



SER PRINCESA É SER ASSIM? REPRODUÇÃO E ADAPTAÇÃO DE UM MODELO NA BERLINDA: AS PRINCESAS DISNEY/PIXAR 2000

Salette Nery¹

INTRODUÇÃO

O que nos dizem as princesas Disney criadas nos anos 2000 a respeito das mulheres? Nos últimos momentos dos 1990, a Walt Disney Company cria uma nova franquia, a Disney Princesa (Disney Princess), como instrumento para alavancar o consumo das princesas Disney e seus diferentes produtos associados que estavam em declínio, apesar de as meninas, em especial entre 3 e 5 anos, permanecerem cultivando a fantasia de ser uma princesa. A estratégia foi reunir as variadas princesas criadas pela Walt Disney Pictures/Pixar num único rótulo, fazendo com que cada uma ajudasse a vender as demais, fortalecendo a imagem das princesas perante o público infantil.

Assim, se perpetuaria o consumo das antigas princesas já consolidadas e haveria a abertura de espaço para que estas ajudassem a pavimentar o caminho a ser trilhado pelas novatas. Ao todo são 11 princesas incluídas na franquia: Branca de Neve (1937), Cinderela (1950), Aurora (1959), Ariel (1989), Bela (1991), Jasmine (1992), Pocahontas (1995), Mulan (1998), Tiana (2009), Rapunzel (2010) e Merida (2012). As recentes Anna e Elsa, da animação *Frozen, uma aventura congelante* (2013), provavelmente serão incluídas na franquia, uma vez que este longa-metragem conquistou o posto de maior bilheteria em animação e quinto lugar no *ranking* das maiores bilheterias da história do cinema, angariando 1, 219 bilhão de dólares².

Tratam-se todas de personagens femininas que participam da realeza por nascimento, casamento ou atos heróicos. Pocahontas, por exemplo, não é

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), líder do Grupo de Pesquisa Corpo, Socialização e Expressões Culturais (ECCOS/UFRB) e membro do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB).

² “‘Frozen’ se torna o quinto filme de maior bilheteria da história do cinema”. 27 maio 2014. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/efe/2014/05/27/forzen-se-torna-o-quinto-filme-de-maior-bilheteria-na-historia-do-cinema.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2015.



uma princesa, mas é filha de um chefe indígena norte-americano, o que a colocaria num posto de princesa, apesar da inadequação do título. Já Mulan não tem qualquer relação de parentesco com chefes de Estado, mas seus atos de heroísmo em defesa da China e sua popularidade enquanto personagem feminina que assumiu um lugar destinado ao homem nos campos de batalha, e o modo como a despeito de sua menor força física ela se destaca no grupo pela aguçada astúcia, permitiram-na o ingresso no seletivo grupo das princesas.

Outra característica que une a maior parte das princesas relaciona-se ao fato de suas histórias serem geralmente recriações de contos-de-fadas, um gênero literário que teve seu florescimento a partir de Charles Perrault ainda nos idos de século XVII. No entanto, a recriação de contos populares anônimos e intergeracionalmente transmitidos não se limitou a Perrault. A própria Disney é continuadora de tal prática ao reelaborar, ao seu modo, tais contos literariamente fixados em múltiplas versões por diferentes autores de diferentes épocas e lugares. Além de acionar o próprio Charles Perrault, a Disney traz como inspiração os contos dos Irmãos Grimm, de Hans Christian Andersen, de Gabrielle-Suzanne Barbot, apoiando-se também em lendas antigas, como no caso de Mulan, ou histórias de personagens reais, como Pocahontas. A história de Jasmine, por exemplo, é inspirada num dos contos de *As mil e uma noites*. A única exceção deste rol é Merida, da animação *Valente*. Merida tem uma história original, sem inspiração em contos-de-fadas ou na vida real.

Outra estratégia que tem se tornado recorrente pela Disney é se distanciar mais dos contos originais inspiradores e marcar, de modo mais patente, o lugar criativo da empresa. Podemos observar isso em *A princesa e o sapo*, *Enrolados* e *Frozen*, há um distanciamento narrativo que se expressa na originalidade dos títulos das animações.

Os anos 2000 são entendidos como a Second Disney Revival Era. O “Primeiro Renascimento” teria se dado no período compreendido entre os anos de 1989 e 1999, quando a Disney volta a produzir animações de grande sucesso a partir da contratação de uma nova geração de profissionais. No que se referem às princesas, aquelas que compõem essa fase são Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan.

Novo declínio é sentido no início dos anos 2000. Em 2006, a Disney incorpora a sua grande concorrente Pixar e seu diretor John Lasseter, diretor e cofundador da Pixar, que se torna diretor criativo do departamento de animação da Disney. Assim, apesar de a Disney e a Pixar desenvolverem

trabalhos de modo autônomo, Lasseter se torna um elo que carrega características da bem aceita Pixar para a obsoleta Disney. Quanto às princesas, a partir de 2009 com a produção de *A Princesa e o Sapo*, inicia-se uma nova fase de criação de princesas pela Disney/Pixar. O que tem sido denominado de “Segundo Renascimento” englobaria, portanto, as princesas Tiana, Rapunzel, Merida, Anna e Elsa — esta última, seria a primeira rainha do rol das princesas Disney.

Esses reflorescimentos em sua relação com a história da empresa de criação e popularização de personagens-princesas geralmente inspiradas em contos-de-fadas incita o questionamento acerca do tipo de princesa que a Disney se propõe a pôr nas telas do século XXI de modo a permitir a reprodução econômica dessa fórmula de sucesso empregada desde os anos 1930 com a animação *A Branca de Neve e os Sete Anões*.

A fim de procedermos tal interpretação tomaremos as princesas criadas nos anos 2000: Tiana, Rapunzel, Merida e já incluiremos Anna e Elsa. A justificativa para este estudo se centra na afirmação de que as produções cinematográficas voltadas para o público infantil são simbólicas e, portanto, necessariamente políticas. Isso significa afirmar que tais obras são, a um só turno, criadas pelo mundo e criadoras do mundo, uma vez que fornecem uma síntese sócio-histórica de seu percurso de constituição — daí seu caráter expressivo —, ao mesmo tempo em que ajudam a construir condutas. Enquanto obra mercadológica, é fundamental compreender as personagens Disney em função desse complexo arranjo entre a conduta que se deseja enfatizar e estimular nas meninas e aquilo que é aceitável por elas, pois, sendo consumidoras mirins, elas detêm o poder da rejeição do produto proposto. Deste modo, quem são as princesas Disney do hoje?

SOBRE PRINCESAS E SEUS AUTORES

Diferente dos ímpetus de século XIX de preservar e fixar, numa atitude colecionista, algo dos costumes dos povos em vias de desaparecimento devido aos avanços do progresso e do racionalismo utilitário, as motivações de Perrault, no barroco final de século XVII francês, parecem ter seguido outra direção, em conformidade com as turbulentas disputas na seara na cultura que ele próprio ajudou a encetar no período.

O fim de século XVII marca os últimos tempos do período Luís XIV, já em franca crise. Os esforços bélicos do Rei Sol, bem como as medidas por ele adotadas na construção de uma Paris grandiosa, referência

nos costumes, na produção cultural e no luxo, representaram igualmente passos vigorosos na construção da moderna nação francesa unificada. No entanto, para além de uma estética, o barroco reflete o espírito de um tempo que, se, por um lado, ainda glorifica o mundo cortesão aristocrático, por outro, anuncia sua decadência. Charles Perrault, funcionário de Luís XIV e defensor de seus empreendimentos, coloca-se como porta-voz do moderno. Em literatura, a celebração do moderno assumiria um teor de luta aberta contra os cânones estabelecidos, que remontavam à literatura clássica (a exemplo de Homero). Segundo os defensores dos antigos, caberia aos literatos contemporâneos a repetição dos antigos modelos (*imitatio*). Deflagra-se aí a chamada Querela entre Antigos e Modernos.

Quando os primeiros Antigos e Modernos foram à guerra, debateram a questão da perfectibilidade humana exclusivamente em terras literárias: se os autores modernos eram superiores a seus precursores antigos, deduzia-se logicamente — ou assim repetidamente informava ao público Perrault e seus seguidores do campo Moderno — que o homem moderno era da mesma forma superior a seus contrapartes das épocas anteriores. Seus oponentes Antigos insistiam igualmente em manter a posição contrária³.

Contra a imitação, a favor da imaginação e da correção do antigo em nome dos novos tempos que Luís XIV teria criado (concepção de progresso), Perrault se notabiliza pela criação dos contos de fadas, que, segundo a historiadora Joan DeJean, foi um gênero literário surgido como consequência da Querela. *A Bela Adormecida* teria sido o primeiro conto a ser publicado no gênero e obra marcadamente moderna, apesar de outras escritoras, como Marie-Jeanne L'Héritier e Henriette de Castlneau (Condessa de Murat) terem criado seus modelos para o conto de fadas no mesmo período em que o fez Perrault⁴. Ao contrário dos Antigos, os Modernos, como Perrault, acreditavam que a literatura era meio privilegiado para tornar a cultura mais pública e diversificada quanto a seu público, no que toca às variantes de classe e de gênero. As mulheres são reconhecidas como consumidoras e pessoas de bom gosto, além de progressivamente assumirem o posto de escritoras. Ao ser “descoberta” a mulher, descobrem-se suas emoções e desejos, expõe a historiadora.

³ Joan DeJean, *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 42.

⁴ Joan DeJean, *Antigos contra modernos*.



O lugar de centralidade até então atribuído à coragem (no épico) cede lugar, nas narrativas femininas, ao amor (no romance). No entanto, se para Donneau de Visé, em 1678, as mulheres são referência de bom gosto e de julgamento; para Perrault, ser moderno significa pensar como mulher (independente de ser mulher). Podemos arriscar aqui a afirmação de que seus contos de fadas funcionaram como exercício de feminização da escrituração em função da feminização dos gostos, e não apenas de seu aburguesamento. Como nos lembra Elias⁵, o desenvolvimento do sentimentalismo e do romance, enquanto gênero literário, estão ligados à crescente cisão que vai se estabelecendo entre uma concepção de vida pública das aparências e da farsa e de uma vida privada da sinceridade, da essência e da interioridade pura. Trata-se de uma transformação inerente, inicialmente, a uma classe, a aristocracia, e que depois se alastra socialmente. Os diários e depois os romances serão um mecanismo, masculino e feminino, de expressão da interioridade que não pode se apresentar em sua inteireza e espontaneidade no mundo da corte em que a sobrevivência pessoal como aristocrata depende da imagem perante os outros e, em especial, perante o rei, uma vez que a aristocracia neste momento já está desprovida de sua antiga função bélica e de sua fortuna, sobrevivendo às custas da boa vontade e dos interesses do monarca.

O público de Perrault se centra nessa aristocracia cortesã dos bailes, castelos e já criticadas frivolidades, mas, com a publicação dos contos, acaba por se difundir para além dele. Os contos de fadas funcionam “como reacção, num tempo sombrio e pessimista, como libelo contra a sociedade materialista da época, já que propõem, apesar dos sucessivos ‘détours’, um regresso a um passado feliz, um olhar nostálgico sobre um tempo mítico”⁶. Os objetivos de Perrault eram a instrução, por isso a ligação com a moralidade e o divertimento.

Deste modo, não havendo interesse colecionista ou de resgate/fixação da produção popular, não havia igualmente preocupação, por parte do autor, em manter-se fiel às narrativas orais, que acabam sendo por ele recriadas a seu gosto e ao gosto de seu público e nos moldes da originalidade pregada pelos Modernos. Assim, enquanto representação lúdica

⁵ Norbert Elias, *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁶ Maria do Rosário Pontes, Charles Perrault e o seu tempo: a subversão simbólica nos *Contes ou Histoires du temps passé*, *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, XIV, 1997. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2768.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2014. p. 449.



e nostálgica do universo cortesão, compreendemos a ênfase na questão da aparência suntuosa em Cinderela, e seu papel para suscitar os interesses do príncipe, bem como o fato de uma mulher escravizada pela madrasta optar, como desejo à Fada Madrinha, por ir a um baile em lugar de sua libertação. Por fim, uma narrativa em que, na versão de Perrault, o príncipe não tem contato com a Cinderela em trapos (ele é poupado da dura questão sobre aparência-essência), diferente do que ocorre na versão dos Irmãos Grimm, no século XIX. É interessante notar como o empreendimento de Perrault de fixar na escrita textos orais e anônimos acaba por aproximá-lo de Homero, no entanto um Homero que, segundo os argumentos do francês, seria melhor que o antigo.

A Disney Princess (Disney Princesa) conta com duas animações, das 12, inspiradas em contos de Perrault: *Cinderela* (1950)⁷ e *A Bela Adormecida* (1959)⁸. Ambas possuem também versões escritas pelos Irmãos Grimm no século XIX⁹. São dos Grimm os contos de fadas inspiradores das seguintes animações da Walt Disney/Pixar: *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937)¹⁰, *Cinderela* (1950), *A Princesa e o Sapo* (2009)¹¹ e *Enrolados* (2010)¹².

Filhos de pastores calvinistas e nascidos na Alemanha, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm publicaram por volta de 1812 seu primeiro volume de contos fantásticos, com edição definitiva em 1857. Diferente de Perrault, que era funcionário de Luís XIV, os Grimm eram pesquisadores-professores num período de intensas disputas entre alemães e franceses em torno das noções de cultura e civilização¹³. Uma vez que a França põe a si própria

⁷ CINDERELA (Cinderella). Direção: Clyde Geromini, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Roteiro: Kenneth Anderson, Homer Brightman, Winston Hibler, Erdman Penner. Walt Disney Pictures, 1950. 74 min, cor.

⁸ A BELA ADORMECIDA (Sleeping Beauty). Direção: Clyde Geromini. Produção: Walt Disney. Roteiro: Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner. Walt Disney Pictures, 1959. 75 min, cor.

⁹ No caso de *Cinderela*, a obra é apresentada como de inspiração apenas nos contos dos Grimm.

¹⁰ 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 Sharpsten. Produção: Walt Disney. Roteiro: Dick Richard, Earl Hurd, Otto Englander, Ted Sears, Dorothy Ann Blank, Merrill De Maris, Richard Creedon, Webb Smith. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

¹¹ A PRINCESA E O SAPO (The Princess and the Frog). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho. Roteiro: Greg Erb, Jason Oremland, Rob Edwards. Walt Disney pictures, 2009. 99 min, cor.

¹² ENROLADOS (Tangled). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli. Roteiro: Dan Fogelman. Walt Disney Pictures, 2010. 101 min, cor.

¹³ Norbert Elias, *O processo civilizador: uma história dos costumes*, v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

como referência cultural e modelo de civilização, à Alemanha, que via seu território (que seria unificado apenas em 1871) ameaçado pelos avanços franceses (bélicos e comportamentais), cabia o lugar do atraso. É a burguesia intelectualizada alemã que vai iniciar os esforços no sentido de questionar a concepção universalista trazida pela França, substituindo-a pela de *Kultur*: cada povo tem sua cultura, porque cada povo tem sua específica alma, sendo esta a sua singular história. Esta história, em território marcado por diferentes sotaques linguísticos e comportamentais, será forjada a partir da busca por aquilo que seriam as raízes comuns que cimentariam a diversidade numa suposta unidade: o povo alemão.

Tais raízes são as imemoriais, anônimas, "autênticas" produções da cultura popular. A recolha deste material, como fizeram os Grimm, tem um sentido político, do mesmo modo que o tinha para Perrault, mas eles são diferentes em seu teor e intenções. No contexto alemão de século XIX, os esforços dos Grimm, para além de seu caráter de instrução das crianças burguesas de classe média (é um outro público, portanto, em comparação ao de Perrault) para que assumissem atitudes de bom-comportamento numa Europa que crescentemente volta suas preocupações à formação das crianças (segundo os novos padrões de civilidade), era uma atitude de resistência tipicamente romântica, mas que diferia da mera idealização do passado em nome de um retorno ao passado para a compreensão do presente. Eles tiveram contato, por exemplo, com a obra de Herder, importante referência do romantismo alemão, para quem a formação (*bildung*) envolvia tanto o clássico-erudito (individual) como o popular (comunitário) a partir do princípio da autenticidade¹⁴.

Uma vez que aliada à pesquisa histórica havia a intenção pedagógica e política de resistência e preservação da comunidade, os Grimm também interferiam nas narrativas que coletavam. Estas eram originalmente voltadas ao público adulto; os Grimm as remodelam para o público infantil e burguês de sua época. Inicialmente suas fontes são os impressos, mas depois começam a recorrer a fontes orais a partir de amigos e conhecidos. Enquanto pesquisadores, estavam em busca da "narrativa primordial", origem das diferentes versões que circulavam¹⁵. Se, como Perrault, os Grimm

¹⁴ Edson Farias, Alguns apontamentos sobre o dueto memória e modernidade, In: E.P.M. Alves (Org.), *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*, Maceió: EDUFAL, 2011. p. 25-57.

¹⁵ Karin Volobuef, "Contos de fadas dos Irmãos Grimm". Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>>. Acesso em: 08 dez. 2014.

procederam alterações nos textos, em estrutura (como a substituição do discurso indireto, do narrador, pelo direto, das personagens) e conteúdo (na ênfase à punição dos maus e recompensa aos bons e mesmo na seleção de algumas versões em detrimento de outras), as alterações por eles promovidas teriam sido em menor grau do que Perrault. E ambos procederam diferentemente em comparação ao que fez Hans Christian Andersen.

Andersen nasceu na atual Dinamarca e ganhou notoriedade, ainda em vida, não pela recriação ou coleta de contos de fadas, e sim pela criação de histórias efetivamente originais na Europa também de século XIX. Sua produção de contos de fada era voltada ao público infantil e tinha, pois, o caráter de instrução para os mais novos, do mesmo modo que para os Grimm. Entre 1835 e 1872, editou seis volumes dentro desse gênero narrativo, com muitos contos sendo conhecidos até hoje, como *O Patinho Feio*, *O Soldadinho de Chumbo*, *a Princesa e a Ervilha*, *a Roupa Nova do Rei*, dentre outros. Seus contos inspiraram 02 produções da Walt Disney/Pixar: *A Pequena Sereia* (1989)¹⁶ e *Frozen, uma Aventura Congelante* (2013)¹⁷.

Assim, somados Perrault, Irmãos Grimm e Andersen, temos os contos de fadas inspiradores para 07 das 12 animações que compõem (ou compoão, pelo especial caso de *Frozen*) a franquia Disney Princesa. Se considerarmos que *Aladdin* (1992)¹⁸, *Mulan* (1998)¹⁹ e mesmo *Pocahontas* (1995)²⁰ têm base em narrativas preexistentes e que *A Bela e a Fera* (1991)²¹ também é inspirada em contos de fadas, mas de autoria da Dama de

¹⁶ A PEQUENA SEREIA (The Little Mermaid). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Roteiro: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1989. 83 min, cor.

¹⁷ FROZEN, UMA AVENTURA CONGELANTE (Frozen). Direção: Chris Buck, Jennifer Lee. Produção: Peter Del Vecho. Roteiro: Jennifer Lee. Walt Disney Animation Studios, 2013. 102 min, cor.

¹⁸ ALADDIN (Aladdin). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Roteiro: Ed Gombert, Ron Clements, John Musker, Ted Elliott, Terry Rossio. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.

¹⁹ MULAN (Mulan). Direção: Barry Cook e Tony Bancroft. Produção: Pam Coats. Roteiro: Rita Hsiao, Chris Sanders, Philip LaZebnik, Raymond Singer, Eugenia Bostwick-Singer. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor.

²⁰ POCAHONTAS (Pocahontas). Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Roteiro: Carl Binder, Susannah Grant, Philip La Zebnik. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.

²¹ A BELA E A FERA (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Roteiro: Linda Woolverton. Silver Screen Partners IV/ Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.



Villeneuve (século XVIII), apenas a animação *Valente* (2012)²² conta com um roteiro efetivamente original de produção da Pixar Animation Studios. A Disney, portanto, continua os trabalhos de recriação iniciados por Perrault e pelos Grimm, no entanto, no tocante ao que pode ser percebido em sua intencionalidade enquanto empresa, as suas produções devem ser lidas de modo singular; isto é, lembrando-se que estamos tratando de uma indústria do entretenimento, menos preocupada em formar cidadãos conscientes e reflexivos do que consumidores de excelência. Quanto a isto, devem contar, para além das bilheterias das animações, o consumo da gama de produtos associados ao Disney Princesa: DVDs, CDs, games, brinquedos em geral, roupas e acessórios, mobiliário, livros/revistas/álbuns e similares, material escolar (canetas, lápis, cadernos, mochilas agendas...), roupa de cama e banho, objetos de decoração...

Em lugar, portanto, de haver a utilização das animações como lugar privilegiado, por seu alcance e poder de envolvimento, para a reflexão sobre as relações humanas (e com a natureza) e sobre a mulher, protagonista das histórias, a empresa Disney parece optar, de início, pelo aparentemente mais fácil caminho da mera perpetuação de um modelo bem-sucedido nos primeiros passos da empresa. Como denunciam Horkheimer e Adorno em seu célebre texto²³, a indústria cultural, e as animações Disney/Pixar funcionam como interessantes exemplos, fundem clássico e popular e primam pela repetição de esquemas sob a ilusão da criação de diferenças. Daí seu caráter ideológico e alienante. Ao recriar industrialmente contos de fadas elaborados em contextos específicos como mera exibição de histórias para crianças, ou seja, como se fossem coisa a-histórica e a-política, estimula-se um recontar ingênuo e pouco reflexivo das mesmas, de pais para filhos, sem que aqueles atuem como os necessários mediadores entre a narrativa e o mundo para a jovem plateia. Assume-se ingenuamente que se tratam de narrativas ingênuas. Em consequência, naturaliza-se o arbitrário, que ganha força como referência na constituição de disposições do agir: “Ser princesa é ser assim. Se você é uma princesa, ou deseja ser, aja deste modo”.

O conto-da-fadas é mito na medida em que recolhe um material que já tem uma significação e o reforma de

²² VALENTE (Brave). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Roteiro: Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell e Irene Mecchi. Pixar Animation Studios, 2012. 94 min, cor.

²³ Max Horkheimer; Theodor Adorno, A indústria cultural, o iluminismo como mistificação de massa, In: Luiz Costa Lima, *Teoria da cultura de massa*, 5.ed, São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 169-214.

modo parasitário para torná-lo mais adequado à comunidade num modo ideológico que parece não-ideológico. Parece natural a nossos olhos que todas as Cinderelas sejam boas moças, simples e que se tornem grandes damas ao simples anúncio de um baile real; que Belas Adormecidas aguardem 99 anos em coma para serem acordadas com o simples beijo salvador de um príncipe²⁴.

No entanto, o século XXI é marcado por uma maior autonomia de escolha por parte das próprias crianças: elas participam ativamente da seleção do que elas usarão, tornando-se deste modo o efetivo público-alvo, em lugar de seus pais. Elas, portanto, mesmo sendo apresentadas a contos de fadas pelos pais e professores, é que devem desejar os produtos Disney Princesa, em primeiro lugar. Ou seja, a compra não se efetiva se elas não se identificarem, se identificarem pouco ou se prontamente perderem o interesse em tais narrativas em função da maior atratividade de outras tantas. Aqui concordamos quando Jean Baudrillard²⁵ denuncia o simplismo que marca, por exemplo, a demonização da publicidade, como se um anúncio publicitário guardasse o poder da manipulação absoluta dos comportamentos. Ora, trata-se de uma relação e, portanto, o interpretante-consumidor participa ativamente do processo, o que não nega a assimetria de poder existente.

A Disney se mantém ancorada nas princesas Branca de Neve (1937), Cinderela (1950) e Aurora (1959) até o final dos anos 1980. Apenas em 1989, com Ariel, de *A Pequena Sereia*, ela retoma a criação de novas princesas e produz, deste ano até os atuais 2014, nove animações com novas princesas. Tal intervalo não é à toa, pois tratava-se de um modelo que sobrevivia às custas de sua mera reprodução; todavia, o cenário muda consideravelmente na segunda metade do século, e a empresa se vê obrigada a fazer reformulações do modelo, ainda que pontuais e cuidadosamente planejadas e experimentadas. Se os períodos de 1989-1999 e depois de 2009-hoje são denominados Disney Revival Era, e a franquia Disney Princesa tem participação no processo, isso se dá apenas na medida em que os períodos precedentes tenham sido entendidos como de estagnação ou perda de mercado, de interesse dos consumidores, por exemplo, quanto às princesas Disney.

²⁴ Katia Canton, Trnasculturalidade e a narrativa dos contos de fadas na educação e na cultura, In: C. Greiner; A. Bião (Orgs.), *Etnocologia: textos selecionados*, São Paulo: Annablume, 1999. p. 99.

²⁵ Jean Baudrillard, *A sociedade de consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995.

A perpetuação de princesas, como as clássicas Branca de Neve, Cinderela e Aurora, pautadas num modelo de mulher passiva, submissa e guiada apenas pela busca de príncipes encantados salvadores, tem dificuldade de se sustentar por conta das efetivas mudanças ocorridas na vida das mulheres ao decorrer do século XX na conquista de maior autonomia, enquanto possibilidade de autodeterminação das condutas e destinos em caminhos variados, e pelas próprias reivindicações e críticas advindas de diferentes grupos sociais, que passaram a ter mais voz na segunda metade do século passado, a respeito da autoria das narrativas de explicação de mundo, da necessidade de inserção de outras vozes e olhares nesses textos, das críticas dirigidas ao próprio processo de escrituração em jogo, seja no que toca as narrativas sobre as nações, seja no que se refere a contos de fadas. São múltiplas vozes de diferentes movimentos sociais (feministas, negros, gays...) que passam a ter ressonância comportamental e mercadológica.

Uma forma de libertar os contos-de-fadas de seu status mitificado, congelado, é restaurar a historicidade dos textos e levar em conta revisões pessoais e reinterpretções das histórias. Nesse sentido, um corpo de obras de autoria de escritoras, artistas e coreógrafas mulheres têm sido criado atualmente em várias partes do mundo²⁶.

Nascidas num mundo em que as mulheres têm vidas e anseios diferentes em comparação àquelas da primeira metade do século XX, qual seria a medida de identificação das crianças em relação às velhas princesas? A a-criticidade pode levar pais, outros parentes, amigos e mesmo professores a apresentem tais histórias às crianças, apostando na ingenuidade das narrativas, mas até qual idade as tão distantes princesas se sustentariam como modelo? A própria indústria de entretenimento se vale da onda revisionista e das críticas lançadas. O sucesso da animação *Shrek* (2001) é um exemplo. Inspirado no livro *Shrek!*, de William Steig, publicado em 1990, o filme da PDI/ DreamWorks Animation funciona dubiamente como alimento aos contos de fadas, ao mesmo tempo em que lança uma série de críticas, em especial, aos contos que se tornaram sucesso a partir da Disney. A bela princesa Fiona opta por ser feia; Encantado é um príncipe fútil, mau e infantil; a Fada Madrinhá é egoísta e manipuladora...

²⁶, Katia Canton, Trnasculturalidade e a narrativa dos contos de fadas na educação e na cultura, In: C. Greiner; A. Bião (Orgs.), *Etnocologia: textos selecionados*, São Paulo: Annablume, 1999. p. 99.

A historiadora Joan DeJean toma, em verdade, a Querela Antigos e Modernos de fim de século XVII como mote para compreender aquilo que ela entende ser a nova querela de fins do século XX no âmbito dos Estados Unidos e que se refere diretamente à atuação dos movimentos sociais no campo da produção literária:

Nos anos 1990 nos Estados Unidos, toma forma um padrão que repete estruturas significativas produzidas inicialmente nos anos de 1690 na França: o debate sobre questões literárias proporciona o foro em que as ansiedades abastecedoras das Guerras Culturais são ventiladas – acima de tudo, as ansiedades pela redistribuição do controle das transmissões culturais e sobre a contaminação de seus canais que poderiam resultar do fenômeno hoje expresso pelas questões de gênero (a principal preocupação no século XVII) e pela *métissage* (nossa atual e dominante inquietação). [...] Nos Estados Unidos de hoje, parecemos testemunhar a proliferação de autoproclamadas esferas populares – uma esfera pública gay, uma esfera pública negra, e assim por diante –, correspondendo ao novo público literário cujo direito ao julgamento tem sido defendido pelos atuais Modernos [...]. Um adepto de Habermas poderia argumentar que nenhuma dessas esferas públicas é verdadeiramente pública, mas isto corresponderia a obscurecer o papel exercido pelas Guerras Culturais na produção do desejo de participação em uma esfera pública, assim como o papel não mais desprezível da ressonância de nossas vozes um dia marginais²⁷.

As princesas Disney/Pixar dos anos 1989 a 1998 (Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan) já apresentam comportamentos diferentes em relação às suas predecessoras. Em primeiro lugar, é importante observar como as demandas de participação de diferentes povos ganha força num mercado globalizado e como a Disney passa a diversificar neste período a origem étnica de suas heroínas: árabe, indígena, chinesa²⁸.

Para além disso, as princesas de fins dos anos 1990 ganham em independência e deixam de ser protagonistas nominais para se tornarem

²⁷ Joan DeJean, *Antigos contra Modernos*, p. 37.

²⁸ Apesar de ser uma diversidade apenas de superfície, pois se restringe quase exclusivamente a cenário, roupas e algumas características físicas das personagens.



protagonistas reais em comparação às antigas narrativas, em que as mulheres apenas agiam e decidiam (eram autônomas) se estivessem ligadas à vilania, numa associação clara à velha concepção de mulher como ser perigoso e que precisa ser controlada para não se tornar a Rainha Madrasta da Branca de Neve ou a Madrasta de Cinderela ou mesmo a Melévola de A Bela Adormecida, em conformidade à dicotomia Maria e Eva. Ariel enfrenta o pai e os costumes para assumir as rédeas de seu destino; Bela é instruída e precisa ser efetivamente conquistada pela Fera, a despeito de sua fortuna, e esta precisa não apenas controlar seu temperamento, mas aprender a respeitar Bela em seus gostos, desejos e opiniões (além de a narrativa apresentar o questionamento da relação amor-beleza). Jasmine, cuja história é protagonizada por Aladdin, deseja a mudança nas leis de Agrabah, a fim de que possa se casar apenas por amor e, para isso, enfrenta o pai e a tradição. Pocahontas é apresentada como líder em defesa de sua comunidade frente à exploração do estrangeiro; Mulan é uma mulher que assume o lugar masculino no campo de batalha e alcança destaque por sua inteligência e habilidade de luta.

As mudanças na imagem da mulher começam a ocorrer, ainda que não sejam substanciais: as princesas continuam sendo referência em beleza; Mulan se destaca frente a uma tropa de homens imbecilizados; todas continuam, de algum modo, reféns do amor.

AS PRINCESAS DISNEY/PIXAR 2000

Em lugar de um arrefecimento na produção de animações e filmes pautados nas princesas de contos de fadas, as críticas em relação às obras progressas, em especial as produzidas pela indústria do entretenimento, acabaram por levar a uma onda revisionista que fez multiplicar a produção de versões atualizadas desses contos de fadas, cada vez mais distanciados de seus originais de séculos XVII e XIX e daquilo que foi produzido pela Disney na primeira metade do século XX.

Como foi indicado anteriormente, a própria Disney/Pixar inicia uma tentativa de reformulação na imagem de mulher tornada pública em suas animações a partir da criação de novas histórias de princesas nos anos 1980 e 1990. Se Shrek (2001) significou um sucesso que mereceu a produção de outros longas e curtas como sequência da saga dos ogros, podemos citar igualmente no campo das animações outras produções de empresas concorrentes, tais como os filmes da Barbie (Mattel/Universal). As animações com a Barbie como personagem central iniciam em 1987, com

Barbie em A Estrela do Rock. A segunda animação é lançada apenas em 2001, com *Barbie em O Quebra Nozes*.

A partir de 2001 a 2014, somaram-se 28 animações da Barbie, seguindo a trilha de apresentação de versões de contos de fadas ou de histórias clássicas do ballet e da literatura universal – a exemplo de *Barbie como Rapunzel* (2002), *Barbie em O Lago dos Cisnes* (2003), *Barbie em A Princesa e a Plebeia* (2004), *Barbie em as 12 Princesas Bailarinas* (2006), *Barbie em A Canção de Natal* (2006), dentre outros –, como também histórias autorais dentro do gênero dos contos de fadas, como a sequência de filmes de animação que se inicia com *Barbie Fairytopia*, em 2005, ou o recente *Barbie e O Portal Secreto* (2014).

Tratam-se de princesas, fadas, sereias, bailarinas num mundo mágico e de dança. Poucas destas produções de animações Barbie fugiram desta fórmula, o que se pode perceber para a nova animação em longa-metragem da Barbie prevista para lançamento em 2015: *Barbie Super Princesa*. No entanto, ao que parece, a Mattel segue uma lógica um pouco diferente em relação a Disney. No caso desta, as produções cinematográficas funcionam como chamariz para a aquisição dos brinquedos; no caso da Mattel, a boneca Barbie parece ser o chamariz para o consumo dos filmes que, normalmente, não comparecem nos circuitos de cinema e têm sua divulgação em publicidade televisiva, no final de cada DVD lançado (em cada DVD se põe, normalmente, um anúncio a respeito do próximo lançamento) e na divulgação da boneca lançada (que está associada ao filme).

Ao fôlego de produção da Mattel, podemos adicionar o lançamento das animações *Deu a Louca na Cinderela* (2007), *Deu a Louca na Branca de Neve* (2009), após o sucesso de *Deu a Louca na Chapeuzinho* (2005), que ganhou sequência em 2011. E ainda as produções em filmes live-action de longa-metragem, como *Espelho*, *Espelho Meu* e *Branca de Neve e o Caçador*, ambos de 2012. Obviamente, a Walt Disney/Pixar mantém produção no novo século e permanece na tentativa de atualizar a sua fórmula de contos de fadas de princesas. A criação da franquia ajuda, como foi anteriormente argumentado, a manter o pedestal das antigas princesas agora criticadas, aliando-as à força das novatas.

Agora, trata-se de um conjunto de princesas que ganha considerável reforço com as iniciativas que se prolongam no século XXI de mudança nas características femininas apresentadas. Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan foram o início desse percurso. No que se refere aos anos 2000, os

primeiros passos se deram em termos de fortalecer os empreendimentos bem-sucedidos e corrigir a personalidade de algumas princesas. Em 2002, é lançada *A Pequena Sereia II, Regresso ao Mar*, que conta ainda com outras animações de sequência à história, em longa e curta-metragem (A Pequena Sereia se torna série) e, no mesmo ano de 2002, é lançada *Cinderela II, Os sonhos se Tornam Realidade*, que contará ainda com outro longa em 2007 com *Cinderela III, Reviravolta no Tempo*. Em 2005, outro filme de sequência foi lançado, desta vez para a heroína chinesa, com o *Mulan II, a Lenda Continua*.

Apenas em 2009 a Disney/Pixar lança uma nova princesa: a Tiana de Nova Orleans. Em outros termos, a primeira década do século XXI parece ser dedicada à pavimentação de um novo formato de princesa a fazer jus aos sucessos Disney, às críticas dos movimentos sociais e, enfim, às produções da concorrência. Se tomarmos apenas a mais recente animação de Cinderela (2007), somos surpreendidos por uma princesa que, longe da sua submissão do primeiro filme, é obrigada a agir com grande obstinação para obter o que deseja, afinal não pode contar com a Fada Madrinha, transformada em estátua por Anastácia (filha da Madrasta) logo no início da história. Se não há os poderes mágicos da boa fada, há, em lugar, os novos poderes mágicos da Madrasta, obtidos pelo roubo da varinha mágica da Fada Madrinha, e contra os quais Cinderela deverá lutar contando somente com seu empenho, inteligência, resistência e ajuda dos ratinhos. Todo um esforço no sentido de fazer valer seu imenso amor pelo príncipe recém-conhecido e agora enfeitado pela Madrasta para que se case com Anastácia.

Tiana, a primeira princesa criada nos anos 2000, é também a primeira princesa e protagonista negra da Disney. Obstinada em seu desejo de abrir um restaurante, Tiana se dedica exclusivamente ao trabalho, pondo em último plano divertimentos e amores, o que a torna alvo de comentários por parte de amigos e mesmo de sua mãe, que a cobra pelos ainda inexistentes netinhos. É o acaso e, na verdade, uma tentativa desesperada em obter o dinheiro necessário à compra do espaço para o estabelecimento comercial que a leva a beijar o príncipe-sapo Naveen e a experimentar junto a este *bon vivant*, interessado apenas em desfrutar os prazeres da vida, uma aventura e o encontro do amor. Mesmo que a relação Tiana e Naveen guie a narrativa, é possível perceber um pequeno desvio na conduta da princesa: seu sonho é de realização profissional. Contudo, é importante sublinhar que, quando se vê diante da necessidade de optar por ser humana e ter seu restaurante ou permanecer com seu amor e ter que continuar sendo sapo, ela



opta pelo amor. No final da história, em lugar de ir morar com o príncipe no palácio dele, ele passa a ajudá-la no restaurante, seu real palácio.

Deste modo, Tiana está em certa sintonia com Mulan, desajeitada e desviante quanto à conduta feminina da busca primordial por um par. Mulan não é conduzida pelo ideal de conseguir um marido, como fica evidente por sua performance frente a casamenteira: Mulan precisava mostrar que seria uma boa esposa, ou seja, calma, reservada, graciosa, educada, delicada, refinada, equilibrada e pontual (uma princesinha?). No entanto, ela desconhece as falas e se atrapalha com os gestos, não parece gostar da situação ou se sentir confortável com ela. Como para Tiana, Mulan tem o amor como consequência de um encontro e não de uma busca. Mesmo o amor à primeira vista (o amor entre desconhecidos) é questionado, pois Naveen e Tiana se encontram quando ele chega a Nova Orleans e ela o ignora, enquanto ele apenas se volta a ela por ser o conquistador que tenta se aproximar de qualquer mulher bonita. Ao ser rejeitado, ele simplesmente prossegue sua jornada. Trata-se de um mundo, para elas, que desperta outros interesses. Tiana não sabe dançar; Mulan despreza os afazeres domésticos. Estes, para Tiana, são trabalho, e não a vocação ou atribuição feminina, como em Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida. No entanto, como percebido, Tiana permanece como uma moça que, apesar das tentativas de negação, acaba submetida ao amor.

No caso da Rapunzel, de *Enrolados* (2010), apesar de precisar da presença do ladrão Flynn Rider para sair da torre, ela age em parceria com seu par na busca por seu sonho de "ver as luzes flutuantes", o que a leva a sua autodescoberta enquanto mulher forte que é capaz de se cuidar, de salvar Flynn e de enfrentar a sua falsa mãe Gothel. Também Rapunzel, apesar de ser bonita, é desajeitada com seus pés descalços, o que é reforçado por Gothel que, inclusive, a chama por "gorducha", meio suja e desleixada. Gothel é a mulher sensual que apresenta os traços de feminilidade convencionais com suas exuberantes curvas, e que faz uso da sedução para obter o que deseja. No que se refere às heroínas, a única que se sabe mulher desejável e que faz uso disso a seu favor é Jasmine, ao se utilizar de seus encantos para distrair Jafar, inclusive o beijando para que Aladdin adentre o recinto do palácio sem ser notado. Contudo, o uso deliberado do poder de sedução não constitui a tônica no comportamento das princesas.

Se estas ganham alguma diversidade étnica e passam a ser as efetivas protagonistas das histórias (à exceção de Jasmine, que não é protagonista), enquanto os príncipes perdem em perfeição (nem sempre têm

título de príncipe, são salvos por mulheres, têm desvios de conduta...), os deslocamentos quanto à fundamental relação entre princesas e amor são menores e trabalhados de modo mais sutil, afinal a descoberta do par amoroso continua tendo lugar central em diferentes animações.

O corte mais radical se dará apenas com a princesa Merida, da animação *Valente* (2012). Como foi afirmado, trata-se de uma narrativa original e de produção capitaneada pela Pixar, diferente das demais. A história de Merida, ambientada na Idade Média, é o do confronto entre a antiga mulher e a nova mulher, através das dificuldades da relação entre a rainha Elinor e a princesa Merida, mãe e filha. São dois ideais de mulher muito distantes entre si, mas que dividem uma mesma época e são obrigadas a conviver. No entanto, mesmo Elinor está longe de ser uma mulher submissa. É a ela que cabe o bom-senso e raciocínio estratégico. Ela é a senhora das relações, ao mesmo tempo em que não deseja ocupar o lugar do rei Fergus, o senhor da guerra, no reconhecimento sobre seu poder. O casal tem uma divisão clara de tarefas e nisso cria o seu equilíbrio.

A questão é que, ao reunir características de Fergus e de Elinor, Merida se torna uma mulher estranha aos olhos da mãe e ambas têm dificuldades em compreender e respeitar suas diferenças. Merida gosta de cavalgar em velocidade, praticar arco-e-flecha e não tem modos "femininos" ao comer e andar, bem como não se interessa por arrumar os cabelos. Mais que isso, ela rejeita a ideia de ter um marido: deseja viver sua liberdade, o que significa questionar padrões comportamentais e romper uma tradição entendida como sagrada, a de ter que se casar com o primogênito de um outro clã em nome da paz. Sua mãe não a entende, pois, para esta, é natural da mulher querer casar. Faz parte das obrigações de uma princesa, e ela, enquanto rainha-mãe tem por obrigação preparar a filha, ou seja, ensinar-lhe tais bons modos. A história gira em torno dessa tensão e do aprendizado de convívio entre essas duas gerações de mulheres. O amor mulher-homem não é negado enquanto possibilidade, o que se percebe pela relação Elinor-Fergus, mas, na saga de Merida, é substituído pelo amor familiar. Merida expressa a radicalização de um tipo de conduta feminina que ganha cada vez mais espaço no cotidiano, mas que nas histórias de princesas custou muito a aparecer: foi sendo sutilmente construído e com muito cuidado apresentado.

Jasmine e Pocahontas também se recusaram a casar por imposição familiar, a diferença é que nas histórias dessas princesas foi a elas, de qualquer modo, apresentado um par por quem elas se apaixonariam. No caso de Merida, isso não ocorre; ela permanece como princesa sem par. Como os

filhos mais velhos de cada clã se reúnem para disputar a mão de Merida, ela resolve, sendo a filha mais velha, disputar sua própria mão junto aos demais concorrentes nas batalhas tipicamente masculinas. A busca da mulher por maior autonomia não significa, portanto, a negação do amor, mas sua perda de centralidade na vida de muitas mulheres, que procuram outras formas de realização: trabalho, como Tiana; autoconhecimento, como Rapunzel; desejo de arbitrar sobre sua própria vida, como Merida. Pocahontas, por exemplo, também como Mulan e Merida, questiona a tradição ao se negar a um casamento arranjado, e opta por permanecer com seu povo, quando John Smith, ferido, é obrigado a retornar à Inglaterra. Então, a honra e o amor ao povo foram mais importantes. As personagens, femininas e masculinas, ganham em densidade.

É o que se percebe com o grande sucesso de bilheteria *Frozen, uma aventura congelante* (2013). Grandioso musical, a narrativa se desenrola a partir da relação entre as irmãs princesas de Arendelle, Anna e Elsa. Esta, a irmã mais velha, dotada de poderes mágicos especiais, é obrigada pelos pais a se esconder para ocultar os poderes que tem, inclusive de Anna, que anseia por brincar com a irmã e sofre as consequências do isolamento que seus pais impõem à família. Após a morte de seus pais, Elsa é coroada rainha e se vê obrigada a reabrir as portas do castelo para a cerimônia. Nesta ocasião, Anna se apaixona pelo primeiro rapaz que vê, o príncipe Hans.

Assim, os resultados dos deslocamentos quanto ao lugar do amor na vida da mulher são novamente postos à luz. Hans se apresenta surpreendentemente como o vilão da história, e Anna é apresentada em sua ingenuidade infantil, algo que Elsa denuncia quando se nega a abençoar a relação dos dois a partir da justificativa de que eles mal se conhecem. A ingenuidade de Anna que lhe causa tristeza é acreditar e tentar seguir as histórias de princesas dos contos de fadas. É o que também ocorre a Charlotte, amiga de Tiana em *A Princesa e o Sapo*. Charlotte é uma menina rica, que foi criada ouvindo histórias de princesas. O resultado é que ela persegue, a qualquer custo, o desejo de ter um príncipe como marido (mesmo que o pai precise comprar um noivo) para se tornar uma princesa. Mimada, Charlotte é uma personagem caricata que encarna cômica e ironicamente a pele das meninas que acreditam nas convencionais histórias de princesas. Enquanto criança, ela veste fantasias de princesas; adulta, veste apenas cor-de-rosa e promove um baile a fantasia, onde ela aparece vestida de princesa para encontrar seu príncipe.

A vilania de Hans, em *Frozen*, significa uma sentença: a vida real não é assim. Ao mesmo tempo, Anna não pensa duas vezes em deixar seu recém-descoberto amor para partir em busca de sua irmã quando esta foge para as montanhas após descobrirem seus poderes. Na narrativa, coloca-se, do mesmo modo que em *Valente*, uma tensão de comportamentos: Anna inicialmente representa as antigas princesas, sonhadoras e sorridentes em busca do príncipe encantado que as salvarão da solidão e do tédio; Elsa representa as novas princesas, mais voltadas a resolverem seus conflitos pessoais e serem aceitas em sua singularidade e, por isso, elas não estão em busca de amores.

Inspirada no conto *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, a animação *Frozen* se distancia do original e acaba por tornar a original vilã Elsa a grande protagonista e heroína da história, mesmo sem serem apresentados amores a ela. Quando a vilania do príncipe Hans aparece, as expectativas se voltam para o amor de Kristoff, esperando que ele consiga salvar Anna da morte com o velho antídoto conhecido dos contos de fadas: o beijo do amor verdadeiro. No entanto, Anna doa a sua vida, por amor, à irmã Elsa, em perigo, e esta, com seu verdadeiro amor, é quem salva Anna da morte. O beijo de amor verdadeiro não vem de um homem, como a própria Anna acreditava, mas permanece mágico em seus poderes e efeitos.

A mesma fórmula foi utilizada no recente filme live-action *Malévola* (2014). Nesta versão, a vilã Malévola se torna personagem central e, assim, são mostradas as justificativas para a sua ação de amaldiçoar Aurora e de conferir ao beijo do amor verdadeiro, o remédio para a bela adormecida. Impulsionada pelo desejo de vingança ao homem que a enganou (o rei), Malévola não acredita no amor verdadeiro e vigia o crescimento de Aurora a fim de garantir que sua vingança seja cumprida. Quando a moça, enfim, adormece, mais uma vez o beijo salvador não virá de um homem, e sim da própria Malévola, que acabara por desenvolver um amor maternal (e verdadeiro) pela moça.

Em suma, o príncipe nem sempre é bom e passa a ser salvo pela princesa. A princesa não necessariamente será completamente boa ou bem comportada: Elsa é refém de sua instabilidade emocional, que a leva a ameaçar e ferir os outros, inclusive Anna; Merida é teimosa e impertinente; Rapunzel é insegura; Tiana é obcecada por trabalho. A princesa pode salvar príncipes, se apaixonar por ladrões, passar por tensões, enfrentar conflitos familiares e ter variados objetivos, como trabalhar, salvar o país, ir embora para as montanhas em busca de liberdade, cavalgar, ver luzes flutuantes... Ela



vive diferentes ordens de amor, não apenas o romântico. Ela deseja autonomia.

CONCLUSÃO

Muito longe de as revisões da Disney/Pixar dizerem respeito à tentativa de apresentar ou reforçar condutas feministas nas meninas, elas são consequência da necessidade de adaptação a um mercado em mutação. As mulheres com as quais as meninas convivem mudaram, a reflexividade sobre o lugar das historinhas para as crianças na formação das condutas se acentuou, as críticas se multiplicaram, a concorrência apresenta outras versões para dar conta do novo e insatisfeito público adulto e infantil. Contudo, tais afirmações não chegam a negar o papel das histórias de princesas no ideário infantil, pois, de qualquer modo, se trata de um mundo mágico, de amores, bailes e ricos vestidos esvoaçantes que são apresentados ou, muitas vezes, arremessados a essas crianças sem que se estimule o questionamento delas ou sem que sejam apresentadas muitas outras opções de comportamento.

Como apontado, os contos de fadas sempre tiveram caráter político, seja na defesa de uma concepção de moderno e de progresso, como em Perrault, ou da especificidade dos povos, como nos Irmãos Grimm, mas, acima de tudo, por serem instrumento (lúdico) para formação de condutas. Por isso, não se tratam apenas de expressões de mundo, são construções sócio-históricas e, portanto, circunstanciadas que passam a compor o estoque de conhecimentos sobre o mundo. Assim, aquilo que é apresentado nos contos de fadas é, de algum modo, internalizado e reproduzido, sendo importante pensar quem conta a história, que história é contada e quem a ouve/vê. No caso, quem ouve/vê são crianças em formação, o que reforça o papel construtor dessas narrativas, em especial devido a elas serem apresentadas em quantidade razoável (o volume de produção de contos de fadas é expressivo), através de diferentes meios (impressos e digitais) e por pessoas de confiança (os pais, em especial). O papel dos mais velhos, portanto, é fundamental para o tipo de relação que as crianças manterão com os conteúdos das histórias, a fim de diminuir os efeitos nocivos que elas podem ter enquanto apresentação naturalizada de comportamentos de mulheres fantásticas e agraciadas com amores e riquezas num mundo de magia, afinal novas e velhas princesas convivem pacificamente nas prateleiras.

Nesse sentido, o teor político das histórias de princesas talvez tenha seu primeiro e mais efetivo alcance nos mais velhos, pois são eles que acreditam na ingenuidade dos contos de fadas, contribuindo para sua transmissão acrítica aos mais novos. Tornou-se "tradição" (aqui no sentido negativo da mera repetição de um hábito) ler para crianças ou deixá-las assistir, comprar produtos associados a histórias de princesas sem que sejam observados os conteúdos referentes aos comportamentos apresentados. Tal inobservância se vincula a uma naturalização de tais narrativas enquanto simplesmente histórias para crianças, assim universais e atemporais. Num mundo em que as demandas sobre os pais são grandes e o tempo de dedicação aos filhos é curto, apostar nas histórias para crianças, suposto primor na transmissão de bons comportamentos, parece ser uma saída fácil. A consequência é a também naturalização do comportamento das princesas do ponto de vista das crianças, num efeito cascata. Assim, caberia a elas aceitar/rejeitar os modelos apresentados em conformidade com sua parca experiência.

Ao lado delas, couberam a diferentes grupos sociais articulados as críticas às narrativas de mundo, no que toca às questões étnico-raciais, de sexualidade, de gênero e de classe. A lenta transformação no comportamento das princesas em quase um século de produção de animações pela Disney é fruto de múltiplas pressões e críticas, mas também de uma grande incongruência em relação aos comportamentos femininos do hoje. Se as meninas ainda acreditam e buscam príncipes encantados, pode-se notar que elas passaram a se desinteressar cada vez mais rapidamente pelas animações de princesas da Disney. A perda de mercado foi provavelmente o maior propulsor às inovações, e estas, advindas de diferentes empresas, acabaram por revigorar o mercado consumidor de contos de fadas, que se alargou inclusive em termos de faixa etária.

A consequência no comportamento das personagens tem sido o aumento de sua densidade. A dicotomia bem e mal vem sendo desfeita, ao mesmo tempo em que a submissão feminina é questionada. Ainda assim, há um sem número de continuidades na antiga fórmula das princesas: o lugar privilegiado do amor, da beleza e da riqueza. A imagem da mulher ainda é guiada, com raras e muito sutis exceções, por uma concepção de que o sentido de suas vidas está no amor. Nesta seara, algumas mudanças nas histórias já são perceptíveis, mesmo que pequenas, contudo o mesmo não pode ser afirmado no que se refere à beleza e à riqueza. Ser boa é ser bonita, ser princesa é ser bonita. Branca de Neve era a mais bonita do reino; Cinderela era a mais bonita da festa; Aurora ganha, no nascimento, o dom da

beleza como presente de fada; Ariel é sereia e, portanto, bonita e dona da mais bela voz; Bela é a mais bonita da vila... Todas estão em conformidade com o padrão de beleza. Estimula-se a concepção de que a mulher deve cuidar da aparência para ser feliz: é preciso ser bela como uma princesinha. Além disso, ela está normalmente envolta num mundo de riqueza, à exceção de Mulan. Mesmo Tiana, que é de família pobre e precisa trabalhar para seu sustento, é mais apresentada na casa da rica Charlotte do que em sua própria casa e, no final, ela constrói o seu palácio: o rico Bistrô da Tiana. O sucesso *Frozen* traz uma rainha em conflito pessoal, mas traz amor, beleza e riqueza. As bonecas são ainda mais conservadoras. Todas ganharam roupas ainda mais suntuosas. Apenas um exemplo: a boneca Mulan traz um vestido próximo ao que ela é obrigada a usar na cerimônia (que ela rejeita) para conseguir um marido, com o acréscimo de glitter e cabelos longuíssimos, sendo que Mulan corta os cabelos para fingir ser homem e assim permanece no filme de sequência! A boneca contradiz a personagem, do mesmo modo como ocorreu com o redesign de Merida, que recebeu inúmeras críticas.

As princesas Disney devem, portanto, ser lidas no conteúdo singular de cada filme e na relação entre os conteúdos das diferentes animações do gênero, ao mesmo tempo em que as produções Disney/Pixar devem ser interpretadas como fruto de um agente que compõe uma figuração mais ampla, em que participam outros agentes, sejam empresas concorrentes, sejam grupos de diferentes movimentos sociais, sejam consumidores-mirins, sejam pais/parentes/amigos/professores de consumidores-mirins. Reticularmente arranjados, esses diferentes agrupamentos agem pressionando a figuração em diversas direções e, a depender do jogo de forças e pressões que se estabelece, mesmo um gigante como a Disney é obrigado a proceder revisões e atualizações em suas fórmulas de sucesso na tentativa de manter um posto de destaque no mercado e na formação de meninas consumidoras de produtos de princesas, especificamente da marca Disney Princess.

Recebido em 15/01/2015 – Aprovado em 05/04/2015