



O 'PRINCESAMENTO' NAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS INFANTIS E SUA RELAÇÃO COM AS MATRIZES CULTURAIS DO FEMININO

The 'princessing' in children's cinematographic narratives and its relationship with the female matrixes.

El 'princesamiento' en las narrativas cinematográficas de los niños y su relación con las matrices culturales

Heloisa Porto Borges Mariz

Mestre em Estudos Culturais pela Universidade FUMEC/MG
heloisapborges@hotmail.com

Rodrigo Fonseca e Rodrigues

Professor na Universidade FUMEC/MG
rffonseca@fumec.br

Resumo

O *princesamento* é um termo utilizado como parte de um processo social em que se tende a valorizar apenas um determinado padrão de comportamento feminino, sendo necessário, para isto, resgatar supostas habilidades tidas como específicas do gênero, que vão desde o papel da mulher como cuidadora do lar e da família, até a manutenção de um padrão de beleza e comportamentos estereotipados. O *princesamento*, ao se associar às animações infantis dos Estúdios Disney, demonstra que a interação existente entre o cinema e o imaginário social emerge de um processo complexo e multidirecional que engloba cultura, política, economia e institucionalidades.

Palavras-chave: Matrizes culturais femininas. Narrativas cinematográficas. Contos de fada.

Abstract

"*Princessing*" is a term used as part of a social process in which it tends to value only a certain pattern of female behavior, being necessary to rescue supposed gender-specific skills, ranging from the role of the woman as caregiver home and family, to the maintenance of a pattern of beauty and stereotyped behaviors. The joining of children's animations at the Disney Studios demonstrates that the interaction between cinema and the social imaginary emerges from a complex multidirectional process that encompasses culture, politics, economy, and institutions.

Key words: Feminine cultural matrixes. Cinematographic narratives. Fairy tales.



Resumen

'*Princesamiento*' es un término utilizado como parte de un proceso social en el que uno tiende a valorar solo un cierto patrón de comportamiento femenino, por lo que es necesario rescatar supuestas habilidades consideradas específicas de género, que van desde el papel de la mujer como cuidadora del hogar y la familia, hasta mantener un estándar de belleza y comportamiento estereotipado. El '*Princesamiento*' cuando se asocia con animaciones infantiles en Disney Studios, demuestra que la interacción entre el cine y las imágenes sociales surge de un proceso complejo y multidireccional que abarca cultura, política, economía e institucionalidades.

Palabras clave: Matrices culturales femeninas. Narraciones cinematográficas. Cuentos de hadas.

1 INTRODUÇÃO

Historicamente, as princesas se configuram como representações femininas que possuem forte repercussão no imaginário popular, sendo suas figuras exploradas continuamente pelas narrativas orais, literárias e cinematográficas. A coroa, os vestidos, o castelo e o príncipe são elementos que tradicionalmente servem de inspiração para o imaginário cultural infantil, que quando associados a discursos e apropriados, ganham significações coletivas que reforçam modelos e padrões de condutas sociais. Uma vez que tais discursos são aceitos e introjetados de forma coletiva, é que o imaginário passa a se refletir também na vida social. O sufixo "*mento*" associado ao substantivo feminino *princesas* busca evidenciar esta ação, pela qual um agente de causa externa promove um movimento que se torna parte de um processo social maior, e que neste caso, serve como referência para a determinação de padrões de comportamento.

Busca-se, portanto, neste estudo, compreender de que forma o *princesamento* como elemento cultural se relaciona nas formas de socialização cotidianas, tendo como premissa a seguinte questão: Como as narrativas audiovisuais convergem para a continuidade de um padrão cultural centrado na permanente reconstrução de um imaginário midiaticizado? A abordagem tem como objetivo principal compreender a constante apropriação de matrizes pelos meios de comunicação e o desempenho desse processo na vida social. Acolhe-se a teoria das mediações de Martin-Barbero (2009), que ilustra conceitualmente a rede de negociações existentes entre as representações midiaticizadas e as socialidades. Como uma teia interconectada, a indústria de conteúdo se apropria de elementos narrativos, personagens e valores cultivados por expressões da cultura tradicional, incorporando-os a formatos tecnológica e midiaticamente produzidos, e é sob esse olhar que o cinema, como elemento de

estudo, passa a ser percebido como um produto que vai muito além da catarse ou do simples entretenimento. A forma pluralizada que permeia o contato do indivíduo com esta mídia trespassada por diversas formas de mediações implícitas às próprias formas de relações culturais.

Nesse sentido, devemos também considerar que, embora tenhamos a percepção do cinema como um poderoso produto industrial e cultural de massa que tende a homogeneizar os sujeitos, ao pensarmos sobre esse processo, mesmo que ainda na infância, devemos levar em consideração a pluralidade de interesses e realidades existentes, que se apresentam com fortes diferenças culturais e desigualdades sociais. Essa diversidade define também outras realidades, e contribui para que a mídia reverbere de forma mais ou menos diferenciada. Devemos pensar que as crianças também possuem uma competência particular na leitura e percepção dos produtos midiáticos e, muito embora a mídia atue como uma estrutura mediadora de valores e condutas sociais, existem no processo de recepção outras esferas que se encontram interligadas. Scliar (1995, p. 04), por exemplo, comenta que a maioria das crianças criadas no cinturão da miséria descobre desde muito cedo a difícil realidade em que vivem, e que nem sempre o espaço mítico da infância pode ser experienciado por elas.

E é exatamente dentro do universo mítico infantil dos contos de fada, que as personagens de princesa se apresentam como um poderoso produto cultural pelo qual as representações femininas ganharam notório reconhecimento social. Como parte de um universo midiaticamente adaptado, estas representações tendem a articular a ideologia com o imaginário, se transformando muitas vezes em produtos “institucionalizados” a partir de discursos estrategicamente configurados. Para a análise de expressão midiática e cultural feminina, utilizaremos como referência as personagens de princesas do cinema infantil, especificadamente aquelas produzidas pelos estúdios Disney, em que tendo como base o pensamento transdisciplinar dos estudos culturais, buscaremos resgatar historicamente a herança cultural por meio da qual estas personagens se constituem, e de que forma elas se reverberam no cotidiano a partir dos formatos industrializados.

2 OS CONTOS DE FADA E O IMAGINÁRIO INFANTIL MASSIFICADO

De acordo com o mapa das mediações de Barbero (2001), o eixo diacrônico é o que conecta as matrizes culturais aos formatos industriais. Porém, neste caminho, há uma série de articulações que precisam ser consideradas. Entre as estruturas populares e históricas dos

contos e a estrutura social capitalista de mercantilização de mercadorias foi que o imaginário também se transformou em produto, por meio de um constante processo de (re) adaptação. Para entender melhor este processo no que diz respeito às representações do feminino, é essencial a contextualização histórica e social entre os contos e as princesas, conectando estas personagens tão tradicionais ao contexto social contemporâneo, no qual o cinema tem um papel de grande destaque.

Curiosamente, os contos de fadas não eram histórias destinadas às crianças e, sim, aos adultos como forma de entretenimento, e por isso continham em suas premissas contextos sociais característicos da época e que se relacionavam à fome, às guerras, à violência e muitas vezes aos atos sexuais. A infância até então não era socialmente reconhecida como parte de um estágio diferenciado de vida onde se exige um cuidado especial. Aries (1978) menciona que antes do século XVI, crianças e adultos compartilhavam dos mesmos ambientes, sendo ele de trabalho ou lazer. E que somente com a valorização da estrutura familiar burguesa e a necessidade moralizante da igreja que historicamente as crianças passaram a ganhar um enfoque diferenciado.

Um forte apelo ao conceito de “proteção” e cuidado ajudou para que a literatura, agora também segmentada ao gênero infantil, passasse a contribuir para um processo educacional baseado na valorização da moralidade, associando a esfera privada a uma conduta feminina fundada na obediência, no casamento e na vida doméstica. Ao resgatar no final do século XVII as expressões folclóricas populares transmitidas oralmente durante séculos, Charles Perrault se tornou conhecido por suas adaptações dos contos em que suavizava seu caráter sexual original, utilizando-se de metáforas para educar especificamente o público jovem, advertindo, sobretudo, às meninas camponesas sobre o risco da sedução e a necessidade de vigilância.

De acordo com Nelly Coelho (1991), a popularização destes contos como forma literária se deu na Europa somente no final do século XIX por meio dos vendedores ambulantes (mascates). Por serem considerados livros baratos, com histórias simplificadas, eles se transformaram rapidamente em produtos populares, consumidos por um público cada vez maior e menos sofisticado. Foi desta forma que inicialmente tais narrativas se propagaram por diferentes culturas europeias, promovendo de certa forma uma aculturação de valores e ensinamentos, estimulando a homogeneidade de pensamentos. Pelo seu caráter disciplinador e pela fácil adaptabilidade social, os contos foram rapidamente se institucionalizando no seio familiar e nas esferas educacionais.

Percebe-se neste processo uma mutação entre as mediações folclóricas da oralidade para o meio impresso dos livros. Mas foi partir da modernização do espetáculo através da transposição da escrita para a sala escura dos cinemas que os contos literários que já eram populares no território europeu foram progressivamente maquinizados, transformando as representações analógicas em elementos de uma cultura globalizada. Os novos formatos industrializados dos contos ganharam maior credibilidade quando passaram a se relacionar à veracidade daquilo que o olho vê e na visão de Canclini (1997), ao se unir a literatura dos contos às narrativas cinematográficas construiu-se uma narrativa híbrida pela qual a oralidade, a literatura e o cinema se fundiram.

É importante ressaltar que o cinema inicialmente tido como um gênero impuro, advindo de um entretenimento de rua, e que tinha como público majoritário as classes populares americanas, se transformou em algumas décadas em uma grande indústria de entretenimento massivo, por meio da produção dos mais variados gêneros, alcançando os mais diversos públicos. Os altos investimentos, principalmente americanos, em narrativas tecnologicamente produzidas no início do século XX contribuíram para que os contos se adaptassem e se transformassem em importantes obras cinematográficas modernas. O espetáculo das imagens ganha força e contribui para mediar às relações sociais, em uma movimentação conceituada por Debord (1997) como inerentes à própria *sociedade do espetáculo*. É dentro do espetáculo que os personagens ganham vida e uma identidade própria, permitindo construir referências a partir de elementos comuns.

Podemos afirmar, a partir da visão de Barbero, que estes elementos comuns e compartilhados entre indivíduos e personagens cinematográficos fazem parte de um processo cognitivo que se associa, sobretudo, aos vínculos que criamos quando algo nos parece familiar, ou seja, quando já existe um registro interno; e que foi denominado pelo autor como parte de um processo de ancoragem. Os juízos de valor que formulamos acerca dos personagens e de suas ações, comumente são ancorados em matrizes estruturais culturais, uma vez que a cultura cria certa unidade nos conhecimentos compartilhados e de representações do vivido, que quando reproduzidas a partir de representações, continuamente influenciam na construção das próprias identidades.

Assim, de forma geral, as matrizes culturais legitimam o que vem a ser a “cultura oficial” de um povo, que podem ser compartilhadas a partir da institucionalização de práticas, símbolos, língua, religião e costumes. Quando relacionamos, portanto, o universo infantil, as matrizes culturais do feminino e a consolidação de seus personagens, não nos passa

despercebida a importância dos contos de fada dentro deste imaginário coletivo. Segundo Cashdan (2000) e Bettelheim (2002) tal situação ocorre por conta das projeções inconscientes possíveis de serem personificadas. As narrativas caracterizadas como *contos de fada* normalmente se passam em um contexto fora da realidade conhecida e vivenciada por nós (em um contexto ficcional/irreal), mas apresentam como eixo gerador as problemáticas existenciais comuns. Para tanto, o papel do herói ou heroína se torna essencial, pois, por meio da superação dos obstáculos, os personagens se tornam grandes exemplos de persistência e de luta e nos conduzem a certa autonomia existencial, produzida, sobretudo, por meio da identificação. A verossimilhança psicológica proporcionada pelos personagens é o que representa, segundo Bettelheim, o grande poder dos contos de fada. Para o autor, essas narrativas, além de entreter, despertam a curiosidade infantil, estimulando a imaginação, ajudando a tornar claras as emoções infantis. Suas problemáticas se adaptam facilmente às questões relacionadas ao cotidiano vivido pelas crianças e jovens onde estas narrativas se apresentam como uma jornada que se estruturam a partir da superação de três etapas denominadas como a travessia, o encontro e a conquista, levando ao tão esperado final feliz.

A curiosidade, no entanto, é que as ambivalências inerentemente presentes nos seres humanos normalmente não são enfatizadas nos personagens nas narrativas infantis. Os heróis infantis trabalham com identificações positivas, sendo simples e diretos, ao contrário dos vilões que são assustadores e mal-intencionados. A comparação nos leva a crer que a percepção mimética se relaciona com as condutas e atitudes das personagens por conta de sua aprovação social, levando à aceitação de uns e à desaprovação total a outros. O 'eu' e o 'outro' constituem-se de relações de identificação e oposição que se formam durante o processo narrativo. Cashdan comenta que “as crianças, quando ouvem um conto de fada, projetam inconscientemente partes delas mesmas em vários personagens da história, usando-os como repositórios psicológicos para elementos contraditórios do eu” (CASHDAN, 2000, p. 31).

3 OS ESTÚDIOS DISNEY E AS MATRIZES CULTURAIS FEMININAS

Como vimos anteriormente, a infância moderna e suas formas de entretenimento e consumo estão desde o início do século XX entrelaçados às produções cinematográficas infantis, que não devem ser associadas apenas a uma fonte de entretenimento e estímulo à imaginação, mas a uma ferramenta educacional que contribui para a legitimação de visões

culturais, de valores e condutas. Os contos de fada, por se caracterizarem como uma narrativa que pode ser facilmente adaptada, representando uma fórmula quase que infalível de aprovação e assertividade, são até hoje (re) contados através de novas técnicas de animação.

Os Estúdios Disney foram os primeiros estúdios de animação a desenvolver um longa-metragem baseado em um conto infantil. Adaptado dos irmãos Grimm, *Little Snow-White* (ou *A Branca de Neve e os sete anões*) trazia como personagem principal a figura feminina de uma princesa, que de tão bela quase perdeu a vida, precisando fugir de seu castelo e após muito sofrer foi resgatada pela figura masculina de um príncipe tendo como desenlace o casamento como consolidação do final feliz. *Branca de Neve* como uma personagem feminina típica da década de 1930 não só associou à personagem à personificação daquilo que era socialmente valorizado na época, como contribuiu para a construção no imaginário coletivo infantil a imagem da “mulher ideal”, reforçando características como a fragilidade, a beleza, a doçura, o cuidado com o lar, com a família e a eterna busca pelo par romântico. *Branca de Neve* alcançou na época recordes de bilheteria, se consagrando como uma obra-prima audiovisual.

Porém, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), por questões políticas associadas à baixa de funcionários, as produções dos estúdios Disney tiveram que ser direcionadas para filmes políticos e institucionais. Somente após este conturbado período os estúdios Disney optaram por retomar novamente à antiga fórmula tão assertiva de lucro: contos de fada, personagens femininas, príncipes e princesas. Em 1950, o filme *Cinderela*, também adaptado dos irmãos Grimm, mostrou o grande sucesso que a animação de longa-metragem ainda possuía. Tendo a personagem feminina de *Cinderela* como protagonista, esta princesa se caracterizou como uma mulher bela, amável e frágil, se tornando assim como *Branca de Neve*, vítima do ódio de outra mulher, neste caso, sua própria madrasta. A doçura e a resiliência são pontos positivos associados a um diferencial feminino, e o trabalho doméstico tão enfatizado nestas personagens se apresentavam como virtude e enquadravam estas personagens ao tradicional modelo feminino das mulheres norte-americanas brancas de classe média da década de 1950.

Essas figuras femininas se associam também, ao tradicional mito cristão como elemento arquetípico que estrutura modelos-padrão de representações femininas ao transmitir a ideia de que só a partir do próprio sofrimento é que as maiores recompensas são alcançadas, culminando, neste sentido, no encontro da figura feminina com a figura patriarcal masculina do príncipe encantado. Schmidt (2011) comenta que dentro dos arquétipos femininos o papel

da “cuidadora” desperta atenção por sua profunda relação com as personagens de princesas. Normalmente, elas possuem como obrigação o cuidado com o outro, assumindo um papel relevante como mães e esposas dedicadas. Branca de Neve tem um cuidado especial com seus amigos anões enquanto Cinderela cuida da casa, das irmãs e da madrasta, e aposta no casamento como a única saída para o sofrimento vivido. É importante mencionarmos que o conceito de ‘cuidado’ se relaciona principalmente à habilidade de tratar do outro, de olhar e auxiliar outra pessoa, e que também procura manter laços e afetos, envolvendo sentimentos de caráter nobre, tais como o zelo, a ternura, a compreensão e a paciência. Esse diferencial considerado próprio do feminino se evidencia em *Branca de Neve*, a primeira princesa integrada ao imaginário infantil. Ao pedir aos anões que a protejam e a deixem ficar morando com eles, *Branca de Neve*, em troca, negocia: “Se me deixarem ficar eu faço tudo: lavo, passo, arrumo, costuro, cozinho... Sei fazer boas tortas e bons pudins!” (A Branca de Neve e os Sete Anões, 1937, 39:10). Além disto, *Branca de Neve* cantava aos anões antes de dormir, se despedindo também de cada um deles com um beijo pela manhã antes de saírem para o trabalho. Essas cenas a evidenciam como uma verdadeira mãe cuidadora.

Este ideal tradicional de princesa, na verdade, carrega um esforço cultural em propagar a valorização social da mulher por meio da conduta familiar e religiosa, associando as personagens à figura feminina de Maria, mãe de Cristo e mulher ideal (pura, devota e acima de tudo, sofredora). Nestes contos, a ambiguidade entre Eva e Maria se apresenta entre as personagens da princesa e a bruxa, ou da outra. Esta ideia do modo binário de conduta que separa a santa da pecadora e se expressa pelos arquétipos (matrizes) culturais que determinam condutas de personalidade; servem como ponto de partida para a elaboração de personagens e guiam suas habilidades dentro da própria narrativa. Assim, a personificação social da mulher manipuladora/sedutora, culturalmente representada pela figura de Eva ou da bruxa, reforça nestas produções, a fraqueza e a falta de controle feminino, contribuindo para a percepção da mulher errante como um sujeito que, além de manipulador, se não controlado, pode se tornar inferior e perigoso. Foi desta forma que, o segundo sexo fora estrategicamente apresentado à primeira geração do século XX, quando em meio a um cenário social conturbado no qual as mulheres conquistavam seus direitos fundamentais, e começavam a aparecer na ordem do mundo público, domesticá-las através das imagens se tornava a melhor estratégia de controle.

Diante desta percepção, podemos sugerir também, que as produções feitas na década de 1950, que foram as princesas *Cinderela* e *Aurora de A bela Adormecida* também faziam parte de um movimento que iria além da manutenção de uma identidade de gênero ou controle

do feminino. Neste período pós Segunda Grande Guerra, precisava-se que as mulheres retornassem ao espaço privado, e um movimento comunicacional e publicitário de valorização das prendas domésticas e de venda de eletrodomésticos como facilitador da vida feminina foram habilidosamente articulados. Diante das necessidades econômicas enfrentadas durante a Segunda Guerra muitas mulheres precisaram atuar em áreas tradicionalmente masculinas como forma de subsistência, ocupando no espaço público o lugar daqueles que se deslocaram para as trincheiras. Porém, com o retorno da força masculina das batalhas, se tornara necessária a retirada dessas mulheres do mercado de trabalho para que os homens pudessem novamente ocupar seus lugares, exercendo as antigas funções de provedores e chefes de família. E foi neste ponto que o conflito de fato se instalou, pois, o modelo tradicional de “mulher do lar” já não representava mais os anseios femininos, principalmente entre as mulheres de classes mais baixas que há muito tempo e por necessidade de sobrevivência já exerciam uma dupla jornada. A máxima acerca do feminino defendida por Simone de Beauvoir (1949) estabelece no final da década de 1940 uma nova realidade ao defender que “não se nasce mulher, se torna mulher” contribuindo para uma profunda análise sobre o papel das mulheres na sociedade.

Esses fatores impulsionaram a reorganização da luta feminista a partir da preocupação com relações culturalmente enraizadas, problematizando a igualdade e exigindo o fim da discriminação, levantando questões de gênero e iniciando um ciclo de estudos ao respeito do “ser mulher” e a construção de identidade. Iniciou-se, principalmente na década de 1960, um novo questionamento político quanto às formas tradicionais de convívio social, buscando reconstruir o conceito de padronização de identidades e de estereótipos. É importante ressaltar que a década de 1960 foi historicamente importante para o mundo ocidental, marcada por movimentos políticos e ideológicos, sendo um cenário favorável para o surgimento de movimentos tidos como “libertários”. Elementos simbólicos passam a ser analisados e uma maior consciência sobre imaginário e memória social desenvolvem-se como elementos integrantes da própria psicologia social, que a partir da década de 1980 ganha força sobre a ótica da Teoria das Representações Sociais de Moscovici (1978) que elabora mais detalhadamente a dinâmica do pensamento social e o universo consensual que se estabelece na vida cotidiana. Coincidentemente ou não, durante esse período de constantes contestações sociais não foi produzido pelos estúdios Disney nenhum filme com princesas, afinal, este personagem feminino ao ser entendido como intermediário do imaginário coletivo precisava ser melhor compreendido neste novo cenário social.

Foi somente a partir do reconhecimento pelas mulheres de toda sua opressão histórica, e da importância das representações sociais neste processo, que no final da década de 1980 e início de 1990, com seus direitos básicos já assegurados pelo estado, que surgiram os novos ícones de princesas, sendo então representadas como figuras com estereótipos diferentes das princesas clássicas e tradicionais. Classificadas por Breder (2013) como princesas rebeldes (1989-1998) estas novas personagens surgem em um momento histórico marcado por questionamentos acerca da construção social do feminino e em meio a uma dialética de dominação e resistência. Por conta disto, as princesas rebeldes passaram a ser representadas como garotas mais independentes, mais engajadas e determinadas, se desvencilhando aos poucos da matriz tradicional que vinculava o papel feminino apenas com o espaço privado do lar. Retratando o Oriente Médio do século IX, a princesa *Jasmine* foi baseada na princesa Badroulbadour do conto *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* do livro *As Mil e uma Noites*. Filha de um poderoso sultão, *Jasmine* vive prisioneira em um palácio, privada de qualquer atuação na via pública, conforme as mulheres em sua cultura. Inconformada com esta situação a princesa foge e se apaixona por um jovem que conheceu nas ruas, de classe social completamente diferente da sua. *Jasmine* então, luta contra as leis locais para que como mulher possa escolher com quem se casar sem perder sua posição social. Embora conquiste este direito, *Jasmine* e *Aladdin* permanecem juntos como par romântico, mas não se casam. Diferentemente dos contos anteriores, o filme trabalha dois pontos muito importantes: o primeiro é que ele evidencia o contraste social entre classes, abordando temas como miséria e a fome, uma realidade social que não era apresentada às crianças nos contos cinematográficos anteriores, trabalhando a questão das diferentes infâncias e contextos sociais. O outro ponto importante, é a não concretização do casamento, não vinculando a felicidade feminina ao ritual do matrimônio, algo ainda muito expressivo dentro da cultura católica.

Já *Pocahontas* foi uma produção inspirada na lenda sobre uma índia norte americana, portanto, foi a primeira animação do estúdio Disney que retratou um personagem real. A princesa espirituosa de uma aldeia indígena se relaciona com um homem branco, que chega ao novo mundo em busca de ouro. O contraste e os conflitos apresentados por estes dois personagens representam claramente um choque cultural entre colonos e colonizados e assim como em *Alladin*, esta produção enfatiza as diferenças, mas reforça o amor. A liberdade de espírito da princesa é algo inédito nas produções, assim como a escolha racional ao invés da emocional, que a fez ficar no seu país abdicando do casamento, uma instituição que sempre reforçou a dependência feminina.

Mulan foi a última produção das princesas rebeldes e foi considerado um marco nos modelos de representações de princesas. Baseado na lenda chinesa de Huamulan, a narrativa conta a história de uma jovem destemida e corajosa que coloca em risco a sua vida para salvar seu pai e sua pátria. Ao ver seu pai doente e seu país invadido, a garota decide ocupar um lugar no exército, para isso, *Mulan* se disfarça de homem e treina duro para se tornar um bom soldado. Valente, ela aprende muitas lições de coragem, honra e amor, demonstrando sobretudo, que o papel de gênero é historicamente construído, pois o sexo feminino pode e deve, se assim quiser, desenvolver as mesmas habilidades que aquelas tidas como específicas do sexo masculino. A crítica literária Walnice Galvão (1997) argumenta que o arquétipo da guerreira já era comum na literatura e na história tendo como base os mesmos traços característicos de *Mulan*, tais como Joana D'Arc ou Xena, a Princesa Guerreira, e que normalmente elas cortam os cabelos, envergam trajes masculinos e abdicam das tradicionais fraquezas femininas.

As representações de princesas trazidas pelos estúdios Disney no início da década de 1990 procuravam reforçar um papel feminino pelo qual a mulher assumisse um maior protagonismo passando a ser a responsável pela escolha do seu destino. São essas características dicotômicas ao modelo feminino tradicional de submissão que nos leva a questionar a ideia de que o papel feminino de fato, nunca tenha sido monolítico. O arquétipo de amazona ou guerreira ou da bruxa sedutora já se configuravam como o “outro lado” da matriz da cuidadora, resgatando o lado masculino intrínseco no próprio feminino. Porém, houve um cuidado todo “especial” para que durante séculos apenas uma destas matrizes fossem socialmente valorizadas. Somente a partir da terceira onda feminina que marcou o início de um novo século, é que a mulher contemporânea, ou “terceira mulher”, conforme denominado por Gilles Lipovetsky (2000), passa a ganhar notória representatividade social. Ela não se enxerga mais como a mulher clássica, recatada e subordinada, e nem tampouco como a diabólica, sedutora ou que busca substituir o papel masculino. Ela se vê como a mulher que aos poucos deixa de ser dependente do homem, que conquista seu espaço nas diversas esferas da vida (pública e privada, individual e social), e assume sua autonomia feminina como nunca antes presenciada. Esta mulher percebeu que possui o poder da escolha e que pode optar pelo casamento e a família sem ter que abrir mão de seus próprios sonhos ou objetivos. Ela apropria-se de diversas funções dentro do espaço público, não mais se submetendo à determinação de um único papel. E é dessa forma que as princesas contemporâneas (2009-2013) ora assumem o papel de mulher trabalhadora, ora se incorporam

a grupos sociais e étnicos mais diversos, podendo até optar por não se casarem. A aparência como virtude feminina ainda é mantida, mas não como prioridade, sendo constantemente questionada a cada vez que as princesas passam a ser elogiadas pelas suas habilidades e não por suas características físicas. E suas habilidades, cada vez mais se relacionam à coragem, liberdade, determinação e não ao papel de cuidadora da família e do lar.

4 DESPRINCESAR

Fernanda Breder classifica as princesas como clássicas, rebeldes e contemporâneas não somente para agrupá-las dentro de contextos históricos específicos, mas como forma de enfatizar suas diferenças. De acordo com Barbero, são estes movimentos históricos e sociais que conectam através do eixo diacrônico, as matrizes culturais aos formatos industriais, estimulando formas diferentes de identificações. Hoje, as doze personagens de princesas dos estúdios *Disney*: Branca de Neve e Os Sete Anões (1937) – Cinderela (1950) – Aurora/A Bela Adormecida (1959) – Ariel/A Pequena Sereia (1989) – Bela/A Bela e a Fera (1991) – Jasmine/Aladim (1992) – /Pocahontas (1995) – Mulan (1998) – Tiana/A Princesa e o Sapo (2009) – Rapunzel/Enrolados (2010) – Merida/Valente (2012) – Anna e Elsa /Frozen: Uma Aventura Congelante (2013) sob a ótica da perspectiva social se tornam mais democráticas. Young (2000, p.89) ao discutir sobre o tema das representações, define a perspectiva como formas de “experiências diferentes, histórias e conhecimento social derivados de suas posições na estrutura social”.

É nesse sentido que o eixo sincrônico das lógicas de produção vai se relacionando com as competências de recepção e suas formas de sociabilidades, contribuindo ou não para condutas e apropriações sociais. O termo “desprincesar” como um movimento contemporâneo, promove justamente a desconstrução de condutas femininas culturalmente enraizadas, estimulando o desenvolvimento e a apropriação de um “novo padrão” social. Des (princesar) implica em desaprender, em desconstruir os estereótipos de gênero e as identidades que são moldadas ainda na infância, estimulando a compreensão de que meninos e meninas são iguais em direitos, mas que ainda se perpetua um contexto de desigualdade entre estes universos. Essa é a concepção do empoderamento feminino, que consiste no posicionamento das mulheres em todos os campos sociais, políticos e econômicos. Para essa desconstrução o termo “princesas” vem sendo apropriado como ícone de um movimento pelos qual se estimula o processo de desvinculação de uma matriz cultural enraizada, aquela da

mulher idealizada como cuidadora, recatada e subordinada, para dar espaço às mulheres contemporâneas, estimulando a reinvenção de outros arquétipos como parte da sociedade e da própria história feminina.

E foi neste contexto de re (construção) de valores e condutas que, tendo como base a personagem do conto de fadas *The Frog Prince* dos Irmãos Grimm, o filme *A princesa e o sapo* retratou a vida da jovem Tiana, uma garota negra e de origem humilde, que se esforçou para juntar dinheiro e montar seu próprio restaurante. Tendo a cidade de Nova Orleans como cenário, o enredo potencializa a ideia de empreendedorismo feminino tão característica do século XXI. Tiana foi a primeira e única princesa afro-americana representada pelo cinema infantil e a única a trabalhar fora de casa. Ao se casar com um príncipe, Tiana mostra que é possível conciliar carreira, família e amor, tal como buscam as mulheres contemporâneas, trazendo um grande avanço na representação étnica e cultural para o universo infantil.

Já Rapunzel, princesa de nascença, possui lindos cabelos dourados com poderes mágicos de cura e rejuvenescimento. A garota se tornou uma poderosa arma para a juventude, e por isso foi sequestrada e presa em uma torre pela vilã Mãe Gothel, para que seus cabelos mágicos lhe transmitissem a beleza eterna. Diferente de seu conto de origem, Rapunzel não é uma donzela em perigo. Certo dia, um ladrão se esconde em sua torre, mas acaba se tornando refém da própria jovem. Eles fazem um acordo, pelo qual ela o livraria, com a condição de que ele a levasse a um evento anual de balões. Entre muitas confusões, os dois acabam se apaixonando, o humor associado ao melodrama favorece a releitura deste clássico contemporâneo que questiona a busca desenfreada pela beleza física.

A primeira princesa que não é baseada em qualquer conto, lenda ou figura histórica é a escocesa Merida. Protagonista da aventura intitulada *Valente*, Merida também é conhecida como a princesa dos cabelos rebeldes. Ela desconstrói o padrão de beleza e comportamento clássico feminino relacionado às princesas tradicionais, e recusa a se enquadrar nos padrões de conduta nos quais sua mãe se dispõe a educá-la. Ela também não aceita casar-se com o pretendente que sua família havia escolhido, questionando a tradição real das Terras Altas da Escócia. Impetuosa, a garota demonstra coragem ao impedir que seu reino entre em guerra com os povos vizinhos. Contudo, o ponto central da trama é o conflito entre Merida e sua mãe, uma mulher comportada, que defende a etiqueta como obrigação social feminina, além do casamento como objetivo para uma mulher. Como princesa, a personagem atua na intermediação entre a liberdade da mulher guerreira e a tradição clássica defendida por sua mãe. As duas personagens conflituosas são claramente dialéticas, sendo que cada uma delas

representa um arquétipo do feminino. Sua mãe representa a rainha clássica, em contraste com uma nova geração de princesas rebeldes. Durante a narrativa, o dilema se dá pela tentativa das duas mulheres em balancear estes dois lados da figura feminina, para que suas escolhas pessoais não venham a destruir seus laços familiares.

Inspirado pelo conto de fadas *A Rainha da Neve* de Hans Christian Andersen, o filme *Frozen* narra as aventuras das irmãs reais de Arendelle pela salvação de seu pequeno reino norueguês. Com a ajuda de Kristoffe, uma leal rena de estimação e Olafum, boneco de neve, as jovens e decididas princesas mostram ao final da história que a família e o amor entre irmãos é o que verdadeiramente importa, e o que é necessário para um verdadeiro final feliz.

Em suma, todas essas personagens demonstram atitudes que correspondem ao atual momento do feminismo, que defende não haver modelos certos ou errados de mulher, e que elas devem ter direitos iguais, podendo ser tão livres quanto os homens. Por isso as decisões nessas narrativas são tomadas pelas próprias princesas que brigam para trilharem seus próprios caminhos. Essa se torna a grande dicotomia do discurso sobre o feminino, que ora se apresenta como um ser frágil e delicado; ora como lutadora e guerreira. Nos filmes, assim como nas sociabilidades cotidianas, a dualidade entre o público e privado, o eu e a outra, dominação e resistência são constantemente enfatizados, pois fazem parte dos próprios embates femininos ao longo de sua história. As personagens contemporâneas procuram demonstrar que mais do que desconstruir padrões, devemos empoderar estas mulheres.

E foi sob a ótica do empoderamento infantil que a primeira oficina de “desprincesamento” se desenvolveu em Iquique, no Chile, como parte de um experimento feito pela Oficina de Proteção dos Direitos da Infância (OPD) da cidade e apoiada pelo Serviço Nacional de menores. O objetivo era ensinar às meninas entre nove e doze anos a se tornarem autossuficientes e independentes. O projeto nasceu de um problema social local específico: em 2014 um terremoto deixou um grande número de famílias desalojadas, os índices de vulnerabilidade e de abuso sexual de meninas se tornaram extremamente altos, e elas precisavam construir uma autoconfiança para se defenderem de tais abusos. A ideia foi muito bem aceita pela população local e passou a se difundir também em outros países, incluindo o Brasil. Embora os contextos sejam diferentes, o objetivo permanece o mesmo, discutir a autoimagem, ensinar autodefesa e desconstruir estereótipos e padrões, estimulando a autonomia e a independência feminina infantil. Trata-se de ampliar os horizontes, se abrir às possibilidades e se livrar do encarceramento que a dicotomia entre público e privado procura continuamente enquadrar a figura feminina.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas audiovisuais convergem para a continuidade de um produto cultural que ancoram por meio das imagens e dos discursos, elementos que, por serem familiares, se tornam naturalizados, e por isso são continuamente propagados. A postura tida como correta para uma princesa, ou mulher ‘de respeito’ ainda perpassa pela validação e pela reconstrução de matrizes arquetipais culturais que, ao serem incorporadas nas personagens, se transformam em modelos a serem seguidos, e estimulam ações. Essas ações tidas como tradicionais do feminino é que denominamos como *princesamento*. A grande questão por detrás desta estrutura de valor que contribui para que as mulheres, ainda na infância, associem a imagem com discursos, não está na manutenção tradicional de valores como a família e nas ritualidades do casamento, mas na reinvenção destes valores como elementos obrigatórios e inerentes a própria figura feminina. Em suma, o *princesamento* também se apresenta como consequência de um discurso midiático que estimula crianças à identificação com os personagens, influenciando nas formas de socialização a partir de uma única matriz histórica.

O que se procurou mostrar neste ensaio é que um outro caminho também é possível. As readaptações contemporâneas, embora recontem ainda, por meio das imagens, versões das narrativas anteriores, contribuindo para a ancoragem em elementos identificatórios, avançaram significativamente nas formas de representações femininas, contribuindo para que novas configurações políticas, que eram quase que inquestionáveis, gerem novos discursos e outras possibilidades. O papel dos contos na transmissão de valores principalmente na infância ainda é extremamente relevante, e acreditamos que sempre será, mas o fato é que eles podem se adaptar a cada contexto histórico se transformando em formatos industriais de extremo valor no que diz respeito à desconstrução hegemônica no papel do feminino. Uma outra forma de organização social se torna possível quando as diferenças são minimizadas e mudanças culturais se abrem para novas subjetividades em um mundo que vai além das essências uniformes do gênero, dando espaço para a eclosão de matrizes culturais diferentes, e outras estruturas de identidades legitimadoras.

REFERÊNCIAS



- ARIÈS, P. (1978). **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.
- BARBERO, Jesús Martin.(2001). **Dos meios às mediações**.Rio de Janeiro:Ed.UFRJ.
- BEAUVOIR, Simone de (1949). **O segundo sexo**. Lisboa: Bertrand.
- BETTELHEIM, B. (2002). **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BREDER, F. (2013). **Feminismo e príncipes encantados**: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.
- CANCLINI, N. G. (1997). **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP.
- CASHDAN, S. (2000). **Os sete pecados capitais nos contos de fadas**: como os contos de fadas influenciam nossas vidas. Rio de Janeiro: Campus.
- COELHO, N. (1991). **O Conto de fadas**. São Paulo: Ática.
- DEBORD, G. (1997). **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto.
- GALVÃO, W. (1997). **A donzela-guerreira**: um estudo de gênero. São Paulo: Editora SENAC.
- LIPOVETSKY, Gilles (2000), **A Terceira Mulher**. Permanência e Revolução do Feminino, Maria Lucia Machado (trad.), São Paulo: Companhia das Letras.
- MOSCOVICI, S. (1978). **A representação social da psicanálise**. Tradução de Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.
- SCHMIDT, V. L. (2011). **45 Master Characters**, Revised Edition: Mythic Models for Creating Original Characters. Writer's Digest Books; Edição: 3.
- SCLIAR, Moacyr (1995). **Um país chamado infância**. São Paulo: Ática.
- YOUNG, I. M. (2000). **Inclusion and Democracy**. Oxford: Oxford University

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 Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

- A Pequena Sereia (The Little Mermaid). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.
- A Princesa e o Sapo (The Princess and the Frog). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, cor.
- Aladdin. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 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. Direção: Jennifer Lee e Chris Buck. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2014. 1h 42min, 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.

Original recebido em: 28 de junho de 2018

Aceito para publicação em: 19 de junho de 2019

Heloisa Porto Borges Mariz

Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos, Heloisa Borges tem realizado investigações nas linhas de pesquisa que relacionam cinema, gênero e processos midiáticos. No campo da Comunicação, atua com Planejamento Estratégico e Análise de Mídia.

Rodrigo Fonseca e Rodrigues

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Pós-doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade Nova de Lisboa, atua como professor da Universidade FUMEC lecionando diversas matérias na área de cinema, arte e estética.



Esta obra está licenciado com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional