porém firme. Outro de seus deveres é casar com o primogênito de um dos clãs vizinhos e seus pretendes, portanto, visitam o reino para um torneio em disputa de sua mão. Já que a competição é para os “primogênitos dos clãs”, ela decide que pode participar também, lutando pela própria mão e o direito de não casar com nenhum deles. Merida não tem nenhum interesse amoroso, a história é sobre sua relação com sua mãe e sua vontade de ser independente. É apenas em 2012 que um filme da Disney mostra o que Virginia Woolf questiona já em 1929 em seu livro-ensaio *Um teto todo seu*: as relações entre mulheres, onde o homem é um coadjuvante:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! (WOOLF, 1929, p. 102)

Merida a primeira princesa feminista. Tem personalidade forte, luta pelo que quer, valoriza o amor da família, não se preocupa com sua própria aparência, foge completamente do estereótipo da princesa meiga e delicada à espera do príncipe. Merida é a representação da mulher do século XXI, que se preocupa com a sua independência. Com o cabelo vermelho cacheado que não consegue ficar preso pelo penteado, ela é símbolo das novas mulheres que se rebelam contra as amarras da tradição.

É como se Mulan tivesse começado a trilhar o caminho da mulher que questiona sua posição na sociedade e Merida surgisse como a mulher que não precisa mais fingir ser um homem para conseguir ir à luta, se impor, ter credibilidade. E ela assume seu título de princesa não como uma moça bela e delicada, mas como dona do poder que sua realeza lhe dá (BREDEK, 2013, p.42).

O mesmo pode ser visto na Princesa Elsa, de *Frozen: uma aventura congelante*. Ela se torna rainha com a morte de seus pais, e, diferente das rainhas nos filmes anteriores, não se torna uma vilã vaidosa e invejosa. Elsa é uma mulher que busca conhecer e explorar seu poder. Sua maior fraqueza era justamente a falta de controle deste dom, que seus pais a mandaram esconder na tentativa de fazê-lo desaparecer.

O filme conta a história de duas irmãs, Elsa e Anna, princesas do reino de Arendelle. Elsa, a mais velha, nasceu com o poder de criocinese, ou seja, de criar gelo e neve. Ela e a irmãzinha se divertem brincando com esse poder, até que Anna é atingida acidentalmente por Elsa. A partir daí, Elsa é instruída por seu pai a esconder sua magia, para que não atinja mais ninguém. As irmãs então são separadas e condenadas a viverem na solidão.

Elsa é forçada a renegar aquilo que a faz especial e se submeter aos padrões de comportamento considerados normais. Mesmo que isso a faça infeliz, ela precisa se enquadrar e esquecer o que é, pois a fazem acreditar que isso é o que garantirá a segurança de todos. Tal como as meninas que são ensinadas, desde cedo, que precisam se comportar de determinada forma para serem aceitas. No entanto, quando seus pais morrem e Elsa é coroada rainha, ela acaba mostrando seu poder, uma vez que não o conhece, não sabe como controlá-lo. Assim, a nova rainha parte em busca de autoconhecimento e, ainda que signifique continuar na solidão, liberdade para ser quem é. Ela escolhe se afastar para de todos para não precisar mais se esconder. O que a jovem não percebe é que, ao fugir, deixa Arendelle em um inverno eterno, fazendo com que sua irmã, a doce e sonhadora Anna se aventure para encontrá-la e desfazer a magia.

Frozen foi aclamado pelo público por questionar estereótipos reforçados durante tantos anos pela própria Disney. O príncipe encantado, no começo o salvador da mocinha (*Branca de Neve*, *Cinderela*), passa a ser um ladrão (como em *Aladdin* e *Enrolados*) para, no fim, se tornar o vilão. Mais importante, a animação brinca com a ideia de amor verdadeiro difundida nos filmes antecessores. Anna, romântica que é, sonha com o príncipe encantado, e se apaixonada à primeira vista por Hans. Quando vai pedir a benção de Elsa, esta questiona sua irmã dizendo que ela não pode se casar com alguém que acabou de conhecer. É uma reviravolta nunca antes vista nos filmes de princesas. No fim, a sonhadora se envolve com o vendedor de gelo Kristoff, quem a ajuda em sua aventura em busca de Elsa. O amor que salva não é mais o de homem e mulher, e sim, como em *Valente*, o amor familiar. *Frozen* é um filme com duas protagonistas fortes, independentes e muito diferentes, que deixa claro que as meninas têm opção de escolha. Não há nada de errado em sonhar com um casamento, mas também não há nada de errado em ficar solteira.

4. A PRINCESA SOLTEIRA

No século XXI as mulheres têm um papel social muito diferente daquelas da década de 1930, época em que *A Branca de Neve* foi lançada. A Disney, acima de tudo, é uma empresa e segue os princípios capitalistas. Assim, a mudança das histórias das princesas foi uma demanda do público, que não se sentia mais representado pela jovem à espera do príncipe encantado. A partir daí, roteiros com mulheres mais fortes e determinadas, que buscam mais do que apenas um príncipe encantado que lhes salve – ou pelo menos precisam lutar por esse homem, como em *A pequena sereia*, começam a surgir.

Ainda que terminem se apaixonando no final, reproduzindo um modelo de amor verdadeiro heteronormativo e a ideia de que para ter o final feliz de verdade é necessário um homem, as protagonistas passam a querer mais do que apenas um casamento. *Mulan* salva a China, *Pocahontas* abre mão do príncipe pela sua tribo, Rapunzel (de *Enrolados*) quer descobrir o que são as luzes que surgem no céu em seu aniversário, Tiana (*A princesa e o sapo*) quer abrir seu próprio restaurante, etc. Contudo, apesar de terem objetivos além do príncipe encantado, este vem como um bônus, uma lembrança de que não se pode ser feliz por completo sem o amor verdadeiro.

A grande mudança que pode ser vista em *Valente* é justamente a falta do príncipe (e de um vilão). Ele não é protagonista, como em *A bela adormecida*, nem coadjuvante como em *Mulan*. Ele não existe, ela é a primeira princesa solteira do Estúdio. Merida, a princesa adolescente, pode agir como tal, com a rebeldia característica desta fase. Assim, ela se rebela contra a tradição que lhe é imposta: o manual de como ser princesa e o casamento arranjado. Sua busca é pela sua independência e o “amor verdadeiro” do filme não envolve mais um homem e uma mulher, mas uma mãe e sua filha.

Este capítulo pretende analisar a personagem Merida, de *Valente*, lançado pela Disney/Pixar em 2012 e ganhador do Oscar e do Globo de Ouro de melhor animação. É a estreia da Pixar no terreno do conto de fadas, sua primeira princesa e também a primeira heroína feminina do estúdio. Trata-se de uma princesa contemporânea, mas ainda com muito do que o imaginário coletivo deposita nesta figura. Ela é linda, como todas as suas antecessoras, mas também é questionadora, rebelde, não gosta de pentear os cabelos, de vestidos apertados, do “modo de agir” da realeza e, principalmente, não

sonha com o príncipe encantado. Uma crítica publicada no Huffington Post afirma que a animação é considerada por muitos o primeiro filme com uma princesa feminista⁹.

O projeto foi inicialmente concebido por Brenda Chapman, que desenvolveu a premissa e assumiu a direção. Chapman acabou afastada por diferenças criativas e substituída por Mark Andrews. Como resultado, o filme demorou seis anos para ser finalizado e o roteiro acabou sofrendo alterações. De acordo com John Lasseter (executivo chefe de criação dos estúdios Disney-Pixar), nas mãos de Chapman a história estava muito focada na relação da princesa e sua mãe – o que deixaria o público masculino desinteressado.¹⁰ Assim, a versão final mantém o foco da relação mãe e filha, mas também traz aventuras e batalhas como uma forma de agradar o público masculino.

Diferente de outros filmes de contos de fadas que foram mencionados no capítulo anterior deste trabalho, a figura central de *Valente* não anseia por um outro que irá lhe completar ou salvar, seu desejo maior é ser independente. Ela preza pela sua liberdade, gosta de cavalgar pela floresta, de arco e flecha e de escalar. Determinada a trilhar o seu próprio destino, Merida desafia um costume ancestral e sagrado, ameaçando a paz de seu Reino. Segundo a psicóloga Tatiana Cardoso Baierle analisa em seu artigo “Merida – Uma princesa diferente?”, a nova geração de princesas da Disney precisa reproduzir o novo momento social da mulher. É neste contexto que surge *Valente*, o segundo filme da franquia das Princesas produzido por uma mulher (o primeiro foi *Mulan*) e o primeiro a ter uma mulher coassinando o roteiro e a direção.

A imagem da princesa donzela, que vive sua vida a espera do príncipe encantado não se ajusta tão bem a contemporaneidade. Vivemos um tempo que exige da mulher um papel complexo, ao mesmo tempo de docilidade e pró-atividade. Neste sentido, o movimento de composição de princesas menos débeis e histórias com mulheres protagonistas fortes constitui-se como necessidade. (BAIERLE, 2014)¹¹

O cenário é a Escócia medieval, do século XIII. Merida é uma adolescente de 16 anos de cabelos ruivos cacheados e rebeldes que quer poder escolher o seu próprio destino. Seu indomável cabelo, sempre solto, cheio, livre e bagunçado – em contraste com os cabelos sempre presos e disciplinados das princesas anteriores e de sua mãe, a

⁹ Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kristen-howerton/parents-guide-to-brave_b_1603208.html. Acesso em 20 de outubro de 2014.

¹⁰ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/07/john-lasseter-se-voce-quiser-fazer-uma-boa-historia-fuja-dos-modelos.html>. Acesso em 31 de outubro de 2014.

¹¹ Disponível em: <http://ulbra-to.br/encena/2014/02/28/Princesas-Disney-Merida-Uma-Princesa-Diferente>. Acesso em 17 de outubro de 2014.

Rainha, é um símbolo de sua personalidade forte.

A filha do alegre e expansivo Rei Fergus e da disciplinada e sábia Rainha Elinor não suporta o fato de que precisa se comportar como uma princesa (ou casar por obrigação), já que adora cavalgar livremente e treinar sua mira com arco e flecha. Impetuosa e impaciente, Merida é uma teimosa jovem da realeza que luta para controlar o seu destino. Ela não vê sentido nos ensinamentos que sua mãe se esforça para ensiná-la e quer fazer as coisas do seu jeito. O seu maior desejo é estar ao ar livre, aperfeiçoar suas habilidades de arqueira e aventurar-se com o seu fiel cavalo Angus.

Merida tem o coração doce e sofre com a falta de comunicação com a sua mãe, a verdadeira responsável pelo governo do Reino e que tenta, a todo custo, moldar a jovem para que tenha o comportamento esperado de uma princesa. Para a Rainha Elinor:

Uma princesa deve mostrar conhecimento sobre o seu reino – ela não faz desenhos. Uma princesa não ri assim. Não enche muito a boca. Deve cedo levantar. Deve ter compaixão. É paciente. Cautelosa. E, acima de tudo, uma princesa busca a perfeição. [...] Uma princesa não coloca suas armas na mesa. Uma princesa nem deve possuir armas. [...] Uma princesa nunca levanta a voz. (VALENTE, 2010, 5min11seg)

Já seu pai é o principal incentivador do seu espírito aventureiro, ensina a jovem a lutar e a presentear com um conjunto de arco e flecha, arma com a qual batalhará contra seu destino pré-determinado. No projeto de vida traçado para Merida, ela deve se casar com o primogênito de um dos clãs que formam o reino e vivem em uma frágil paz. Essa é a tradição, e como tal, deve ser seguida, sob ameaça de haver uma guerra entre os diferentes grupos, o que desagregaria o território. Merida tem seu futuro estabelecido pelo lugar que ocupa, sua coroa é um peso para ela, que sofre como mulher, princesa e futura governante. Ao contrário de suas antecessoras, que sonhavam com a realeza ou a viam como algo a ser valorizado, em *Valente*, a princesa rejeita a pressão de corresponder às expectativas geradas pelo título.

Quando Merida é ainda uma criança, ela ganha um arco e flecha de aniversário de seu pai. A princesa logo começa a treinar pontaria, cavalgando pelo reino e acertando alvos presos nas árvores. Enquanto a princesa cresce, sua mãe tenta ensinar a ela boas maneiras, a história do reino e lições para que ela seja uma boa rainha, já que todos esperam que ela case e lidere os clãs um dia. O problema é que Merida não quer se casar e nem ser igual a sua mãe. Ela quer poder viver o seu próprio destino, e não aquele que a mãe e as outras pessoas esperam dela.

Certo dia, a rainha Elinor anuncia que os jovens McGuffin, Macintosh e o Pequeno Dingwall, filhos dos líderes dos clãs que compõem o reino, aceitaram o convite para participar de um antigo costume: um desafio que decidirá quem se casará com a princesa. Merida tenta convencer sua mãe a mudar a tradição, mas ela é irredutível. Como é costume que a princesa decida qual será o desafio que os pretendentes devem disputar, ela decide que quem conseguir acertar o alvo com arco e flecha ganhará sua mão em casamento. Como primogênita que é, a princesa resolve ela mesma disputar o desafio para não precisar casar com ninguém. Por causa de sua atitude, Merida e a mãe brigam mais uma vez e a menina acaba rasgando uma tapeçaria feita por Elinor que mostra a princesa, a rainha e o rei juntos.

Elinor fica ainda mais brava e Merida sai do castelo cavalcando em Angus, que também é seu melhor amigo. Enquanto está fugindo, a menina vai à casa de uma bruxa e pede um feitiço para fazer sua mãe mudar e ela não precisar se casar. A feiticeira aceita o pedido da menina, mas o encanto não sai como o esperado. Merida tenta desfazer o feitiço, mas não encontra mais a bruxa. O problema é que a princesa só tem dois dias para conseguir isso. E, enquanto a menina procura uma maneira de resolver o problema, os três lordes esperam impacientemente por uma resposta sobre quem se casará com ela. A partir daí, Merida assume o papel de liderança, já que sua mãe não pode mais exercê-lo. Ela é responsável por corrigir seus próprios erros, sem ajuda externa.

É interessante analisar o lugar da mulher no filme, o primeiro da franquia onde há a presença de duas personagens femininas fortes. Se Merida é uma princesa valente, quem manda no reino de fato é a Rainha, uma pessoa séria, determinada e diplomática. O Rei é coadjuvante, um personagem que se resume à sua força física e humor. Também é importante destacar que na animação a mulher é quem reproduz o sistema patriarcal, não o homem. Na verdade, ele é quem estimula sua busca pela liberdade, quem dá à Merida seu arco e sua flecha e quem diz a importância dela aprender a lutar: “princesa ou não, aprender a lutar é essencial” (VALENTE, 2012, 9min16seg) Em uma cena que mostra a questão central do filme – uma adolescente e sua mãe com problemas de comunicação, onde Merida e Elinor aparecem expondo suas opiniões e desejos em lugares diferentes, a rainha diz que não podem fugir do que são, enquanto a princesa afirma: “Eu não quero que a minha vida acabe. Quero a minha liberdade” (Ibidem, 14min34seg). A jovem associa o reinado e casamento com a perda de seu bem maior: sua liberdade.

Este é um ponto crucial entre os dois filmes analisados mais profundamente neste trabalho: a busca pela liberdade. Se antes a princesa buscava o amor de um príncipe

encantado, as novas princesas anseiam por serem livres de suas obrigações tão severas impostas pelo peso de suas coroas. Merida, em *Valente*, não quer se casar por causa de uma tradição, ela quer ser livre para fazer suas próprias escolhas, como seus irmãos mais novos. Em *Frozen*, como será visto no próximo capítulo, a princesa (que se torna rainha) Elsa se vê presa em seu quarto, obrigada a esconder seus poderes por conta da coroa. O que ela anseia é ser livre para explorar sua força. Em ambos os filmes, ser princesa não é uma dádiva, mas sim uma maldição.

4.1. Em busca da liberdade

Como foi mostrado no capítulo anterior, as características de independência e bravura não chegam a ser novidade. Elas já haviam sido evidenciadas na geração mais recente de princesas Disney – já que as pioneiras Branca de Neve, Cinderela e Aurora (*A bela adormecida*) foram concebidas em uma era anterior à revolução sexual e representavam a passividade feminina. Mas em *Valente* esses conceitos evoluem ainda mais através do conflito entre liberdade e tradição.

Em geral, os filmes de princesa foram adaptados dos contos clássicos europeus, que vão dos irmãos Grimm a Hans Christian Andersen. Contudo, por ser um filme dos estúdios Pixar, que produz apenas histórias inéditas, os diretores Brenda Chapman e Mark Andrews tiveram liberdade para criar o roteiro de *Valente*. Em entrevista ao site SaraivaConteúdo, Andrews fala sobre a primeira protagonista feminina dos estúdios: “Não foi uma escolha do tipo “agora precisamos de um personagem feminino”. A gente não tem fórmulas na Pixar. Todas as ideias saem das cabeças dos diretores e elas surgem de um jeito natural. Então quando veio o argumento da diretora [Chapman], de mostrar uma heroína forte e aventureira, a gente percebeu que nunca tinha feito isso antes.”¹²

Merida não quer casar, não quer um príncipe, não quer usar vestidos apertados, quer deixar seus volumosos cabelos ruivos soltos. Em resumo: ela não quer ser uma princesa. Pela primeira vez a Disney criou uma princesa de nascença que não quer o título de nobreza, não quer encontrar o amor, mas sim fazer as coisas de seu jeito. Ser independente e livre para tomar suas próprias decisões. E ela consegue o que quer porque luta por isso, tal como Tiana (*A princesa e o sapo*). A busca dessa princesa é justamente por ela mesma, é uma história de crescimento e amadurecimento.

Ao gritar que não está preparada para se casar, Merida surpreende seus pais, pois

¹²Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/48861>. Acesso em 29 de outubro de 2014.

é mais um grito de guerra do que uma simples recusa ao casamento. Para as primeiras princesas dos contos de fada da Disney, o casamento com um príncipe simbolizava o fim de sua jornada de sofrimento nas mãos de uma madrasta cruel ou uma bruxa invejosa. Para as seguintes, o casamento era apenas o ponto culminante de suas jornadas, que só poderiam estar completas com um homem ao seu lado. Como Luiza Tomita conclui em seu artigo *Valente: Rompendo tradições* (2012), Merida, rompe com esse protótipo de princesas casadoiras que se adequavam ao sistema patriarcal e eram perfeitas para perpetuar o sistema de poder (real, hierárquico, autoritário), o sistema familiar (casamentos perfeitos com pares da própria estirpe, mulheres saudáveis, meigas, obedientes, submissas, aptas a gerar sua prole) e o sistema sociopolítico (heterossexual, consumista, na elite do sistema financeiro).

Ainda segundo Tomita, *Valente* tem uma heroína pouco convencional, mas que representa, simbolicamente, a mulher moderna, que luta por seus direitos, por um lugar no mercado de trabalho, por sua independência.

Ela ousa enfrentar seu pai, o rei, e, por meio de artil, tenta ganhar o apoio da mãe, que quer torná-la “como ela própria”. Isto quer dizer que os produtores estão apostando num novo público, tanto feminino como masculino, que não aceita mais o modelo romântico de histórias infantis, nem jovens estereotipados que aceitam as imposições dos pais e da sociedade. As mulheres vão se identificar com essa nova mulher, e uma porcentagem significativa de homens também reconhecerá nessa mulher alguém forte, em quem se pode confiar, porque franca, leal, decidida, lutadora e companheira fiel para todas as ocasiões. (TOMITA, 2012, p.55)

Merida é o produto de seu pai, que transmitiu a ela seu amor pela vida ao ar livre e pela luta. Fergus é um imenso guerreiro das Highlands e, assim como a princesa, é impetuoso e corajoso. Ele adora entreter a filha e seus irmãos trigêmeos com infinitas histórias de suas aventuras. Quando Merida chega à adolescência, se identifica muito mais com ele do que com a mãe, que está sempre impecável, com cabelos presos e bons modos. Ela é uma miniatura de seu pai, escalando penhascos, empunhando espadas, atirando flechas e exercitando seu cavalo sempre que pode. O espaço masculino (representado por seu pai e irmãos) é mostrado como lugar de irresponsabilidade e liberdade, e é com ele que a jovem se identifica. O feminino é onde existem regras, deveres e restrições, e a princesa o rejeita. Merida chega a desabafar em determinado momento do filme que:

Eu me tornei irmã de três novos irmãozinhos [...]. Eles podem fazer qualquer coisa. Eu nunca posso fazer nada. Eu sou a princesa. Eu sou o exemplo. Eu tenho deveres, responsabilidades, expectativas. Minha

vida inteira foi planejada me preparando para o dia em que eu me tornaria, bom, minha mãe. Ela manda em cada dia da minha vida. (VALENTE, 2012, 4min18seg)

Merida quer fazer parte do mesmo universo social que seu pai e seus irmãos e não entende por que não o pode. Ela questiona aquilo que Simone de Beauvoir fala em seu livro *O Segundo Sexo*, o papel socialmente construído dos gêneros, a ideia de “coisa de menino” e “coisa de menina”. A filósofa mostra como, desde criança, as meninas aprendem que para serem femininas precisam ser passivas, enquanto os meninos são encorajados a serem livres, independentes e fortes. “Ele apreende seu corpo como um meio de dominar a natureza e um instrumento de luta; empreende, inventa, ousa.” Enquanto para a mulher “ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, renunciar à sua autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade.” (BEAUVOIR, 2009, p.375).

Como mulher e futura governante, galopar empunhando seu arco e flecha não é o destino de Merida. Sua mãe tem metas para ela, que incluem responsabilidades reais e um casamento projetado para manter o ténue pacto entre os clãs indisciplinados do reino. Crescer para a jovem, significa cumprir um destino pré programado para ela. Mas, com inteligência e astúcia, Merida consegue mostrar para a mãe e os Lordes que as tradições podem ser mudadas sem que isso signifique uma guerra entre os clãs. Com o apoio dos filhos dos líderes, seus antigos pretendentes, a princesa conquista sua liberdade de escolha, e mostra que, com determinação, meninas podem ser líderes e desenharem seus próprios projetos de vida.

A heroína está à procura de si mesma e não de um príncipe encantado. A recusa em aceitar um casamento arranjado/conveniente ou a falta de interesse em encontrar um príncipe encantado não são uma novidade nas animações ‘estilo princesas’. Outras antes de Merida já se encontraram nesta circunstância, como Jasmine (de *Aladdin*), Bela e Mulan. Contudo, diferente de outras, esta princesa não termina casada ou apaixonada. O questionamento e discordância de Merida não são com o casamento arranjado, mas com o próprio casamento, associado por ela à ideia de falta de liberdade. É a imposição que lhe incomoda, ela quer ter o direito de escolher seu destino. Simone de Beauvoir afirma que o casamento se apresenta de maneira diferente para o homem e para a mulher, e esta sempre foi dada em casamento a certos homens por outros homens, como um objeto de troca, o que acabava escravizando-a a um marido (2009). Em *Valente* é a mãe que lhe impõe o casamento, mas ainda como um objetivo de permuta: é a sua liberdade em troca

da paz do reino.

Foi por conta de sua astúcia e inteligência que Merida conseguiu lutar pela sua própria mão, e simbolicamente, sua liberdade e independência. Ao saber que a competição seria para os primogênitos do reino, ela, enquanto primogênita decide participar. Como é a própria princesa que, segundo a tradição, escolhe o desafio, ela escolhe aquilo em que é a melhor: arco e flecha. É interessante ver como, assim como em outros filmes de princesas, é graças à ajuda – mesmo que indireta - de um homem (seu pai, que lhe deu seu arco e lhe ensinou a atirar) que a jovem pode literalmente competir por si mesma – e ganhar.

Um curioso fato sobre o filme é que, ao ser coroada oficialmente Princesa Disney, Merida passou por um redesign (ver anexo I), que não agradou nem aos fãs nem à roteirista e codiretora, Brenda Chapman. Com o rosto e o corpo mais finos, a personagem ganhou ares mais femininos e delicados, além de uma aparência mais adulta. Seu cabelo, principal símbolo de sua rebeldia, aparece bem mais arrumado, e seu vestido, que ela chega a rasgar no filme por que lhe incomodava, passa a ter brilhos. Seu arco e flecha também desaparecem na nova versão.

Acontece que Merida foi criada justamente para quebrar este estereótipo feminino, ela é uma princesa que não se conforma com os padrões de feminilidade e comportamento. Para Chapman, o redesenho da protagonista fez um desserviço para as milhões de crianças para as quais Merida é um modelo de princesa que mostra a capacidade das meninas de serem agentes de mudança no mundo e não apenas troféus a serem admirados. Além disso, fazendo-a mais magra, mais sexy e mais madura na aparência, se está enviando uma mensagem para as meninas que a versão original, mais realista da adolescente é inferior; que para as meninas e as mulheres terem valor - e serem reconhecidas como verdadeiras princesas - devem estar de acordo com uma definição estreita de beleza. Nas palavras da própria Chapman:

Quando garotinhas dizem que gostam [da nova imagem] é porque é mais brilhante e não tem nada de errado com isso, mas, subconscientemente, elas estão imersas nesse visual mais “sexy” e na aparência mais magra, dessa nova versão. Isso é horrível! Merida foi criada para quebrar esses padrões – para dar a meninas jovens um modelo melhor, mais forte e mais calcado no real, algo com substância – não só uma carinha bonita que fica esperando o amor chegar.¹³

¹³Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2013/may/13/brave-director-criticises-sexualised-merida-redesign>. Acesso em 1 de novembro de 2014.

4.2. Um novo amor verdadeiro

Em todos os filmes de princesas da Disney, o final era previsível. A princesa se casava (ou pelo menos se apaixonava) com o príncipe e os dois viviam felizes para sempre. O conceito deste “amor verdadeiro” construído nas animações está presente no imaginário coletivo até hoje. Contudo, como foi mostrado, *Valente* apresenta uma quebra deste conceito, uma vez que Merida é a primeira princesa Disney a não terminar casada ou sequer apaixonada. O que está em foco no filme não é a relação homem e mulher, e sim mãe e filha, a dualidade entre liberdade e tradição. Não há sequer um príncipe ou um ajudante (como em *Enrolados* ou *A princesa e o sapo*). Existe apenas o conflito de uma jovem adolescente rebelde e sua mãe disciplinadora que, por conta de um feitiço desastroso, precisam aprender a se comunicar e consertar o vínculo entre elas.

Levada por ‘luzes mágicas’, até uma bruxa, Merida pede um feitiço que mude sua mãe e, assim, mude também o seu destino. Mas a bruxa atrapalhada faz com que a mãe mude não de opinião, mas de espécie. Transforma-a em uma urso. Aqui tem início a jornada de mãe e filha rumo à ultrapassagem de suas visões de mundo. Com rainha tendo que se refugiar na floresta, as coisas se alteram. Quem detém o conhecimento para a sobrevivência é Merida. É ela quem cuida e ensina a mãe o que comer e como se comportar na floresta. As duas acabam estabelecendo um vínculo de cumplicidade, percebem que funcionam melhor juntas, são complementares na busca de uma solução para a situação tanto da Mãe-Ursa, como da Princesa que não quer casar, descobrindo assim, a fórmula para acabar com o feitiço desastroso.

Valente também é o primeiro filme da franquia a mostrar uma família completa (pai, mãe, irmãos) e feliz, um lar onde existe muito amor e companheirismo. Nas primeiras animações, as princesas eram órfãs criadas por suas madrastas cruéis e invejosas (*Branca de Neve*, *Cinderela*). Depois, vemos a presença da figura paterna forte (*A pequena sereia*, *Aladdin*, *Pocahontas*, *A Bela e a Fera*). Em *Mulan* e *A princesa e o sapo*, há a presença da mãe, mas em ambos os filmes, a figura materna é apenas responsável por induzir a filha a buscar um casamento.

É apenas em 2012, com o lançamento de *Valente*, que surge uma princesa com figuras paternas fortes e presentes e irmãos que se ajudam. Existe um ambiente familiar amoroso, a protagonista não está sozinha e precisa ser ajudada por algum desconhecido que se tornará seu pretendente para resolver problemas ou alcançar um objetivo. Se nos dez filmes que antecederam as protagonistas não tinham família, ou precisavam romper

com ela para irem em busca de seu sonho (como em *A pequena sereia*, onde Ariel tem que deixar o mar para conquistar seu príncipe), a questão central de *Valente* é exatamente a importância de manter a família unida. A luta contra a tradição faz com que Merida tome decisões que são claramente desafiadoras de seus pais, com isso, surgem graves consequências de sua impulsividade e orgulho, e ela deve consertar os problemas com a ajuda de sua família. Trata-se de uma história de amor familiar, crescimento, lealdade, falta de comunicação e, por fim, o perdão. Fica claro que não é necessário ter um príncipe encantado para ser uma princesa. Nem se apaixonar é a única maneira de se conseguir o amor verdadeiro. Ele existe de diferentes formas. Nas palavras do diretor Mark Andrews:

Desde o começo a gente quis fazer uma família divertida, que tivesse uma dinâmica familiar mais real. Porque isso é mágico, as pessoas se veem ali. É uma coisa diferente e mais real das histórias antigas. Nos contos de fadas clássicos como a *Branca de Neve* ou *Cinderela*, os autores afastam os pais e a heroína fica sozinha, esperando ser salva por algum tipo de bondade alheia ou poção mágica. Elas não têm uma mãe, pai ou irmãos amorosos, como em *Valente*. Em nosso filme, você vê uma adolescente que precisa passar para a fase adulta e lidar com seus problemas. Mas ela não tem uma vida miserável. Ela só quer a liberdade de decidir seu destino.¹⁴

Outro contraste apresentado por *Valente* é a ausência de um vilão. Não há uma bruxa malvada, uma madrasta invejosa ou um feiticeiro ambicioso. Existe um urso, que de fato é um antepassado enfeitado. Mas este personagem, assim como a lenda desta transformação, é apenas um pano de fundo e não o argumento central. A trama em evidência é de fato a relação mãe e filha. E no fim, ambas mudaram, aprenderam a reconhecer na outra uma parceira, com defeitos e qualidades. Merida amadureceu e Elinor entendeu que não precisa estar no controle de tudo. Não deixaram de ser princesa e rainha, nem se tornaram mais frágeis. Apenas evoluíram e amadureceram, transmutaram suas visões de mundo.

Merida: ruiva despenteada, teimosa, menina arqueira, sem príncipe encantado, sem casamento no final. Princesa aventureira, com capacidade política, mulher real, que constrói seu caminho no aprendizado, mantendo-se fiel a seu desejo. Essa é a nova princesa Disney, que apesar de ser fruto da Pixar, abriu caminho para a sua sucessora, Elsa, que será analisada no capítulo a seguir.

¹⁴ Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/48861>. Acesso em 29 de outubro de 2014.

5. A PRINCESA FINALMENTE É COROADA RAINHA

No trailer oficial do último filme de princesa lançado pela Disney surge a pergunta “Quem vai salvar o dia? O homem do gelo? O cara legal? O homem de neve? Ou nenhum homem?” mostrando, respectivamente, o vendedor de gelo Kristoff, o príncipe Hans, o boneco de neve Olaf e a princesa Anna. A partir daí já é possível perceber que *Frozen – Uma aventura congelante* não é um filme como os que o antecederam. É importante lembrar aqui que *Frozen* é um filme 100% Disney, diferente de *Valente*, que como produção da Pixar teve uma maior liberdade para inovar no roteiro. Por isso, a animação analisada neste capítulo foi considerada tão importante do ponto de vista da quebra de padrões reproduzidos por anos pela própria Disney.

Dirigido por Chris Buck e Jennifer Lee, esse é o primeiro filme a ter duas princesas, e elas formam um contraste interessante entre a princesa clássica e a nova princesa. Se em *Valente* Merida busca sua independência ao quebrar uma tradição (e o casamento caracteriza sua prisão), em *Frozen* Elsa busca ser livre para conhecer seus poderes, e o que a prende é a pressão social, que a julga por ser diferente. A principal diferença deste filme para os anteriores é a falta de importância da instituição casamento. Elsa não é obrigada a casar e se recusa, essa possibilidade nem surge. Quando atinge a idade adulta, a jovem é coroada rainha, mesmo sendo solteira. Sua luta não é contra o casamento (arranjado ou não), como em *Valente*, *Aladdin* e *A Bela e a Fera*, nem a favor do casamento “por amor” como em *A Pequena Sereia*. O casamento não é nem de longe o foco da Rainha do Gelo.

O filme é livremente baseado no conto de fadas A Rainha da Neve, do dinamarquês Hans Christian Andersen. No conto original, o menino Kai é enfeitiçado pela malvada Rainha da Neve e sua amiga Gerda precisa encontrá-lo e salvá-lo. A história da jovem que salva seu amigo não é o tema central do filme da Disney. Em *Frozen*, é a princesa Anna que precisará salvar seu reino de uma terrível maldição que o colocou sob um rigoroso inverno. Para isso, ela conta com a ajuda do vendedor de gelo Kristoff, da rena Sven e do simpático boneco de neve Olaf. Contudo, quem causou a maldição foi sua própria irmã, Elsa. Neste filme, o relacionamento entre irmãs é explorado de maneira inédita pela Disney. Enquanto Merida tem três irmãos mais novos e Ariel tem seis irmãs que mal aparecem em seu filme, todas as outras são filhas únicas. Além disso, uma princesa que de certo modo é ao mesmo tempo a “vilã” do filme é uma interessante adição para a franquia.

Frozen narra o drama de Elsa, uma princesa do reino nórdico de Arendelle, que nasceu com o dom da criocinese, ou seja, de produzir neve e gelo. Quando pequena, em uma brincadeira, Elsa acidentalmente atinge sua irmã, a princesa Anna, com seus poderes. Os pais das meninas as levam aos trolls da montanha, onde Anna é curada e Elsa é advertida do perigo de seu poder, fazendo com que o rei decida que o melhor a fazer é ocultá-lo de todos. Assim, Elsa é instruída por seus pais a esconder sua magia (que aumenta conforme ela vai ficando mais velha), para que não cause mal a mais ninguém. Os portões do castelo da família real são fechados e as princesas são separadas. Ao ser curada pelo troll, as memórias de Anna a respeito do dom da irmã são apagadas, então a menina não sabe por que a irmã simplesmente decidiu se afastar dela, causando enorme sofrimento a ambas. Elsa é isolada de todo o mundo exterior, forçada a renegar o que a faz especial e a se submeter aos padrões de comportamento considerados normais. “Não podem vir, não podem ver, sempre a boa menina deve ser. Encobrir, não sentir, nunca saberão.”, o trecho cantado pela rainha na música *Livre Estou* (ver anexo) ilustra a pressão que sente. Assim como as meninas são ensinadas desde muito novas a se comportarem de certa forma para serem aceitas, Elsa precisa se enquadrar e esquecer quem é, pois a fazem acreditar que somente assim garantirá a segurança de todos, mesmo que à custa de sua felicidade.

No entanto, após a morte de seus pais em um naufrágio, Elsa se vê obrigada a aparecer em público para sua coroação como rainha de Arendelle. No baile comemorativo, Anna aparece com Hans, um príncipe que acabara de conhecer, e pede a bênção da irmã para seu casamento. A rainha, contudo, se recusa a abençoar a união e, com a insistência de Anna, acaba perdendo o controle, mostrando seus poderes e causando grande alarde entre os que estavam ali presentes. Diante disso, a recém-coroadada rainha decide morar sozinha em seu próprio castelo de gelo, onde pode ser livre do jeito que é. O que Elsa não percebe é que, ao fugir de Arendelle, acaba submetendo o reino a um inverno perene. Dessa forma, Anna começa sua saga para encontrá-la e convencê-la a voltar, desfazendo a maldição. Em sua jornada, a jovem conhece Kristoff, um rapaz que vende gelo, e Sven, sua rena inseparável. Como possui um trenó, ele se junta a Anna e, com a convivência, começa a questioná-la sobre o que ela acreditava ser o amor verdadeiro, afinal ele estava inconformado com o fato da jovem ter ficado noiva no mesmo dia em que conheceu o príncipe, mesmo sem saber nada sobre ele. Apesar da ajuda de Kristoff, Anna é quem lidera a busca pela irmã durante o filme. Nesta aventura, a jovem conhece também Olaf, um engraçado boneco de neve que se torna um ótimo

companheiro. Anna se mostra corajosa e determinada: ela não é só uma princesa clássica à espera de um príncipe encantado - ela também se aventura em busca de seus objetivos.

Anna finalmente encontra Elsa em seu castelo de gelo, mas esta a expulsa. Mais uma vez, acidentalmente a rainha atinge a irmã com seu poder. Contudo, agora Anna é atingida no coração, começando a congelar lentamente. Apenas um ato de amor verdadeiro poderia evitar que ela se tornasse uma estátua de gelo. Aqui, todos pensam que este ato seria um beijo do príncipe Hans, como aconteceu em *A Branca de Neve e A bela adormecida*, filmes onde a mocinha é salva por um beijo de um príncipe quase desconhecido. Assim, Kristoff leva a jovem ao encontro de Hans, que ficou responsável por cuidar de Arendelle na ausência das irmãs. Ao encontrar Anna, Hans não só não a beija, como se mostra extremamente dissimulado, informando que a deixaria morrer para se tornar o novo rei. O príncipe salvador deixa a mocinha para a morte. A princesa então é encontrada quase desacordada por Olaf, que a mostra a importância de uma amizade. O boneco de neve a ajuda a sair do castelo em busca de Kristoff, uma vez que Anna percebe que, ele sim, é o homem por quem está apaixonada.

Quando está no meio da nevasca causada por Elsa, que havia sido sequestrada por Hans, a jovem princesa se vê em um dilema: ir ao encontro de Kristoff e se salvar, ou salvar sua irmã, que está prestes a ser apunhalada pelas costas pelo príncipe ambicioso. Anna então decide pela segunda opção, e, no instante em que se coloca entre a espada e a irmã, se torna uma estátua de gelo, recebendo o golpe. Só que por pouco tempo, uma vez que o ato de amor verdadeiro acontece. E é protagonizado pela própria Anna. Ao salvar sua irmã, a jovem acaba por se salvar também e mostra ao público que o amor verdadeiro não é só aquele entre homem e mulher. Ele também está presente nas relações familiares e, porque não, na amizade. Além disso, a animação mostra que o amor homem e mulher se constrói, ele não é imediato, à primeira vista.

Com uma personagem complexa, poderosa e sem interesses amorosos, com a Disney fazendo graça de si mesma com piadas sobre princesas que se casam no mesmo dia, com um novo conceito de amor verdadeiro que não tem nada a ver com um beijo apaixonado e até com uma rápida referência à Joana D'arc (durante a música *Por uma vez na eternidade*). Assim *Frozen* foi visto como um novo modelo de filmes de princesas, e como aposta de que mais avanços virão em sequência. Não se pode deixar de notar, contudo, que alguns padrões ainda se repetem. O roteiro tem mais personagens masculinos do que femininos e as únicas duas mulheres são brancas, magras, adequadas

ao padrão ocidental de beleza, heterossexuais e cisgênero. O clássico final feliz também está lá, com mocinha e mocinho apaixonados, mas este não é o foco do filme. O importante é a relação familiar e a mulher forte, poderosa, segura de si. A rainha solitária mas fabulosa, que constrói seu próprio castelo e não precisa de uma fada madrinha pra lhe dar um vestido novo, e a princesa ingênua, mas corajosa e determinada a reestabelecer sua relação com a irmã.

Frozen agradou tanto o público e a crítica que rendeu aos estúdios Disney mais um Oscar de melhor filme de animação. O filme também venceu na categoria de melhor canção original com *Let it go*, ganhou um Globo de Ouro (também como melhor animação) e se tornou o desenho com maior lucro da história do cinema, com bilheteria de U\$1.274 bilhões em todo o mundo, segundo dados do site BoxOfficeMojo¹⁵. Ainda segundo o site, o recorde anterior pertencia a *Toy Story 3*, com US\$ 1.063 bilhões. *Frozen* agora ocupa o 6º lugar no ranking das maiores arrecadações do cinema, superando filmes como *O Senhor dos Anéis*, *Homem de Ferro 3* e *Piratas do Caribe*. Também já teve um curta metragem lançado em 2015, *Frozen – Febre congelante*, e uma sequência anunciada pela Disney ainda sem previsão de lançamento.¹⁶

5.1. Você não pode se casar com quem acabou de conhecer!

Na animação, as irmãs Anna e Elsa são poderosas e independentes. Porém, é possível ver em Anna características fundamentais das princesas clássicas, enquanto Elsa é uma princesa totalmente contemporânea. O filme mostra o encontro do antigo e do novo modelo de princesas de uma maneira divertida e crítica. Anna, em toda sua inocência, sonha com um príncipe encantado que a vá tirar de sua solidão e romantiza a ideia de amor verdadeiro. Elsa, por sua vez, não tem nenhum interesse romântico e só quer ser livre para ser quem realmente é. Esse encontro de gerações fica claro quando, em uma das cenas, a mais velha afirma para a mais nova “você não pode se casar com um homem que acabou de conhecer” (FROZEN, 2013, 20min01seg). Não há mais lugar para histórias de princesas frágeis à espera do príncipe encantado salvador. Mesmo Anna, romântica e sonhadora que é, se mostra corajosa e determinada quando decide ir atrás de sua irmã. Durante a jornada, a moça se mostra ingênua em alguns momentos, mas nunca frágil.

Individualizadas não apenas em seus visuais, mas em suas personalidades, as

¹⁵ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>. Acesso em 29 de abril de 2015.

¹⁶ Disponível em: <http://variety.com/2015/film/news/disney-announces-frozen-2-1201451480/>. Acesso em 29 de abril de 2015.

duas irmãs são simultaneamente contraponto e complementos uma da outra, com os cabelos ruivos de Anna refletindo sua natureza impulsiva e apaixonada ao passo que os fios loiros, quase brancos, de Elsa obviamente estabelecem seu poder e a frieza (literal e metafórica) à qual ela se aprisiona para evitar ferir os outros. Elsa, inclusive, é uma figura particularmente complexa, já que, com seus perigosos poderes, eventualmente assume o papel de antagonista na narrativa, mas não por ser má, mas sim por se ver incapaz de controlar seu dom e por sentir-se finalmente livre ao afastar-se do mundo.

Enquanto Anna procura em um príncipe encantado sua felicidade, Elsa está preocupada em resolver sua própria angústia, iniciada quando foi obrigada a se afastar de sua irmã, com quem mantinha um relacionamento muito próximo. Seu drama não gira em torno de um homem ou de um casamento, mas sim de se aceitar como é, para aprender a controlar seus poderes, ao invés de ser controlada por eles. Em seu artigo *Frozen, uma pequena vitória do feminismo*, Lia R. Bianchini fala sobre o papel das meninas na sociedade representado na animação pelas princesas irmãs:

Elsa representa a verdadeira condição das meninas: é oprimida, obrigada a resguardar-se, a esconder quem realmente é. "Encobrir, não sentir, não deixar saber" é o lema que o pai das princesas faz com que Elsa carregue em sua vida. Enquanto Anna é a menina que a sociedade determina e deseja: ingênua e sonhadora, vive à espera de um príncipe encantado, um homem para amá-la.¹⁷

O filme mostra os dois “tipos” de princesas, a clássica com características rebeldes, sonhadora e determinada, mas que ainda busca em um amor verdadeiro vindo de um homem a solução para sua infelicidade; e a contemporânea, independente, autossuficiente, que preza pela sua liberdade. E não há uma comparação entre as duas. A animação mostra ao público infantil feminino que ele pode ser os dois, que não há nada de errado em ter um homem e nada de errado em querer ter. Desde que se esteja feliz e entenda que não se deve esperar dele uma salvação para os seus problemas. Nada mais de complexo de Cinderela, temos agora princesas que prezam por sua liberdade.

Surge aqui o poder de escolha livre de julgamentos sociais nos filmes de princesa, uma vez que não há nenhum momento em que Elsa seja questionada pelo fato de não ter um par. E Anna tampouco é questionada por se apaixonar, o que é discutido é o fato de ela querer se casar antes mesmo de ter convivido com o príncipe, como aconteceu em *A Branca de Neve* e *Cinderela*, primeiros filmes estudados neste trabalho.

¹⁷ Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/toda_prosa/2014/04/frozen-uma-pequena-vitoria-do-feminismo.html. Acesso em 29 de abril de 2015.

No decorrer da animação, percebe-se que Anna não havia de fato se apaixonado à primeira vista por Hans, como acreditou num primeiro momento. Ela estava apaixonada pela ideia de acabar com a sua solidão. O seu amor romântico de verdade foi sendo contruído ao longo de sua jornada ao lado de Kristoff. Eles primeiro se tornaram amigos, companheiros, criaram uma relação de confiança, para apenas no final perceberem que estavam apaixonados um pelo outro. Ele inclusive a pergunta antes se pode beijá-la, algo inédito até então nos filmes Disney. Esse também é o primeiro filme em que a heroína se vê com o coração ligado de forma amorosa a dois homens diferentes ao mesmo tempo.

Uma noção que se vem impondo atualmente (e parece ser atraente a todo mundo: feministas, não-feministas, homens) é que, acima de tudo, as mulheres devem poder optar. Elas deveriam poder *optar*, por exemplo, se devem ou não trabalhar, se devem fazê-lo em esquema de período integral ou não, se ficam em casa para se dedicar à família ou não. Ninguém deveria nos pressionar, dizendo-nos que "temos que" ou "não podemos" fazer isto ou aquilo. Sugerir que as mulheres são covardes por ficarem em casa é tão arbitrário, avisam as feministas, quanto insistir em que elas lá permaneçam quando seu desejo é de trabalhar fora. (DOWLING, 1982, p.42)

Outro ponto importante abordado em *Frozen* é a desconstrução dos estereótipos de amor tão difundidos em contos de fadas. Aqui, ao contrário de várias animações de princesas onde a família não existe ou fica em segundo plano (*A pequena sereia*, *Cinderela*, *Enrolados*, etc) e o amor só pode ser encontrado em um príncipe encantado, *Frozen* mostra, desde o começo, o amor entre duas irmãs e o sofrimento advindo pela quebra de um relacionamento familiar. A diferença deste filme para o seu antecessor, *Valente*, é que nele, a ruptura da protagonista com a sua irmã não se dá por conta de um casamento indesejado, não tem nada a ver com um homem. Paola Gomes fala sobre o mito do amor romântico em seu artigo *Princesas: estereótipos na construção de identidade*, onde a autora discorre sobre a necessidade das mulheres de possuírem o afeto masculino:

O amor é instituído como ideal de felicidade, o discurso do amor romântico é imperante em nossa cultura, não apenas sendo consumido como entretenimento, mas também fazendo circular inúmeras crenças, práticas e saberes, ocupando uma parte significativa de nossas buscas e histórias pessoais. As representações mais vigentes em torno do amor, muito bem exemplificadas pelas figuras das princesas Disney, reforçam a situação dominante onde os sujeitos do gênero feminino dependem do afeto e da atenção masculinas para se realizarem como

mulheres, o que exige o disciplinamento do corpo e da aparência com vistas de atrair e conquistar o outro. (GOMES, 1999, p. 9)¹⁸

A mensagem passada neste filme é a de que não é preciso esperar um príncipe encantado, o homem perfeito, para encontrar o amor verdadeiro. Diferentemente do que se percebe em todos os filmes que antecederam este, em *Frozen* o príncipe é malvado e dissimulado, e o amor que salva existe entre irmãs. O mito do amor romântico é desconstruído. Neste ponto, é interessante analisar a mudança do papel do príncipe nos filmes analisados neste capítulo. Ele deixa de ser o ideal de salvador que propicia uma nova vida pra a pobre princesa como na primeira geração. Passa a ser salvo pela heroína, como em *A pequena sereia* e *A Bela e a Fera*. Depois, em *Aladdin*, o príncipe é um ladrão que luta para conquistar a princesa. O mesmo acontece em *Enrolados*, em que ela já era da nobreza, e ele um ladrão que ela chantageia para alcançar seu objetivo principal. E, em *Frozen* é quando acontece a maior reviravolta do papel do príncipe: de herói ele se torna o vilão.

5.2. Livre estou!

Enquanto Anna procura em um príncipe encantado sua felicidade, Elsa preocupa-se em resolver sua própria angústia, iniciada quando a princesa foi obrigada a separar-se de sua irmã, com quem mantinha um relacionamento muito próximo. Seu drama não gira em torno de um homem, mas sim dela própria e de sua relação com a família. Elsa é uma personagem complexa, cujo dilema é encontrar a autoaceitação, para que, assim, consiga deter total controle sobre seus poderes. Daí sua fuga, seu isolamento, que nada mais são do que a incapacidade de Elsa em aceitar-se tal como ela o é. Ela acredita que seu isolamento nas montanhas e o fato de todos descobrirem seu poder a torna mais livre do que ficar presa no castelo. Ela escolhe a solidão porque crê que somente assim poderá ser livre, como diz na música *Por uma vez na eternidade* em que canta com Anna quando esta a pede que volte para casa: “*estou sozinha, mas livre também*”.

Frozen mostra o empoderamento da própria protagonista, que detém em sua autoaceitação a resolução dos problemas e não em uma submissão a um príncipe salvador. Tanto que Elsa nem ao menos tem um pretendente. A personagem não precisa disso. Seu final feliz consiste na descoberta da possibilidade de controlar seus próprios

¹⁸ Disponível em: http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1999/Educacao_E_Comunicacao_-_Tecnologias_Educacionais/Trabalho/06_34_30_PRINCESAS_ESTEREOTIPOS_NA_CONSTRUCAO_DE_IDENTIDADES.pdf. Acesso em 20 de maio de 2015.

poderes, na autoaceitação. Até este filme, personagens femininas, solteiras, bonitas e autoconfiantes eram reservadas apenas às vilãs. Elsa comete um erro e é perdoada, ela não é considerada má ou rejeitada pela pessoa que mais ama, sua irmã.

Colette Dowling afirma em seu livro *Complexo de Cinderela* que para alcançar de fato a liberdade e a independência, a mulher precisa acreditar em si mesma, se libertar do medo e desenvolver seu amor próprio, a coragem de encarar o mundo desconhecido e seus desafios.

Por que é que, tendo a chance de crescer, tendemos a recuar? Porque as mulheres não estão acostumadas a enfrentar o medo e ultrapassá-lo. Fomos sempre encorajadas a evitar qualquer coisa que nos amedronte; desde pequenas fomos ensinadas a só fazer as coisas que nos permitissem sentirmo-nos seguras e protegidas. *O fato é que não fomos jamais treinadas para a liberdade, mas sim para o seu oposto: a dependência.* (DOWLING, 1982, p.12, grifo da autora)

Dowling encerra o livro culpando os pais por dificultarem esse processo. Isso se percebe em *Frozen*, filme no qual pai decide que Elsa deve esconder seus poderes, mas sua mãe em momento nenhum o questiona:

Ambos os pais contribuem para a dificuldade feminina em crescer e libertar-se. A mãe indefinida tende a ser quase tão dependente da filha quanto o é do marido. Ela peca por omissão, por não apoiar os esforços da filha no sentido de viver por sua conta. (Ibidem, p.109)

Elsa passa a infância toda com medo de seu poder, daquilo que a torna única e especial. Ela apenas se sente livre quando sai do castelo e decide explorar seu poder. Para isso, contudo, a princesa escolhe isolar-se do seu reino, mostrando que a liberdade é uma busca individual: “Estou sozinha, mas livre também” (FROZEN, 2013, 44min42seg). Ao contrário de sua irmã Anna, que acreditava que seria livre quando as portas do castelo (sua prisão) se abrissem para o povo e ela encontrasse um amor, a prisão de Elsa havia sido construída por ela mesma, influenciada pelos seus pais, que passaram sua juventude lhe dizendo para esconder seu poder, e não a aceita-lo e aprender a controlá-lo.

Quando Anna confronta Elsa, que perde o controle sobre seu poder e foge, Elsa chega ao topo das montanhas e ali, percebe que não precisa mais esconder o que ela é. Ela explora seu poder, sentindo a sensação de liberdade recém-descoberta, cantando que a boa menina já era.¹⁹ Ela se liberta de todas as amarras que a prendem, mesmo sabendo que o preço para isso é o rompimento com a sociedade de que fazia parte. Elsa descobre a si mesma e deixa que seu eu verdadeiro aflore, virando as costas e batendo a porta

¹⁹ No original “The perfect girl is gone”, parte da canção *Let it Go*. (FROZEN, 2013, 24min45seg)

para sua antiga vida. Ela está livre. A trilha sonora do filme é muito importante, além de ter músicas que ficam na cabeça, estas passam mensagens necessárias para o andamento do enredo. A ganhadora do Oscar de melhor canção original *Let it go* (*Livre estou* em português – ver anexo a letra completa) é o grito de liberdade de Elsa, que finalmente se vê sem o medo que a afligia e pode explorar seu poder:

Livre estou, livre estou! Não posso mais segurar, Livre estou, livre estou! Eu saí pra não voltar.
Não me importa o que vão falar, tempestade vem, o frio não vai mesmo me incomodar.
De longe tudo muda, parece ser bem menor. Os medos que me controlavam, não vejo ao meu redor.
É hora de experimentar, os meus limites vou testar, a liberdade veio enfim, pra mim. (FROZEN, 2013, 24min36seg)

Elsa é uma personagem complexa, cujo dilema consiste em encontrar a autoaceitação, para que, assim, consiga deter total controle sobre seus poderes. Daí sua fuga, seu isolamento, que nada mais são do que sua busca em aceitar-se tal como ela o é. Ela escolhe a si mesma ao invés de seu reino. Seu sofrimento parte de um pretexto completamente diferente do que era usual para as antigas princesas. Ao invés de sofrer desarmada e impotente diante das dificuldades que a vida lhe impunha – como maldades de rainhas vaidosas ou bruxas gananciosas –, o conflito de Elsa se constrói nesse jogo de autoaceitação. A grande jornada da personagem, ao longo da trama, será a de aprender a lidar consigo mesma. Ao se ver destituída de tudo o que tinha – e que, ao mesmo tempo, a prendia e a ameaçava –, Elsa se vê livre para explorar e desenvolver seu poder, se conhecer de verdade. É cantando versos de pura libertação que nasce uma linda diva do gelo, poderosa e, sobretudo, cheia de si, com um castelo e um vestido maravilhosos. Como nos antigos contos de fadas, ela acha a resposta para seus problemas no amor. Mas não no amor de um homem, de um príncipe, que lhe salva a vida, mas no amor diário das pessoas que a cercam.

Como já dito, *Frozen* não é um filme perfeito. Ainda transmite a imagem de princesas inseridas no atual padrão de beleza, brancas e magras, possui apenas duas personagens femininas ao longo do filme todo, que são exatamente Elsa e Anna (cuja mãe aparece durante poucos minutos), tendo os personagens secundários todos masculinos e a demonstração única dos padrões aceitos socialmente de orientação sexual e identidade de gênero. No entanto, *Frozen* mostra o protagonismo das mulheres, seu empoderamento, a não submissão ao homem e o direito de escolher ficar sozinha. Também desmistifica o amor à primeira vista, a ideia de príncipe encantado e amplifica o

que seria amor verdadeiro. Por isso tanta repercussão. Porque o filme deixa claro que, se há um “felizes para sempre”, ele não precisa necessariamente começar com um beijo apaixonado.

6. CONCLUSÃO

Quando iniciei esta monografia, tinha a intenção apenas de descobrir porque *Frozen* (2013) fez tanto sucesso com a crítica feminista. Contudo, ao longo da pesquisa, percebi que não poderia entender *Frozen* sem me aprofundar em *Valente* (2012), filme que o antecedeu e, apesar de não ter feito tanto sucesso com o público em geral, também foi considerado um filme bastante transgressor na representação do modelo de princesa. Sem esquecer que *Valente* é um filme com selo Pixar, e como o estúdio só produz roteiros originais, teve mais liberdade para quebrar padrões previamente estabelecidos. É curioso perceber que ambos os filmes são dirigidos por mulheres, Brenda Chapman (*Valente*) e Jennifer Lee (*Frozen*), o que levanta o questionamento se seria esse um reflexo do espaço que a mulher foi conquistando também no mercado cinematográfico. E mais, seriam esses novos modelos de princesas, independentes e autossuficientes, uma reprodução de como as mulheres começam a se perceber enquanto indivíduos?

Como foi dito, com o passar do tempo a mulher conquistou direitos nas esferas social, política, cultural, legal e econômica. Alguns exemplos são direito ao voto, à licença maternidade, à educação e ao divórcio. O fato de que a cada dia que passa as mulheres vêm reafirmando seu espaço na sociedade não é mais novidade. A busca pela igualdade de direitos entre os sexos veio por meio de revoluções feministas, trazendo novos posicionamentos sociais e políticos. E é claro que atividades culturais como o cinema acabaram seguindo esse processo de transformação. Os filmes da Disney são um claro exemplo. Como foi percebido ao longo deste trabalho, as produções dos estúdios centradas na figura de princesas acompanharam as mudanças sociais de suas épocas ou, ao menos, corroboraram um discurso midiático social.

As imagens das personagens das produções cinematográficas dos estúdios Walt Disney estão presentes no imaginário e no cotidiano da maioria das meninas e carregam em si uma série de particulares significados. Através das princesas Disney, as crianças, moças e adultas absorvem a ideia do que é uma mulher ideal, tanto sob o aspecto físico quanto comportamental. As princesas de contos de fadas servem como um referencial de gênero e exemplo de feminilidade. O que se verifica é a imposição de padrões estéticos determinados, que fazem oposição a outros e demarcam lugares específicos de aceitação e exclusão, como é o caso das princesas e das bruxas, por exemplo.

Constatado o poder de influência que a companhia Walt Disney e suas personagens exercem sobre toda a sociedade, confirma-se esta imposição de valores

estéticos e comportamentais. As imagens dos filmes Disney reproduzem os padrões aos quais as sociedades estão acostumadas e perpetuam, através de suas narrativas, discursos dominantes.

As primeiras obras da franquia “Disney Princesa” traziam protagonistas femininas frágeis e submissas, dando ênfase a uma idealização de romance perfeito. Com *Branca de Neve* (1937), *Cinderela* (1950) e *Aurora*, de *A Bela Adormecida* (1959), a Disney inaugurou o ideal de princesa: bonita, dócil, pura e de bom coração. Os pontos que se destacam na representação da sociedade são a competitividade feminina, personificada na figura das vilãs, e a passividade das personagens que esperam a salvação através do príncipe. Com a mudança do papel social da mulher, a Disney foi adaptando suas personagens a essa nova realidade. Não se pode perder de vista que se trata de uma empresa, e como tal visa o lucro. Para isso, precisa criar filmes que atraiam o público, e por isso, é possível perceber essa mudança no modelo de princesa.

Luiza Tomita (2012) explica que para que haja um interesse pelo conto, este deve revelar um sentido ao qual o público se apegue ou uma situação com a qual se identifique. Neste sentido, a identificação do leitor com o herói ou a heroína ocorre quando os contos modernos trazem os anseios/conflitos de nossas gerações com os quais se identificam. Atualmente, a recusa ao casamento e à vida estrita do lar mostra a atual tendência das mulheres que, cada vez mais, adiam o compromisso do casamento e da maternidade em favor de uma vida profissional bem-sucedida. Este processo de mudança também é percebido em outras produções cinematográficas que não foram incluídas neste trabalho, como a releitura de *A bela adormecida* que foca na vilã Malévola. O filme live-action que leva o nome da bruxa mostra a personagem sob uma perspectiva mais humana, ao representá-la passando por conflitos reais, quebrando o estereótipo de que Malévola seria apenas uma bruxa invejosa sem nenhum motivo aparente, como era mostrado na animação que a originou. Além de *Malévola* (2014), outros filmes que enriqueceriam este trabalho por possuírem personagens femininas fortes e questionadoras, mas não foram incluídos no recorte escolhido por não fazerem parte da franquia “Disney Princesa” ou do próprio estúdio Disney seriam *Hércules* (1997), *O diário da princesa* (2001), *Anastasia* (1997), *Shrek* (2001), *O Corcunda de Notre Dame* (1996), *Encantada* (1997) e as releituras live-action *Cinderela* (2015), *Espelho, espelho meu* (2012) e *Branca de Neve e o caçador* (2012).

Focando em Merida (personagem que foi concebida por uma mulher - embora tenha ganhado forma pela imaginação de um rapaz) e em Elsa, *Valente* (2012) e *Frozen*

– *uma aventura congelante* (2013) trazem à tona essa situação conflituosa das mulheres de nossa sociedade contemporânea, que para impor sua personalidade na busca de uma atividade ou profissão que as realizem ainda têm de lutar contra a família, o casamento, o mundo, os preconceitos e os estereótipos. Merida simboliza a jovem que não está preocupada em casar ou ter filhos, que não quer reproduzir o modelo de mulher que é sua mãe, ou o modelo de família representado por seus pais, ou o modelo de poder hierárquico representado pelas autoridades políticas e pela nobreza na qual está inserida. (TOMITA, 2012). Elsa não tem nenhum envolvimento amoroso e nem precisa lutar contra a instituição do casamento. Ela representa a dificuldade das jovens de se adequarem a um modelo socialmente aceito e mais, de se aceitarem como são. A rainha sofre com o preconceito por ser diferente, e isso assusta as pessoas ao seu redor, que ao invés de ajudarem-na a conhecer seu poder, a instruem a escondê-lo. Merida e Elsa são símbolos da mulher independente que quer tornar-se protagonista de seu próprio destino, rompendo com o protótipo de mulher dócil, destinada ao lar e à maternidade. Resumindo, mostram a mulher quer ser ela mesma e não reproduzir nenhum modelo vigente.

Como se pode perceber, a princesa Merida é um exemplo de conquistas no que diz respeito à representação feminina nos filmes da Disney. *Valente* se pauta no aprofundamento da relação entre mãe e filha, e ela é a primeira princesa a não ter uma figura romântica atrelada à sua imagem, já que seu único interesse é trilhar o próprio caminho. Não há príncipe e não há presente o estereótipo de princesa meiga e delicada – e, neste caso, o título real se limita a representá-la como dona de poder. Assim, o filme parece quebrar o paradigma de que amor e casamento, juntos, são o caminho óbvio para o “felizes para sempre”, tão recorrente nas princesas Disney tradicionais.

Já *Frozen* aborda o “amor verdadeiro” como algo mais real e singelo, e faz uma crítica à antiga representação do amor à primeira vista nos filmes que o antecederam. Enquanto Anna acredita que está apaixonada por Hans e deseja se casar com ele no mesmo dia, o moço é, na realidade, uma espécie de vilão do filme. A animação também apresenta o amor verdadeiro com poder de salvação como algo que não se concretiza com um beijo entre um casal de pessoas que acabaram de se conhecer, mas sim pela coragem de uma irmã em se arriscar para salvar a outra. Também mostra o empoderamento de Elsa, que constrói seu próprio castelo e prefere viver só a continuar escondendo quem é. Mais do que isso, ela é uma princesa que erra e é perdoada.

Em tais animações, não se trata de somente inverter padrões: o amor verdadeiro

que não envolve um homem ou um príncipe encantado dissimulado. Eles operam algumas transgressões importantes como a da princesa que prefere ficar sozinha e ser adolescente, ou a que nem tem pretendentes. Mostram homens fracos, que não se adequam aos padrões estéticos ou aquele esperado de um par romântico, uma princesa que sofre com o título ou que é coroada rainha sem precisar estar casada. Estes “novos contos de fadas” ensinam que não há um jeito único ser homem e de ser mulher e que é permitido experimentar vários modos de viver a sexualidade no cotidiano. Eles rompem com os discursos dominantes em torno dos gêneros, ao repensar “novos padrões”. Também não representam mais as mulheres como rivais invejosas, acabando com a competitividade entre elas e mostrando que podem contar com a ajuda umas das outras.

Contudo, apesar do claro avanço na representação da mulher, estes filmes ainda reproduzem um modelo de beleza e comportamento hegemônico e têm um longo caminho a percorrer na quebra destes. Ainda assim, tal representação está longe de ser a ideal. Os estúdios ainda não sinalizaram a produção de longas com temática social inclusiva, como a representação de homossexuais e deficientes, por exemplo, e das minorias em geral. Além disso, as princesas são, na maioria das vezes, projetadas como mulheres ricas, brancas, de cabelos lisos e muito magras, corroborando com a busca por um ideal quase inatingível de beleza.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela**. In: Revista de Estudos Feministas, Vol.15, n.1, 2007. P. 177 - 192
- BAIERLE, Tatiana Cardoso. **Merida – Uma princesa diferente?** Brasil; 28 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://ulbra-to.br/encena/2014/02/28/Princesas-Disney-Merida-Uma-Princesa-Diferente>. Acesso em: 17 de outubro de 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BETTLEHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Rio de Janeiro: Eco/UFRJ, 2014.
- BUENO, Michele Escoura. **Girando entre Princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças**. Orientadora: Heloísa Buarque de Almeida. Dissertação de mestrado em Antropologia social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08012013-124856/pt-br.php>
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CALDIN, Clarice Fortkamp. **Vozes femininas nos contos de fadas: a experiência da fala falante**. In: Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina. Florianópolis: v.11, n.2, p. 283-296, ago./dez., 2006
- COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem Favor, estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- DOWLING, Collete. **Complexo de Cinderela**. São Paulo: Melhoramentos, 1981.
- FOSSATTI, Carolina Lanner. **Cinema de animação: um diálogo ético no mundo encantado das histórias infantis**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2007.
- FREIRE FILHO, João. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias**. Revista FAMECOS, Porto Alegre; número 28, dezembro de 2005.
- GIROUX, Henry A. **A Disneyzação da Cultura Infantil**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antonio Flavio (Org.). *Territórios Contestados – O currículo e os novos*

mapas políticos e culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. **Os filmes da Disney são bons para seus filhos?**. In: STEINBER, S. e KINCHELOE, J. (org.), *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.

_____. **Princesas: estereótipos na construção de identidades**. Disponível em: http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1999/Educacao_E_Comunicacao_-_Tecnologias_Educacionais/Trabalho/06_34_30_PRINCESAS__ESTEREOTIPOS_NA_CONSTRUCAO_DE_IDENTIDADES.pdf. Acesso em 20 de maio de 2015.

HALL, Stuart. **The work of representation**. In: *Representation – Cultural representations and signifying practices*. Londres, Reino Unido: SAGE Publications, 1997.

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

_____ e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Terra e Paz, 1983. P. 9 – 23.

HOWERTON, Kristen. **‘Brave’: a parent’s guide to Disney/Pixar’s latest movie**. Huffington Post, Estados Unidos; 21 de junho de 2012. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kristen-howerton/parents-guide-to-brave_b_1603208.html. Data de acesso: 20 de outubro de 2014.

LIPPMANN, Walter. **Opinião Pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origens história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.

MILKMAN, Ruth. **Women’s Work and Economic Crisis: Some Lessons of the Great Depression**. Review of Radical Political Economics 8.1 (1976): p. 78-90.

PEREIRA, Marcos Emanuel. **Psicologia social dos estereótipos**. São Paulo: EPU, 2002.

PIMENTA, Kareen Arnhold. **Estereótipo de Princesas: A representação feminina nos desenhos clássicos animados da Disney**. Orientador: Eduardo Refkalefsky. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005. Monografia em Jornalismo.

FEDER, Shira. **Slamming the Door: An Analysis of Elsa (Frozen)**. The feminist wire, 2014. Disponível em: <http://thefeministwire.com/2014/10/slamming-door-analysis-elsa-frozen/>.

TOMITA, Luiza. **Valente: Rompendo tradições**. Mandrágora, v.18. n. 18, p. 53-64, 2012. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MA/article/viewFile/3404/3333>. Acesso em 16 de abril de 2015.

WHITLEY, David. **The Idea of Nature in Disney Animations: From Snow White to WALL-E**. Cambridge: Ashgate, 2008.

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

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

YZAGUIRRE, Christine M. **A Whole New World? The evolution of Disney Animated Heroines from Snow White to Mulan**. Seton Hall University Dissertations and Theses (ETDs), 2006. Disponível em: <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1506&context=dissertations>

The New York Times (Opinion/Editorial). **It's racista, but hey, it's Disney**. 14 de julho de 1993. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/07/14/opinion/it-s-racist-but-hey-it-s-disney.html>.

FILMOGRAFIA

A Bela Adormecida (*Sleeping Beauty*). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, cor.

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

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

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

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.

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

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

Frozen: Uma aventura congelante (*Frozen*). Direção: Chris Buck e Jennifer Lee. Produção: John Lasseter e Peter Del Vecho. Walt Disney Pictures, 2013. 108 min, cor.

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

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

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

8. ANEXOS

ANEXO I

Antes e depois do redesign da princesa Merida.



ANEXO II

Letra completa da música *Livre Estou* e sua versão original, *Let it go*.

Livre estou

A neve branca brilhando no chão
Sem pegadas pra seguir
Um reino de isolamento
E a rainha está aqui

A tempestade vem chegando e já não sei
Não consegui conter, bem que eu tentei
Não podem vir, não podem ver
Sempre a boa menina deve ser
Encobrir, não sentir
Nunca saberão
Mas agora vão

Livre estou, livre estou
Não posso mais segurar
Livre estou, livre estou
Eu saí pra não voltar

Não me importa o que vão falar
Tempestade vem
O frio não vai mesmo me incomodar

De longe tudo muda
Parece ser bem menor
Os medos que me controlavam
Não vejo ao meu redor

É hora de experimentar

Os meus limites vou testar
A liberdade veio enfim
Pra mim

Livre estou, livre estou
Com o céu e o vento andar
Livre estou, livre estou
Não vão me ver chorar

Aqui estou eu
E vou ficar
Tempestade vem

O meu poder envolve o ar e vai ao chão
Da minha alma flui fractais de gelo em profusão
Um pensamento se transforma em cristais
Não vou me arrepender do que ficou pra trás

Livre estou, livre estou
Com o sol vou me levantar
Livre estou, livre estou
É tempo de mudar

Aqui estou eu
Vendo a luz brilhar
Tempestade vem
O frio não vai mesmo me incomodar.

Let It Go

*Compositor: Kristen Anderson-Lopez
and Robert Lopez*

The snow glows white on the mountain
tonight
Not a footprint to be seen
A kingdom of isolation
And it looks like I'm the queen

The wind is howling like this swirling
storm inside
Couldn't keep it in, heaven knows I've
tried

Don't let them in, don't let them see
Be the good girl you always have to be
Conceal, don't feel, don't let them know
Well, now they know

Let it go, let it go
Can't hold it back anymore
Let it go, let it go
Turn away and slam the door
I don't care what they're going to say
Let the storm rage on
The cold never bothered me anyway

It's funny how some distance makes
everything seem small
And the fears that once controlled me
can't get to me at all
It's time to see what I can do
To test the limits and break through
No right, no wrong, no rules for me
I'm free

Let it go, let it go
I am one with the wind and sky
Let it go, let it go

You'll never see me cry
Here I stand and here I'll stay
Let the storm rage on

My power flurries through the air into
the ground
My soul is spiraling in frozen fractals
all around
And one thought crystallizes like an icy
blast
I'm never going back, the past is in the
past

Let it go, let it go
And I'll rise like the break of dawn
Let it go, let it go
That perfect girl is gone
Here I stand in the light of day
Let the storm rage on
The cold never bothered me anyway