



Cinema de animação e as princesas: Uma análise das categorias de gênero¹

Carolina Lanner FOSSATTI²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

“Branca de Neve e os sete anões” (Disney, 1937), deu início a uma seqüência de produções cinematográficas de animação cujas protagonistas são marcadas pelo *status* de princesas. Tal formato ganhou visibilidade a partir de adaptações dos contos de fadas tradicionais que, envolvidos pelo olhar do diretor, eram recobertos pelo encantamento, pelo mágico e pelo onírico. Intentando pensar na trajetória das princesas ao longo da história do cinema de animação, propõe-se um olhar sobre o caráter de *gênero* contido nas produções sem que, com isso, sejam pronunciados ou determinados juízos de valor.

PALAVRAS-CHAVE: cinema de animação; gênero; princesas.

INTRODUÇÃO

Os desenhos cinematográficos de animação tiveram como referência Walt Disney, que, precursor dos longa-metragens, inovou, desafiando e propondo novos referenciais a esta formatação. A qualidade de suas produções permitiu que conquistasse prestígio e sucesso como diretor e animador. Algumas de suas produções tiveram inspiração nos tradicionais contos de fadas, marcadas pelo fantástico e pelo mágico, despertando o encantamento daqueles que contatavam com seu conteúdo. Tais desenhos davam visibilidade a um tipo específico de personagens: as princesas. Após um longo período de hegemonia dos Estúdios Disney, outros estúdios americanos, como o 20th Century Fox e o Dreamworks, emergiram, desenvolvendo animações e também apresentando ao público suas princesas.

A saga das princesas teve início com Disney, através de Branca de Neve, personagem de seu primeiro longa-metragem de animação “Branca de Neve e os sete anões” (1937). Na seqüência, ganharam notabilidade as princesas Cinderela, cuja produção, em 1950, adotou por título essa mesma nomenclatura; Aurora, de “A bela adormecida” (1959); Ariel, de “A pequena sereia” (1989); Bela de “A bela e a fera” (1991); Jasmine, de “Aladim” (1992); Pocahontas, em 1995, e Mulan, de 1998,

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Psicóloga, Doutoranda em Comunicação Social (PUCRS), e-mail: Carolina_fossatti@yahoo.com.br



princesas estas que deram nome às produções que protagonizaram. Mesmo não coroadas, os Estúdios Disney emprestaram o *status* de princesa a essas personagens (<http://www.disney.pt/DisneyOnline/princesas>, 16/08/2007). Em 1997, completando o quadro das princesas, é apresentada ao público, pelos Estúdios 20th Century Fox, Anastásia, obra também assim intitulada e, finalmente, em 2001, com “Shrek”, conheceu-se a princesa Fiona, personagem que manteve participação em “Shrek 2” (2004) e “Shrek, o terceiro” (2007) dos Estúdios Dreamworks.

Tais produções marcaram suas épocas, ganhando repercussão notadamente junto ao público infantil, despertando o imaginário que, de acordo com Silva (2003),

agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado e, através de um mecanismo grupal/individual, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo (SILVA, 2003, p.11).

Tal citação leva-nos a compreender que o Eu apóia sua constituição no imaginário. Maffesoli (1994) sugere que o Eu é edificado por identificações, fruto de vivências, caracterizadas por uma multiplicidade de interferências do mundo significante. Concebendo o potencial de variabilidade do Eu, reflete-se acerca da fragilidade do sujeito, visto seu processo contínuo de formação e de reformação, cuja base são as identificações, denotando seu caráter temporal. A cinematografia de animação, a partir do momento em que teatraliza, converte-se em produto e, o sujeito ao contatar com seu conteúdo é capaz de transformar-se, recorrendo ao imaginário e pondo em ordem a identificação/ projeção. A partir do exposto, infere-se uma relação entre o conteúdo que permeia a cinematografia em torno das princesas e sua participação na composição do Eu.

2 OBJETIVO

Compreendendo as importantes transformações vivenciadas pelo feminino, propõe-se uma apropriação da trajetória da mulher nas narrativas cinematográficas de animação: “Branca de Neve e os sete anões” (1937), “Cinderela” (1950), “A bela adormecida” (1959), “A pequena sereia” (1989), “A bela e a fera” (1991), Aladim” (1992), “Pocahontas” (1995), “Anastásia” (1997), “Mulan” (1998) e “Shrek” (2001). Sem avaliar as conseqüências, ou propor um juízo acerca do conteúdo de suas mensagens, propõe-se um estudo linear destas produções, considerando os atributos de suas protagonistas, circunscritos à categoria *gênero*. Pretende-se traçar um paralelo entre as conquistas da mulher na sociedade e a história das *princesas* no cinema de



animação, assim e, responder sobre o modo pelo qual estas narrativas espelham um contexto social.

3 JUSTIFICATIVA

A cinematografia proposta possui a classe *princesas* como elemento comum. Questões de gênero fazem-se presentes em um amplo circuito de produções, estendendo-se daqueles filmes protagonizados por atores até as animações. Refletindo as grandes transformações culturais, e apoiando-se em pesquisas bibliográficas, percebe-se o quanto a figura feminina transformou-se no decorrer de gerações, afirmando a pertinência de que sejam estabelecidas reflexões acerca da temática *gênero*, no veículo cinema de animação.

4 MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

A análise do discurso, fundada por Michel Pêcheux, servirá de base norteadora para o procedimento analítico da pesquisa. Pinto (1999) compreende a análise do discurso como um método que intenta “descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo dos sentidos vinculados àqueles produtos na sociedade” (1999, p.112). Trata-se de uma metodologia que privilegia a interdisciplinariedade, articulando pressupostos teóricos da lingüística, do materialismo histórico e da psicanálise. A dimensão do conhecimento, representada pela teoria do discurso, como a teoria da determinação histórica dos processos semânticos, atende à proposta da pesquisa. “A *semântica discursiva* é a análise científica dos processos característicos de uma formação discursiva, que deve dar conta da articulação entre o processo de produção de um discurso e as condições em que ele é produzido” (ORLANDI, 1988, p.109). Considerando a dimensão da análise de conteúdo de Bardin (1977), e apropriando-se de sua técnica, pretende-se descrever a historicidade presente nas produções, limidando-a às unidades de *gênero*.

5 A FIGURA FEMININA NA HISTÓRIA

Estudar o *gênero* é pensar nos aspectos psicológicos, sociais e culturais da feminilidade e da masculinidade. O conjunto de expectativas relacionado aos comportamentos sociais esperados do homem e da mulher, como naturais, dá representatividade ao termo *gênero* (STREY, 1997). Harding (1986), por sua vez,



refere-se ao conceito *gênero* como uma categoria analítica, na qual os grupos culturais organizam-se socialmente, não sendo imperativo, mas sujeito a revisões conforme o panorama cultural e histórico proeminente, sendo neste naturalizado. De posse destas conceituações, pressupõe-se que a cultura desempenha um papel atuante frente às funções esperadas ou previstas para o homem e para a mulher. É nesta perspectiva que se presencia as práticas e os costumes em harmonia com determinadas culturas e ojerizadas por outras, compondo um *ethos* social.

A concepção sobre a mulher sofreu alterações ao longo da história da civilização. Pitágoras, filósofo grego, expôs sua concepção acerca do homem e da mulher pressupondo a existência de um princípio bom que gerou a ordem, a luz e o homem, bem como um princípio mau que gerou o caos, as trevas e a mulher (TIBURI et al., 2002). Os chineses entendiam que o mundo era composto por dois princípios opostos, o Yin e o Yang. O primeiro, caracterizado pela escuridão, pelo frio e pela umidade, compondo o princípio feminino passivo na Natureza; o Yang, demarcado pela luz, pelo calor e pelo seco, referenciando o princípio masculino na Natureza. Partindo desta concepção, o mundo se constituiria a partir da união entre os contrários, ou seja, da atividade masculina e da passividade feminina (CHAUÍ, 1999). Aristóteles afirmava que o corpo feminino era dotado de um cérebro menor, o que sugeriria a incapacidade racional e intelectual da mulher, sendo inferior e indigna de confiança (TIBURI et al., 2002).

Ao longo da história, a mulher, no entanto, foi conquistando atributos e adquirindo novos posicionamentos sociais que lhe abriram um nascente leque de possibilidades para aquilo que dizia respeito a seu ser. Buscando dar visibilidade à mulher do século XX, representada nas produções cinematográficas de animação, recorre-se a Lipovetsky (1997, p. 19), que enfatiza a sensibilidade da mulher para o amor, no correr dos séculos XVIII ao XX. Vocacionada para o amor, renuncia a seu Eu para aderir ao Outro amado, denunciando sua relação de dependência com o outro masculino. Essas vivências vão sendo ilustradas ao longo dos séculos e, pela cultura de massa, notadamente no século XX. Lipovetsky (1997) referencia a mulher moderna como aquela naturalmente determinada para o amor, para a ternura e para a sensibilidade que, dependente do homem, revela-se incapaz de legitimar seu verdadeiro ser.

O amor ocupou um importante espaço naquilo que diz respeito aos fenômenos que circundam a imagem da mulher. Sua restrição ao papel de esposa e de mãe



denotaram uma mulher passiva. Reagindo a esta postura, começa a voltar-se para seu íntimo e para aquilo que seria sua felicidade. No final do século XVII, este processo repercute na livre escolha dos parceiros, que se consolidaria no período entre guerras, com as uniões por amor. A mulher agora já não se submetia às normativas sociais, o que incidiu no aumento do relacionamento sexual pré-conjugal e na busca sonhadora pelo seu verdadeiro amor, deixando importantes reflexos na sociedade moderna que se constituía. Assim, no século XIX, tem-se a disseminação de folhetins e de romances, enfim, de uma literatura que disserta acerca do romantismo sentimental, identificando a felicidade feminina com a concretude de uma realização amorosa. O conteúdo de tais produções explora as virtudes do ideal romântico como a fidelidade e a virgindade, incluindo o amor à primeira vista, olhares e encontros castos etc. (LIPOVETSKY, 1997, p.22). A dinâmica de mudanças foi se perpetuando e, se antes a mulher abstinha-se de seus ideais em favor de um amor, vai se individualizando e voltando-se a seus próprios projetos. O discurso romântico é atenuado, na medida em que as mulheres dedicam-se aos estudos e à carreira. É no século XX, identificado por múltiplos acontecimentos e importantes repercussões sociais, que a mulher vai conquistar um novo espaço, com maior autonomia, desafiando estereótipos e propondo novas possibilidades do ser.

A Primeira Guerra Mundial foi um marco naquilo que tangencia o transcurso da mulher. Estando os homens servindo à pátria, as indústrias recorreram à mão-de-obra feminina que paralelamente, presentificam-se nos hospitais, dando atenção aos feridos. Com o término da guerra e o regresso dos homens, as mulheres foram sendo afastadas do trabalho e revalorizadas na função de mãe, esposa terna e zelosa. Muitas mulheres não se subjugam aos enunciados que se disseminavam, tendo essa postura reforçada na Segunda Guerra Mundial quando, novamente, recorreu-se ao recrutamento de mulheres, consolidando-se sua inserção no mercado de trabalho (NADER, 2001).

A mulher foi ganhando independência. Não necessitava mais depender de uma figura masculina, a única capaz de lhe proporcionar segurança. Pôde começar a traçar planos e modelos a favor de seus próprios ideais. A inserção da mulher no mercado de trabalho não a tornava mais valorizada, mas, contrariamente, discutia-se sua masculinização. Em contrapartida, quando a serviço da pátria, sua mão-de-obra ganhava outra conotação. Era uma personagem valorizada. Pensa-se na guerra como uma experiência de liberdade para as mulheres, através da qual se verificou uma aceleração do seu processo de emancipação (THÉBAUD, 1991). Estudos historiográficos ilustram o compromisso da mulher com o bem estar dos filhos, marido e casa. O homem



compromete-se com o cargo de ser o chefe de família, representando a figura de autoridade da casa e responsável pelo orçamento doméstico. Gradualmente as mulheres vão impondo-se a padrões sociais, sinalizam a revolução feminista, com movimentos de caráter político, intelectual e teórico que buscavam condições de direito iguais entre homens e mulheres. As mulheres de classe média passam a se inserir no mercado de trabalho, bem como exteriorizar parte de seus desejos sexuais. Na década de 1960 permitindo a quebra de tabus e preconceitos, presencia-se a comercialização das pílulas anticoncepcionais, aumentando o número de mulheres que praticam atos sexuais antes ou fora do casamento em busca do prazer, assim como a maternidade fora do casamento, concedendo a mulher o direito de gerir sua sexualidade. (CUNHA, 2001, p.p 201-202)

Como pôde observar-se, a mulher foi se impondo ao longo da história. Assim, se inicialmente submissa ao homem, foi conquistando seu espaço. Sua vida, paulatinamente, foi deixando de se restringir aos cuidados com os filhos, o marido e o lar. Iniciou uma participação mais ativa junto ao cerne social, profissionalizando-se e atendendo às suas próprias demandas. Para isso, teve que impor-se a uma ordem vigente, que lhe oprimia em seu desejo de direcionar-se a esta nova possibilidade de vida, adquirindo direitos que antes lhe eram vedados.

5.1 Princesas: uma retrospectiva

A história do feminino é conduzida por uma gama de transformações. Sob muitas formas, a mulher foi apresentada ao público, mas é através do *status* de princesa que se encontrou presentificada no primeiro longa-metragem de animação e em uma série de outros que o sucederam. Na seqüência, propõe-se uma análise desta cinematografia, sob o enfoque do caráter *gênero*, no intuito de que possa ser estabelecido um comparativo entre estas produções partícipes do percurso do cinema de animação e a história da mulher.

Branca de Neve é a primeira princesa apresentada ao público. Sua cinematografia explora um padrão que associa a beleza da mulher à bondade, à ternura, à delicadeza, à fragilidade e à ingenuidade. Tal estereotipia estende-se às princesas Cinderela e Aurora. Eram mulheres sonhadoras, que não percebiam o perigo e submetiam-se a uma ordem. Branca de Neve era zelada pelos sete anões; Cinderela era protegida pela fada madrinha e por alguns animais; enquanto três fadas madrinhas se responsabilizavam pelo bem-estar de Aurora. Tinham por rivais outras mulheres, que

buscavam anular a existência dessas princesas. Esses contos eram marcados pela representação do mal: em “Branca de Neve e os sete anões” (1937), tal figura ganhava visualidade por meio da madrasta; em “Cinderela” (1950), pela madrasta e suas filhas e, em “A bela adormecida” (1959), por via de Malévola, uma fada má. Tais mulheres ardilosas, no transcurso das produções, sinalizavam suas intenções, ilustrando ao público aquilo que não era adequado a uma mulher. Mesmo que altivas e/ou belas, incidia sobre elas um final infeliz, marcado pela morte ou pela desgraça. Considerando o contexto das histórias, observa-se que a submissão ou não a uma ordem apregoada determinava o futuro do personagem. O final destas vilãs dominadoras, manipuladoras e poderosas, que não atendiam ao modelo de mulher almejada naquele início de século, era funesto ou lastimoso. Por sua vez, as princesas, em sua passividade e submissão, aguardavam o encontro com o príncipe, aquele que também traria a certeza de um final feliz. O conteúdo implícito a estas produções reforçava aquilo que era adequado e esperado à postura feminina, como a dependência e o respeito ao masculino, bem como o dever de aguardar passivamente regramentos que refletiriam na estabilidade de suas vidas.

Dado um intervalo de tempo, importantes alterações sociais, notabilizadas pela mulher, foram ganhando destaque e redirecionando sua história. As princesas acompanharam estas transformações e adequando-se a elas, sem que, com isso, perdessem o caráter mágico e de encantamento próprio dos contos de fadas. Em 1989, emerge Ariel, de “A pequena sereia”. Como as demais, é considerada a mais bela de seu reino. Diferente das princesas anteriormente citadas, além de bela, Ariel é caracterizada no desenho como curiosa, esquecida e irresponsável. Inquieta, deseja conhecer um novo mundo; queria uma existência diferente daquela que lhe era oferecida; desejava uma transformação, determinando assim o direcionamento que daria a sua vida. Se Branca de Neve, Aurora e Cinderela esperavam pelos seus príncipes, Ariel o escolheu e teve de alcançá-lo, impondo-se a um imperativo cultural até então vigente em seu reino.

Nesta mesma direção, Bela ganha destaque junto à cinematografia em que “A bela e a fera” (1991). Vivendo em uma aldeia com seu pai, era considerada uma moça diferente, estranha, distraída, bonita e sonhadora. Sua beleza não é o mais destacado ao longo da produção, mas outras características, como o fato de não se adaptar à vila e de querer “mais que a vida do interior” à qual estava se sujeitando. Bela era uma voraz leitora e instigada pelo novo, traços que não eram bem vistos em sua aldeia. Na letra de uma das canções do filme, consta uma referência a Bela: “é metida a inteligente”, “é



uma moça diferente” e, em outro momento, seu pretendente, Gaston afirma: “mulheres que lêem têm idéias diferentes”, opondo-se ao hábito de Bela. O mesmo Gaston cerca insistentemente Bela no intuito de casar-se com ela e poder dar-lhe muitos filhos. No entanto, a tudo isso Bela se opõe: rejeita Gaston, não se desprendendo de seus ideais, do seu desejo pela liberdade e pela independência.

Ariel, Bela e Jasmine emergem, dando transparência a um novo discurso. São princesas que não aceitam as verdades impostas por seus reinos; almejam a vigência de uma nova ordem, suscitando questionamentos e reformulações nas determinações regulamentadas. Nestas condições, ao reagir a um estado outorgado, Jasmine vai destacando-se em “Aladim” (1992). Filha do Sultão, Jasmine estava sendo coagida a casar-se com um príncipe. Mesmo podendo escolher seu marido, havia um limite: ele deveria carregar o título de nobreza. Contrariando seu pai, Jasmine conhece Aladim, um bom ladrão, que lhe apresenta um novo mundo, e com quem ela deseja se casar. No entanto, Sultão determina que se una a Jafar, o grande vilão da história. Após salvar o reino do Sultão dos poderes de Jafar, Aladim é reconhecido príncipe e lhe é concedida a mão de Jasmine. Tais princesas reconstituem alguns descontentamentos vivenciados pela mulher, consolidando nestes, um reduto para a mudança.

Em “Pocahontas”, contempla-se a história de uma jovem índia que se apaixona por um europeu, John Smith, importante soldado, que já havia participado de muitos combates contra os índios. Sua mão havia sido oferecida a um valente guerreiro índio. O índio ao qual é destinada a unir-se morre em combate com a infantaria européia, enquanto John Smith, ao salvar a tribo indígena, é ferido, devendo retornar à Europa. Esta é uma história atípica, na qual o final não é definido por uma união, nem mesmo pela certeza do “felizes para sempre”. Nesta animação, observamos uma mulher guiada pela emoção, uma mulher em contínua transformação, ávida pelo novo, por poder traçar seu próprio caminho. Encontra-se em um dilema existencial, no qual diferentes e contraditórias possibilidades vão se confrontando, compelindo-a a decidir seus caminhos. Expõe-se uma mulher forte, decidida, e que não permite se subjugar, seguindo suas emoções.

Em 1997, os Estúdios 20th Century Fox ingressam no gênero dos longas-metragens de animação, com “Anastásia”. Seu enredo conta a história de uma princesa que, após ter sua família destruída e seu passado esquecido, perde suas referências. Buscando redescobrir suas origens, nomeia-se Anastásia, a princesa da Rússia Imperial, que havia desaparecido na infância. Ao reencontrar sua avó, seu passado é revelado e

reaparece como a real princesa Anastásia. Finalmente, une-se a Dimitri que, junto com Vlad, auxiliaram-na a reencontrar sua posição. Tem metas que vão além da busca incessante por um príncipe; tem objetivos traçados para sua vida e, no percurso desta trajetória, existe um espaço para o afeto, atingindo sua completude ao realizar-se no pessoal e no emocional. Zalberg (2007) ao debruçar seu olhar sobre a temática do amor e do feminino, analisou que, mesmo tendo conquistado poder, dinheiro, educação e profissionalização, a mulher não depende do homem para alcançar posição social, mas este ratifica, pelo viés emocional, sua condição feminina.

Não mais nomeada princesa, a personagem Mulan ganha evidência. A fim de preservar a honra de sua família, Mulan deveria impressionar a casamenteira, tendo como requisitos a calma, a obediência, o vigor, com bons modos, e muito amor. No entanto, é subjugada, visto ser considerada muito magra para ter filhos e, por fim, incapaz de levar glória para a família. Diferentemente daquelas princesas que almejam o encontro e o casamento com seus príncipes, Mulan não o faz naturalmente. No propósito de honrar sua família, submete-se a avaliação de uma casamenteira. Uma vez não tendo todas as virtudes esperadas para uma esposa, sua beleza não se faz plena. Ao longo da história, o caráter de beleza não é exaltado, mas as outras potencialidades de Mulan, como a coragem, que culmina no fato de ter salvo a vida daqueles que viviam no império chinês. Por fim, suas qualidades e diferenças são reconhecidas e significadas. Partilha-se no filme uma expressão que implicitamente reforça e legitima a posição de Mulan: “a flor que desabrocha na diversidade é a mais bela e rara de todas. Não se encontra uma flor igual em toda a dinastia”.

A última princesa conhecida pelo público foi Fiona, que também dependia de um verdadeiro amor, como se afirma o filme. Diferentemente de todos os príncipes anteriormente citados, em “Shrek” (2001), ganharia o *status* de príncipe aquele que desposasse Fiona. Distanciando-se do padrão até então vigente, esta produção dá visualidade à princesa através de duas formas: a de ogra e a de princesa dos tradicionais contos de fadas, cujo estado almejava fosse perpetuado. Mesmo que de forma desconstruída, sua figura mantinha-se atrelada e dependente de um representante masculino - precisou ser salva da torre do castelo por Shrek. Dependia do beijo do “verdadeiro amor” para que, na sua concepção, se tornasse bela, pois a forma de ogra não atendia a seus requisitos. Tinha alguns comportamentos que vinham a desconstruir o ideal romântico desenvolvido nas demais princesas, ironizando-os. Historicamente, o feminino constituía-se de uma herança, cuja tradição definiu papéis, um modo de ser,



uma ética e uma estética. Tais roteiros de animação refletem um momento em que a possibilidade de liberdade e de emancipação é confrontada com a de submissão, suscitando novos questionamentos e revisões junto ao prisma do feminino na contemporaneidade. A busca de Fiona pela beleza estereotipada reforça aquilo que Wolf (1992) descreve, apoiando-se no mito da beleza, cuja tarefa intenta demarcar um controle social, valorizando a mulher por suas características físicas, culturalmente impostas, expressando assim uma relação de poder. Mesmo tendo se emancipado de alguns formatos de subordinação, a mulher continua atrelada a uma ordem evidenciada através da mídia publicitária. Finalmente, adquire a forma do seu verdadeiro amor, graças a Shrek, que se distancia do formato de príncipe até então vigente nestas produções. O príncipe de Fiona é Shrek que lhe perpetua a forma de ogra. Valendo-se do enfoque sobre a beleza, sugere-se que as produções de “Shrek” propõem uma crítica à escravização do poderio imposto pela ditadura da beleza, que referencia uma padronização do feminino.

5.2 As princesas: História refletida nas histórias

O breve histórico das princesas, nas narrativas do cinema de animação, sugere uma mudança no perfil destas, porque talvez tenha acompanhado a trajetória da mulher na sociedade. Assim, considerando o conteúdo expresso nas produções, observou-se uma linearidade naquilo que diz respeito às mudanças vivenciadas pelas princesas. Mesmo que tais mudanças não tenham sido observadas simultaneamente aos acontecimentos históricos, verifica-se que seguiram um percurso semelhante àquele vivenciado pela mulher.

Se, inicialmente, a beleza, a obediência e a ingenuidade eram as características mais valorizadas, vai sendo observada uma mudança na postura das princesas. Tal mudança, no entanto, não rejeita o caráter beleza e generosidade, mas vai trazendo novas possibilidades de ser. Podemos dividir em blocos a história das princesas. Assim, Branca de Neve, Cinderela e Aurora – representantes do Bloco I – atendiam a um estereótipo de mulher dotada pela beleza, bondade, ingenuidade, passividade e pelo forte desejo de casar-se. Ressalta-se que esperavam durante toda a história o encontro com o príncipe e, quando este se efetivava, a narrativa era concluída com um final feliz.

O segundo momento – Bloco II – destas produções, vem com Ariel e Jasmine. Impondo-se às determinações de seus pais, desejam conhecer um novo mundo. Não se satisfazem mais com aquilo que lhes é proporcionado e determinado. Superando

provações, mostram que as normas podem ser revistas e readequadas às necessidades vigentes, marcando um processo de evolução do social. Considera-se importante destacar que as posturas oposicionistas destas princesas e suas metas estavam atreladas ao desejo por uma figura masculina.

Bela é uma princesa incomum, se comparada às demais. Representante do Bloco III, revela-se corajosa, interessada pelo novo, insatisfeita com a vida do interior. Afirma-se desejante de novas vivências. Voltada ao conteúdo, despreza a superficialidade da vida. Apaixona-se finalmente por um príncipe que a respeita e valoriza seu interesse intelectual, podendo conciliar sua vida emocional com a realização vocacional. Paralelamente a Bela, pensa-se em Anastásia que no intuito de encontrar suas origens, desacomoda-se de sua posição, voltando-se a novas possibilidades. Com metas bem definidas, direciona-se ao alcance de seus ideais. Assim como Bela, possui como objetivo para sua vida algo que complete seu Ser; busca o reencontro com suas origens e, nesta trajetória, depara-se com aquele que viria a ser seu par romântico.

Pocahontas e Mulan ganham um novo enlace nas histórias, compondo assim o Bloco IV. São valentes, corajosas e portadoras de uma beleza não européia, diferente daquela até então marcada nas animações que valorizavam os traços da mulher branca ocidental. Da mesma forma que Bela e Anastásia, encontram seus amores em consequência do contexto da história. Ambas vivenciam dilemas entre seus ideais e os ideais de suas aldeias. Ganham notabilidade ao desafiarem uma ordem legitimada, salvando suas civilizações. Revelam novos valores e novas possibilidades do Ser. Não atendem mais ao estereótipo vigente nas demais produções: são fortes, valentes e decididas.

Contrapondo-se às demais princesas, Fiona é marcada por conflitos de seu Ser. Determina-se a alcançar a forma da beleza verdadeira, uma beleza assemelhada àquela das tradicionais princesas de contos de fadas. É surpreendida ao ser tomada pela forma do verdadeiro amor, transformando-se em ogra. Esta cinematografia, ao mesmo tempo que foca o olhar em uma princesa em crise, ressalta e formaliza novas possibilidades de abordar a beleza, considerando o contido no íntimo do sujeito e sua diversidade. Fiona integra o último bloco da análise, o Bloco V.

Apoiando-se no caminho percorrido pela mulher, sugere-se que tais contos ganham respaldo no contexto histórico, anteriormente descrito. No início do século XX, destacava-se a ainda a sensibilidade, a ternura e a vocação para amar da mulher, quando



abdicavam de si para entregar-se ao outro. Mesmo que suscitando novas características, essa mulher, que contemplava o ideal de amor romântico, ainda era aquela comumente ilustrada, despertando o imaginário social. Faz-se aí um enquadramento das princesas do Bloco I que, afáveis, doces e ternas, aguardavam o encontro com seus príncipes encantados passivamente. Paralelamente, têm a eles entregue seus destinos. Sugere-se que Branca de Neve e Aurora entregam-se ao longo sono, a fim de que esta espera se reduza, recobrando a consciência após o encontro romântico com seu eterno amor. Diferentemente, Cinderela, absorva nos afazeres do lar, recomeça sua vida ao lado do príncipe, com quem encontraria a felicidade plena. Se Branca de Neve revelava realização nas tarefas domésticas, em Cinderela (1950) os afazeres domésticos ganham a conotação de punição e castigo.

Ariel e Jasmine, representantes do Bloco II, refletem uma primeira reação do feminino. Com a grande circulação de romances no início do século XX, a mulher desafia-se a escolher seus pares, não aceitando mais as exigências externas acerca de sua vida amorosa. Mesmo que sensível, frágil e desejante de um homem, não se submetia às normativas sociais. Estas novas marcas sociais são representadas de formas semelhantes em ambas as produções. Ariel e Jasmine evidenciam o desejo de contatarem com um novo mundo, diferente daquilo que lhes era oferecido em seus reinos, desafiando, para isso, seus pais, representantes da lei. Seguindo seus ideais de amor, abdicaram da segurança e da razão, ingressando num mundo desconhecido, onde, agindo intuitivamente, vivenciariam novos aprendizados. O direito é cedido às princesas assim como às mulheres, que vão conquistando novas possibilidades de ser e estar no mundo.

Bela e Anastásia são as primeiras princesas que traçam suas histórias na direção de ideais desvinculados de um grande amor. Categorizadas no Bloco IV, descrevem o momento da história em que as mulheres procuram uma consolidação de suas vidas profissionais. Tal período tem seu auge ilustrado pelo período de guerras e sua lenta, mas, não total, estabilidade no pós-guerra. Tais princesas priorizam suas realizações pessoais, não focando seus objetivos no amor. No entanto, nesta contínua busca por suas aspirações, encontram aqueles que as respeitariam em suas potencialidades emergentes e também as amariam. Começa a surgir uma nova configuração de mulher, que concilia suas capacidades, seus ideais e suas vocações com algumas estereotípias, como a fragilidade, a delicadeza, a sensibilidade, a ternura e a vida amorosa. Thébaud

(1991) destaca que tais acontecimentos vão demarcando o processo de emancipação da mulher ao longo da história.

Mulan e Pocahontas ilustram um novo momento da história. Representantes do Bloco IV, não eram mais destacadas pela fragilidade nem pela necessidade de proteção, mas por suas posturas oposicionistas. Seus projetos tinham um grande objetivo, priorizavam uma sociedade. Mulan resguardou seu império, desafiando um poder centralizador. Por fim, teve sua coragem e valentia reconhecidos. Da mesma forma, Pocahontas separou-se daquele ao lado de quem construía uma história de amor, para dedicar-se a sua tribo. Essas mulheres renunciam a ideais pessoais, adequando-se, por auto-imposição a um ideal coletivo, direcionado a sua tribo e aldeia. Este novo universo corresponde a uma nova revolução sexual iniciada nos anos 1960 e reafirmada nos anos 1980, momento em que se disseminam questionamentos acerca das desigualdades de gênero. Tal revolução não rompeu com as desigualdades entre os sexos, mas reconheceu diferentes condições de ser feminino e masculino, viabilizando um reconhecimento de cada um dos gêneros no outro.

Finalmente no Bloco V, vislumbramos Fiona, que marca igualdades e diferenças com as demais princesas, através da ironia e de uma narrativa crítica. Assim como Branca de Neve e Aurora, esperou por um príncipe para despertá-la de seu sono. No entanto, não foi um príncipe que lhe devolveu a vida, mas um ogro, avesso a tudo o que havia sonhado. O encontro com o príncipe seria a ferramenta que lhe isentaria da forma de ogra. “Shrek” (2001) abre uma nova janela para o mundo das princesas, ao fazer uma crítica à ditadura da beleza, registro da sociedade atual. Na interminável busca pela supremacia estética, a mulher sacrifica sua essência, submetendo-se a um código imperativo. Fiona apresenta-se à cinematografia de animação, contrapondo-se à homogeneização da beleza feminina e valorizando novos estatutos correspondentes à essência do ser.

Mesmo tendo se observado uma significativa transformação nas características das princesas, faz-se importante destacar que todas tiveram seu destino atrelado a um homem. Assim, vislumbramos que Branca de Neve seria plena quando encontrasse com seu príncipe; Cinderela, ao casar-se com o príncipe, consegue desvenciliar-se das crueldades de sua madrasta; Aurora desperta de seu sono enfeitado após receber um beijo do príncipe com o qual se casa; Ariel, para poder viver no mundo por ela almejado, quando recebesse um beijo de seu príncipe; em “Pocahontas”, o comandante da infantaria européia John Smith se impõe ao confronto com os índios, salvando esta



comunidade e finalmente sacrificando a concretização de seu sentimento com Pocahontas, ambos priorizam o compromisso com a Pátria; Anastásia requer a interferência de Dimitri para resgatar seu passado e poder ser feliz; Mulan, contrariamente ao verificado nas demais produções, revela-se uma guerreira corajosa, que salva seu povo ao lutar pelo império chinês, e finalmente, Fiona precisou de um beijo para alcançar a forma do verdadeiro amor, tendo sua estética dependente daquela pertencente ao provedor do beijo. Dirigindo um olhar a este panorama, e concebendo as conquistas atreladas à mulher no decorrer da história, infere-se uma mudança em sua posição, destacando uma maior autonomia frente a regramentos. Contudo, a cinematografia que serviu de embasamento a tal estudo, ainda reforça o papel do homem na vida da mulher, sugerindo nele uma possibilidade de plenitude.

6 CONSIDERAÇÕES

Ao longo da história, os atributos das princesas vão sofrendo transformações. Suas características vão se adequando às novas configurações sociais, impondo-se a leis e tradições, desacomodando estruturas vigentes e ampliando suas fronteiras de possibilidades. Assim, da mesma forma que a presença do homem encontra referências em cada narrativa, a temática da beleza também é trabalhada e revista no *continuum* dessas produções. Se, inicialmente, a beleza marcava o principal atrativo das princesas, esta vai cedendo espaço a outras qualidades. As princesas vão emergindo fortes, insatisfeitas, desejosas de novas vivências, vencedoras, dotadas de um novo conteúdo, permeado pela razão e pela emoção, instigando reflexões, através do viés onírico, acerca das conquistas sociais da mulher ao longo da história.

Apoiando-se nessas narrativas cinematográficas, sugere-se que o sujeito seja constantemente convidado a participar de novas e diferentes vivências, nas quais realidade e ficção aproximam-se e se confundem. Talvez a representação mediatizada pela técnica tenha transformado a experiência virtual em realidade, dando à imagem e à representação uma percepção mais crível que a concretude desfrutada. Debord (2000) nos apresenta “A sociedade do espetáculo”, traduzindo o espetáculo em uma “relação social entre pessoas, mediada por imagens” (p.14). Convertendo o real em produto - em espetáculo - as produções destacadas favorecem o caráter contemplativo, promovendo uma “reconstrução material da ilusão religiosa” (p.19). Considerando a história da sociedade e os elementos cinematográficos abordados, concebe-se uma espetacularização



da primeira que, enriquecida pelo caráter mágico, é capaz de convocar o emocional, fazendo um apelo ao real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1999.
- CUNHA, Maria de F. Homens e mulheres nos anos 1960/70: um modelo definido? Curitiba: Ed.UFPR, n. 34, p.201-222.
- DEBÓRD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- HARDING, S. **The science question in feminism**. London: Cornell, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Metamorfoses da cultura liberal**: Ética, mídia, empresa. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996
- NADER, M. Beatriz. **Mulher**: Do destino biológico ao destino social. São Paulo: Atlanta, 2001.
- ORLANDI, E. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1988.
- PÊCHEUX, Michel; FUCHS, C. “A propósito da análise automática do discurso: Atualização e perspectivas” (1975). In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1993, p.163-252.
- PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: Introdução à análise de discurso. São Paulo: Hacker, 1999.
- SILVA, Juremir M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- STREY, Marlene; BRZEZINSKI, C. BUCKER, I; ESCOBAR, R. Mulher, gênero e representação. In: STREY, Marlene. **Mulher, estudos de gênero**. São Leopoldo: Unisinos, 1997.
- THÉBAUD, Françoise. A grande guerra: O triunfo da divisão sexual. In: **História das mulheres no ocidente**. Porto: Afrontamento, 1991.
- TIBURI, Márcia./MENEZES, Magali M. de./EGGERT, Edla. (Orgs.) **As mulheres e a filosofia**. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- WOLF, Noami. **O mito da beleza**: Como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ZALCBERG, Malvine. **Amor paixão feminina**. São Paulo: Campus, 2007.

Sites:

<http://www.disney.pt/DisneyOnline/princesas>, 16/08/2007

Filmes:

- A Bela Adormecida**. Direção: Clyde Geronimi; Elenco Mary Costa. Estados Unidos: Walt Disney, 1959.
- A Bela e a Fera**. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Walt Disney, 1991.
- A Pequena Sereia**. Direção: Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney, 1989.
- Aladim**. Direção: Ron Clements, John Musker. Estados Unidos: Walt Disney, 1992.
- Anastásia**. Direção: Don Bluth e Gary Goldman. Estados Unidos: Fox, 1997.



Branca de Neve e os sete anões. Direção:Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney, 1937.

Cinderela. Direção: Wilfred Jackson, Hamilton Luske, e Clyde Geronimi.Estados Unidos: Walt Disney, 1950.

Mulan. Direção:Tony Bancroft e Barry Cook. Estados Unidos: Walt Disney, 1998.

Pocahontas. Direção: Mike Gabriel, Eric Goldberg. Walt Disney: Estados Unidos: 1995.

Shrek. Direção: Andrew Adamson, Vicky Jenson. Estados Unidos: Dreamworks, 2001.