

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Rafaela de Almeida Frutuoso

O PROTAGONISMO FEMININO EM QUESTÃO:

Análise das personagens femininas nas recentes produções em animação do universo
Princesas Disney.

Juiz de Fora
Junho de 2015

Rafaela de Almeida Frutuoso

O PROTAGONISMO FEMININO EM QUESTÃO:

Análise das personagens femininas nas recentes produções em animação do universo
Princesas Disney.

Monografia apresentada ao curso de
Comunicação Social, Jornalismo, da
Faculdade de Comunicação da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do grau de bacharel.

Orientador(a): Profa. Dra. Érika Savernini

Juiz de Fora
Junho de 2015

Rafaela de Almeida Frutuoso

Protagonismo Feminino em Questão:
Análise das personagens femininas nas recentes produções em animação do universo
Princesas Disney

Monografia apresentada ao curso de
Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade
de Comunicação da Universidade Federal de Juiz
de Fora, como requisito parcial para obtenção do
grau de bacharel.

Orientador: Profa. Dra Érika Savernini
(FACOM/UFJF)

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Érika Savernini (FACOM/UFJF) - orientador

Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira (FACOM/UFJF) - convidado(a)

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (FACOM/UFJF) – convidado(a)

Conceito obtido: () aprovado(a) () reprovado(a).

Observação da banca: _____

_____.

Juiz de Fora, _____ de _____ de 201____.

Ao mundo, por mudar as coisas e nunca fazê-las
serem da mesma forma.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por estar sempre ao meu lado não me permitindo fraquejar diante dos tantos desafios. À minha mãe e musa inspiradora, exemplo de mulher independente que me ensinou a lutar e nunca desistir dos meus sonhos. A meu pai pelo apoio financeiro durante todos esses anos. À minha família, de longe e de perto, que me cercou de carinho e orações. À patota por ter dividido os prazeres e as dificuldades desta caminhada. A minha orientadora Érika pela paciência, correções e incentivo. À Beth e a Koji pela companhia durante as incontáveis horas de estudo. À UFJF pelo apoio e oportunidades. À FACOM por ter concedido o melhor presente da minha vida.

Era uma vez... numa terra muito distante...uma princesa linda, independente e cheia de auto-estima. Ela se deparou com uma rã enquanto contemplava a natureza e pensava em como o maravilhoso lago do seu castelo era relaxante e ecológico...

Então, a rã pulou para o seu colo e disse: linda princesa, eu já fui um príncipe muito bonito. Uma bruxa má lançou-me um encanto e transformei-me nesta rã asquerosa. Um beijo teu, no entanto, há de me transformar de novo num belo príncipe e poderemos casar e constituir lar feliz no teu lindo castelo. A tua mãe poderia vir morar conosco e tu poderias preparar o meu jantar, lavar as minhas roupas, criar os nossos filhos e seríamos felizes para sempre...

Naquela noite, enquanto saboreava pernas de rã sauté, acompanhadas de um cremoso molho acebolado e de um finíssimo vinho branco, a princesa sorria, pensando consigo mesma:

- Eu, hein?... nem morta!

(Luis Fernando Veríssimo)

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de discutir a representação da mulher na sociedade e do que seria considerado o padrão comportamental e estético ideal conforme observado na trajetória do cinema clássico hollywoodiano e nos filmes de princesas dos estúdios de animação Disney, abordando questões estruturais de narrativa, estudo de gênero e possíveis conseqüências e causas destas representações. Traçou-se uma linha evolutiva que começa com a princesa à espera do príncipe encantado até as recentes produções Enrolados (2010), Valente (2012) e Frozen (2013) nas quais chega-se à um padrão de princesas que buscam a independência e subversão das regras patriarcais. Produções que serão utilizadas como objeto de análise do grau de seu protagonismo das princesas através do Teste Beachdel associado à análise narrativa para desta forma comprovar (ou não) avanços na representação da imagem feminina nos filmes da franquia.

Palavras-chave: Feminismo. Cinema clássico hollywoodiano. Animação. Princesas. Protagonismo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – The Rule	25
Figura 2 – Rapunzel	60
Figura 3 – Cenas apresentação Rapunzel	65
Figura 4 – Rapunzel beija Flynn.....	66
Figura 5 – Merida	68
Figura 6 – Merida desafia seus pretendentes em disputa com arco e flecha	69
Figura 7 – Bruxa e Merida, cena do feitiço	71
Figura 8 – Merida e sua mãe na floresta	72
Figura 9 – Rainha Elinor	74
Figura 10 – Rei Fergus	74
Figura 11 – Anna e Elsa	75
Figura 12 – Lembranças de Anna e Elsa com Olaf	77
Figura 13 – Rei e rainha levam Anna para os trolls	78
Figura 14 – Kristoff e Syen	81
Figura 15– Príncipe Hanz	81

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 FEMINISMO E REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO MASS MEDIA	14
2.1 FEMINISMO E DESIGUALDADE DE GÊNERO.....	14
2.2 REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA MÍDIA	18
2.3 CRÍTICA FEMINISTA NO CINEMA	20
2.4 IMAGEM FEMININA NO CINEMA HOLLYWOODIANO: HOMENS SUJEITO E MULHER OBJETO.....	26
3 CONSTRUÇÃO DE DISCURSO NO CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO .30	
3.1 ELEMENTOS DA LINGUAGEM E SISTEMAS SIGNIFICADORES.....	30
3.1.1 A câmera.....	31
3.1.2 A iluminação.....	33
3.1.3 O som	34
3.1.4 O vestuário.....	36
3.2 A NARRATIVA E O CINEMA	36
3.2.1 O cinema clássico hollywoodiano.....	38
3.2.2 Construção de personagem	40
3.2.2.1 <i>Caracterização de personagem</i>	42
3.2.2.2 <i>Relações entre a personagem cênica, literária e cinematográfica</i>	43
4 O CINEMA DE ANIMAÇÃO E O UNIVERSO PRINCESAS DISNEY	46
4.1 CINEMA DE ANIMAÇÃO: BREVE DESCRIÇÃO DO PASSADO E DO PRESENTE	46
4.2 CONTOS DE FADAS	51
4.3 UNIVERSO PRINCESAS DISNEY	53
4.3.1 <i>Breve análise e descrição cronológica das Princesas Disney: estereótipos e avanços</i> .55	
5 ANALISE FILMICA E TESTE BECHDEL COMO FERRAMENTA DE ANALISE DO PROTAGONISMO FEMININO	60
5.1 ENROLADOS	60
5. 1.2 Aplicação do teste	64

5.2 VALENTE.....	68
5. 2.1 Aplicação do teste	73
5.3 FROZEN.....	75
5. 3.1 Aplicação do teste	79
5. 4 PRINCESAS DA ATUALIDADE: SÍNTESE DOS RESULTADOS	82
6 CONCLUSÃO	84
REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

Vivemos em uma sociedade de imagens que repete comportamentos e atitudes que estão enraizados tanto historicamente quanto socialmente. Dentre as realidades exploradas, está o corpo e suas variações, como: juventude, sexualidade, beleza, erotismo e performances. Neste trabalho, vamos tratar em específico, o corpo feminino e as conseqüências da sua representação para a imagem da mulher.

O significado que o corpo assume é esteticamente controlado e manipulado por padrões sociais. Regras que exigem que esses corpos sejam perfeitos, saudáveis e bonitos para exposição e consumo. O corpo feminino, historicamente submetido ao olhar masculino e sua idealização, se tornou uma imagem construída a partir do outro e para a aceitação do outro. Nesse discurso, o corpo feminino assumiu lugar de objeto, resignado ao simples desejo e voyeurismo masculino, recalçando seu papel social, nulificando as mulheres como sujeito e atuando como forma de opressão.

O ícone mulher objeto, transmitido através da tradição, da educação e da mídia fundamentou-se em padrão estético e comportamental a ser seguido. Das mulheres são esperadas características como, beleza, feminilidade, magreza, simpatia, ingenuidade, castidade e dedicação total à família e ao marido. E qualquer subversão a regra é encarada como um desafio aos princípios patriarcais e sujeito a punições.

O cinema como arte que se inspira na nossa sociedade para contar histórias e registrar fatos, foi o ambiente escolhido para investigar as formas, avanços e mudanças da representação feminina. Segundo Carli (2009), o cinema por suas múltiplas linguagens – sonora, visual, verbal e hibridizações, permite a análise da representação sob diferentes aspectos.

É correto afirmar que muitas foram as lutas e conquistas da mulher na sociedade e, o cinema como espelho da sociedade, deveria acompanhar esses avanços. Desta procedemos a uma breve análise das características que mais marcaram a representação da mulher em diferentes décadas, que compreendeu o período de 1920 até a atualidade.

Durante um longo período da história do cinema clássico hollywoodiano, entre donas de casa e as divas do *star system*, podemos perceber que a personagem feminina é caracterizada como uma figura frágil, indefesa e dependente da ação do homem para o desfecho da trama. Retratada como alienada e competente quanto aos assuntos que são

compactuados socialmente como próprio do universo feminino, a mulher na trama funciona como um degrau para o engrandecimento do personagem masculino.

Diante destes problemas, na década de 1970, partindo do posicionamento teórico de um grupo de pesquisadores, teve início a Teoria Crítica Feminista que buscava discutir sobre a questão da representação feminina em diversas linhas de pensamento.

Embora, atualmente, possam ser muitas mudanças, há muito que mudar. O cinema clássico hollywoodiano funciona em mão dupla, da mesma forma que progride ele conserva uma série de regras que apesar de ter exceções, são constantes em muitos filmes. Como explica Cardoso e Freitas (2009), é evitado produzir filmes que vão contra os princípios do grande público e enredos que violam as regras patriarcais e tradicionalistas da sociedade.

Essa ambigüidade pode gerar dúvidas quanto ao real avanço da representação da mulher no cinema. Mesmo sendo a protagonista da obra, a personagem feminina por vezes, pode não atuar como ser causador que move a narrativa. Com base nessa inquietação, Alyson Bechdel criou uma ferramenta composta por três perguntas com o objetivo de medir o grau de protagonismo das personagens femininas no cinema. Teste que será aplicado nesta investigação em três filmes atuais, Enrolados (Tangled -2010), Valente (Brave-2012), e Frozen (2012), que foram considerados pelo grande público como revolucionários quanto a representação da imagem feminina, e que pertencentes ao gênero de animação, consagrado por Walt Disney, e suas produções marcadas pelo fantástico e pelo mágico, inspiradas nos tradicionais contos de contos de fadas. Contos que dão visibilidade a um tipo específico de personagens, as princesas.

Compreendendo o encantamento que as princesas despertam nas crianças e adultos, Walt em 1937 dá início a saga das princesas Disney através de Branca de Neve. Na sequência, ganharam notabilidade as princesas Cinderela (1950), Aurora (1959), Ariel (1989), Bela (1991), Jasmine (1992), Pocahontas (1995), Mulan (1998), Tiana (2009), Rapunzel (2010), Merida (2012), Elsa e Anna (2013).

Levando em consideração as importantes transformações vivenciadas pelo feminino, propõe-se uma apropriação breve da trajetória da mulher nas narrativas cinematográficas de animação das princesas Disney. Avaliando as consequências, propondo um juízo acerca do conteúdo de suas mensagens, considerando os atributos de suas protagonistas, circunscritos à categoria gênero. Traçando ainda, um paralelo entre as conquistas da mulher na sociedade e a história das princesas no cinema de animação, e desta

forma, buscar a resposta sobre o modo pelo qual estas narrativas espelham um contexto social.

A pesquisa será dividida da seguinte maneira: no segundo capítulo foi apresentado os principais marcos da história do feminismo atual estabelecendo uma linha de interação e raciocínio crítico do feminismo e situação da mulher na sociedade. Além disso, foi problematizados conceitos como representação, corpo e gênero. A seguir foi discutido a representação feminina no cinema hollywoodiano, contextualizando o debate feminista que critica a construção da representação do feminino visto essencialmente pelo prisma de um sexo sobre o outro.

Já no terceiro capítulo buscou-se explicar os mecanismos que envolvem a construção técnica de discurso e narrativa nas obras cinematográfica. Foi explicado como as imagens e seus significados atuam na linguagem cinematográfica segundo Turner (2012) e como a semiótica ajuda a entender esse processo. Posteriormente foi discutido os elementos que envolvem a construção e caracterização de personagens as suas relações no cinema, literatura e teatro.

Na quarta parte desta pesquisa, foi apresentado o percurso do cinema de animação mundial apontando seus principais marcos, utilizando como referencia os autores Sebastien Denis (2010) e Carolina Fossati (2009) . Em seguida foi abordado o poder dos contos de fadas, citando o psicólogo Bruno Bettelheim, e contextualizando historicamente com a trajetória das princesas dos estúdios Walt Disney.

Por fim, foi abordado o redesign das princesas feito recentemente, através de Rapunzel, Merida, Anna e Elsa, que apontam mudanças na representação feminina, apresentando um novo padrão de princesas mais independentes, e livres que diferem do modelo anterior, representado por Branca de Neve, Aurora, Bela, entre outras. As obras cinematográficas foram analisadas, utilizando como ferramenta o Teste Bechdel com o objetivo de medir o grau de atuação das novas princesas em seus filmes.

2 FEMINISMO E REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO MASS MEDIA

Produtos audiovisuais e culturais têm um significativo poder influenciador de pensamento e se apresentam como um canal ideal para a disseminação de idéias dominantes. Com base nisso, o presente capítulo busca os principais marcos da história do feminismo mundial e suas possíveis articulações e contribuições sociais, com o objetivo de estabelecer uma linha de interação e raciocínio crítico do feminismo com a situação da mulher na sociedade e nos veículos de comunicação de massa, com ênfase nos produtos cinematográficos hollywoodianos.

2.1 O FEMINISMO E A DESIGUALDADE DE GÊNERO

A mulher, durante um longo período da história ocidental, foi dominada pelos homens, sendo criada e educada dentro dos parâmetros patriarcais que a limitava a atividades domésticas e à subserviência ao homem. Manifestações de virtudes tradicionais, como castidade, religiosidade e devoção à família, eram requisitos fundamentais para o enquadramento e a aceitação social. Consideradas fracas, indefesas e incapazes de garantir seu sustento, para as mulheres, o casamento era uma forma de proteção e o marco mais importante de suas vidas.

Em diversos momentos, as mulheres rebelaram-se contra essa condição, lutaram por liberdade e pagaram com suas próprias vidas. Na Idade Média, entre os séculos XV e XVII, a chamada “caça as bruxas” foi implacável com qualquer mulher que desafiasse os princípios estabelecidos socialmente.

Existe, nessa perseguição às “feiticeiras”, um elemento claro de luta pela manutenção de uma posição de poder por parte do homem: a mulher, tida como bruxa, supostamente possuiria conhecimentos que lhe confeririam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino. (PITANGUY; ALVES, 1982, p. 21)

De acordo ainda com Pitanguy e Alves, como uma consequência desses diversos acontecimentos, que possuem raízes no passado que buscavam a libertação e a denúncia à existência de formas de opressão a mulher, surgiu o movimento feminista. Desde a sua gênese até os dias atuais, o movimento passou por diversas atualizações, acompanhando e suprindo os desafios impostos, e buscando uma condição igualitária da mulher na sociedade. Levando em consideração essas transformações, acadêmicos e feministas, dividiram o movimento em três “ondas”.

De acordo com Pitanguy e Alves (1982,) na Revolução Francesa (1789-1799), a luta por conquistas baseadas no lema, Liberdade, Igualdade e Fraternidade foi a fundamentação utilizada pelas mulheres para reivindicar seus direitos sociais e políticos, iniciando, neste momento, o que foi chamada de primeira onda do movimento feminista.

As sufragistas¹, como ficaram conhecidas, promoveram grandes manifestações, com foco na promoção da igualdade nos direitos contratuais e de propriedade para homens e mulheres e a conquista do direito ao voto feminino. Por se tratar de algo que rompia com os padrões históricos e sociais, esse primeiro momento da trajetória feminista foi bastante extenso e os resultados foram aparecendo gradativamente. Apenas em 1918 o voto feminino foi instaurado, mas com restrições, sendo aprovado totalmente apenas um ano depois.

Nos anos 1960, as transformações sociais efervesceram as ideias feministas e o movimento ganhou mais força. A segunda onda espalhou-se por diversos países industrializados, alterando as perspectivas predominantes em diversas áreas da sociedade ocidental. Transformações sociais foram causadas por fatores como o aparecimento do movimento de contracultura desencadeado pela geração pós-guerra, o nascimento do movimento hippie e a disseminação dos ideais de amor livre, o repúdio a qualquer tipo de repressão, somadas ao avanço dos meios contraceptivos que possibilitaram a mulher mais autonomia sexual através da pílula anticoncepcional (BRAGA; COSTA, 2009).

Segund Cardoso e Freitas Junior (2011), na década de 1960 aumentou a ocorrência de famílias que não tinham mais a figura paterna como modelo a ser seguido, e sim uma mulher na liderança, levando a sociedade a uma intensa crise de identidade.

Nessa segunda onda, a reivindicação central do movimento era a libertação da mulher com base na existência de uma opressão gerada pela desigualdade de leis somada às desigualdades culturais, com o objetivo de tentar aniquilar as diferenças de poder entre homens e mulheres.

Destas idéias, com base no resgate de fundamentações delineadas pela publicação do livro *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1940, surgiu no movimento feminista a reflexão de ideologia de gênero, que propõe a tese de que o sexo feminino e o masculino são

¹O sufragismo foi um movimento feminista que iniciou-se em 1848 nos Estados Unidos. Seus membros chamadas *sufragistas*, denunciavam a exclusão da mulher da possibilidade de participação nas decisões públicas, em um momento em que há uma expansão do conceito liberal de cidadania abrangendo os homens negros e os destituídos de renda. (ALVES ; PITANGUY, 1982. p.44)

uma “construção social”

Simone de Beauvoir, escrevendo no final da década de 1940 o livro intitulado o Segundo Sexo, é uma voz isolada neste momento de transição. Denuncia as raízes culturais da desigualdade sexual, contribuindo com uma análise profunda na qual trata de questões relativas à biologia, à psicanálise, ao materialismo histórico, aos mitos, à história, à educação, para o desenvolvimento desta questão. Afirma ser necessário estudar a forma pela qual a mulher realiza o aprendizado de sua condição, como ela a vivencia, qual é o universo ao qual está circunscrita. (PITANGUY; ALVES, 1982, p.50).

Ainda segundo Cardoso e Freitas Junior, o livro de Beauvoir leva à percepção do masculino e do feminino como criações culturais pré-estabelecidas, uma hierarquização dos sexos como uma construção social e não uma questão biológica, colocando em questão que certos comportamentos são apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas.

Essa aprendizagem é um processo social. Aprendemos a ser homens e mulheres e a aceitar como naturais as relações de poder entre os sexos. A menina, assim, aprende a ser doce, obediente, passiva, altruísta, dependente; enquanto o menino, aprende a ser agressivo, competitivo, ativo, independente. Como se tais qualidades fossem parte de suas próprias naturezas (PITANGUY; ALVES, 1982. p.55).

Com base nisso, segundo Monteiro (2000), através destas teorias pós-estruturalistas, as feministas buscavam perceber como diferentes conceitos de masculinidade são construídos social e historicamente e como os sentidos atribuídos à masculinidade se relacionam como práticas de poder específicas. Buscava-se assim, identidade própria, que superasse as hierarquias do forte e do fraco, do ativo e do passivo, uma identidade livre de diferenças entre os sexos, propondo uma relação de complementaridade e não de dominação.

O final da década foi marcado pelos primeiros passos em direção à construção de uma teoria feminista. Surgiram inúmeras organizações que atuaram como núcleos congregadores de grande número de mulheres, desenvolvendo atividades permanentes ligadas à reflexão, aos grupos de trabalho, às pesquisas, às publicações.

Neste momento, Kate Millet² (1970) propôs uma análise das relações entre os sexos, para a afirmação do sistema patriarcal como um sistema universal dominante prevalente em todas as culturas, e que penetra as religiões, leis, costumes de todas as civilizações; abordando aspectos ideológicos, biológicos, sociológicos, econômicos,

²Artista e escritora feminista estadunidense, Kate Millet interessou-se pelas questões sociais do seu tempo. Com o aparecimento do movimento feminista passou a militar em diversas organizações defensoras dos direitos da mulher, incluindo o famoso N.O.W. (National Organization for Women). (KATE, 1970, p5)

antropológicos e psicológicos da condição da mulher no patriarcalismo (PITANGUY; ALVES, p53).

Juliet Mitchell³, na mesma época, publicou o livro *A Condição da Mulher* (1970), na qual busca compreender os aspectos gerais da discriminação de sexo e a sua especificidade nas diferentes classes sociais. Traçando um histórico dos escritos sobre a mulher, afirma que a liberação deverá se dar nos quatro níveis que caracterizam a discriminação: as esferas da produção, da reprodução, da sexualidade e da educação (PITANGUY;ALVES. 1982, p.52-53).

A partir da década de 1970, com sua força política em enorme potencial de transformação social, o movimento feminista passou a desenvolver alguns temas ligados a reivindicações básicas das mulheres, como sexualidade e violência, saúde, ideologia e formação profissional e mercado de trabalho.

De diversas discussões sobre supostas falhas da segunda onda, emergiu no início da década de 1980 a terceira onda do feminismo. De acordo com Koller e Navaz (2006), feministas influenciadas pelo pensamento pós-estruturalista que predominava na França, especialmente pelo pensamento de Michel Foucault e de Jacques Derrida, passaram a enfatizar a questão da diferença, da subjetividade e da singularidade das experiências, concebendo que as subjetividades são construídas pelos discursos, em um campo que é sempre dialógico e intersubjetivo.

O principal objetivo da terceira onda do movimento era desafiar definições essencialistas da feminilidade feitas pela segunda onda, que colocariam ênfase nas experiências das mulheres brancas, heterossexuais e de classe média alta. A partir desse momento, foi colocada em questão uma nova proposta de discussão do feminismo, integrando discussões de “raça”, etnia, sexualidade e classe, com as quais os diferentes tipos de mulheres se identificassem.

Marcada por questionamentos internos, a terceira onda apresentou o chamado Feminismo da Diferença, que seguia em sentido contrário ao das outras vertentes, em considerar a desigualdade entre homens e mulheres como uma construção social.

O feminismo nesta fase levanta também novas discussões sobre direitos humanos.

³Britânico psicanalista e feminista socialista, Mitchell se tornou conhecido por seu livro *Psicanálise e Feminismo: Freud, Reich, Laing e Mulheres*- 1974 (PALLARES, 2000).

Em 1993, na II Conferência Mundial sobre Direitos Humanos em Viena, Áustria, a violência contra as mulheres foi declarada como uma violação dos direitos humanos (NEGRÃO, 2000).

No século XXI, a luta do movimento feminista estende-se a manifestações e denúncias contra a violência doméstica, em defesa do aborto e à reivindicação por mais espaço no poder político e nos lugares de tomada de decisão. A chamada Marcha das Vadias é considerada o ícone de maior relevância e repercussão do feminismo atual, ganhando grande atenção da mídia mundial. O movimento surgiu em repúdio a diversos casos de abuso sexual contra mulheres na Universidade de Toronto, e posteriormente, se estendeu a diversos lugares do mundo. (GOMES; SORJ, 2014).

Acompanhado a história e as transformações sociais, o feminismo e em diferentes momentos dessa trajetória tem contribuído para garantir um lugar igualitário e digno da mulher na sociedade ocidental. Os avanços são evidentes, porém, apesar de a mulher ter conquistado maior autonomia e liberdade, homens e mulheres continuam a deter um poder profundamente desigual. A mulher ainda sofre pressão para adotar os padrões patriarcais, obtém os menores salários, e, na mídia, ainda assume o papel de objeto e seu corpo é comercialmente explorado. Muito já foi conquistado, mas, até o alcance da posição ideal, devem existir ainda muitas mudanças e lutas.

2.2 REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA MÍDIA

Nas primeiras décadas do século XX, o capitalismo rompeu os limites da economia e penetrou no campo da formação da consciência, convertendo os bens culturais em mercadoria. As obras de arte e as idéias começaram a ser criadas, negociadas e consumidas como bens descartáveis, produzidos e vendidos levando em consideração princípios de construção e difusão estética e intelectual que antes eram reservados apenas às artes, às pessoas e ao pensamento. (RÜDIGER, 2001. p. 14)

Diante desta “cultura industrializada”, os teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer da escola de Frankfurt conceberam o termo Indústria Cultural que tinha o objetivo de explicar a existência de produtos adaptados ao consumo das massas.

Horkheimer, Adorno, Marcuse e outros referiram-se com o termo indústria cultural à conversão da cultura em mercadoria, ao processo de subordinação da consciência à racionalidade capitalista”. Mais do que uma crítica à industrialização do processo de trabalho e produção, a crítica frankfurtiana à indústria cultural era voltada a castração do pensar, propondo a racionalidade absoluta do capitalismo, o que para os pensadores provocaria a estagnação ideológica da sociedade. (RÜDIGER, 2001. p. 138).

Coelho (1980) explica que Adorno e Horkheimer defendiam também a ideia da indústria cultural como forma de dominação, trabalhando o consumo sobre o estado de consciência e inconsciência das pessoas. Segundo Adorno e Horkheimer, a indústria reforça as relações de poder estabelecidas, zelando para que a ordem mantenha-se constante e que o sistema que a alimenta não seja desestabilizado, com o objetivo de acumular cada vez mais capital, reproduzir ideologias estabelecidas pelo sistema e assim orientar as massas e impor comportamento.

[...] essa indústria desempenha as mesmas funções de um Estado fascista e que ela está, assim, na base do totalitarismo moderno ao promover a alienação do homem, entendida como um processo no qual o indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante, transformando-se com isso em mero juguete e, afinal, em simples produto alimentador do sistema que o envolve (COELHO, 1980, p14).

Rádio, cinema, televisão, revista, e a publicidade, foram utilizadas pela elite com o intuito de manipular a população. Segundo Edgar Morin⁴ (1997) nas palavras de Lima (2009), imagens eróticas e linguagem ambígua passaram a invadir os meios de comunicação apelando para ícones sexuais para estimular o consumo. E a mulher se transformou em mais um alvo dessa indústria sendo um objeto de divertimento, prazer e luxo, servindo como um instrumento de venda de produtos por meio da erotização de sua imagem.

A publicidade ganhou força, se tornando um elixir da indústria cultural. Com a finalidade de proporcionar visibilidade aos produtos, ela uniu os dois extremos do mundo mercantilizado: de um lado a produção, de outro a recepção e o consumo. Objetivando-se a seduzir os consumidores para a aquisição dos mais variados produtos, transformando-os em bens de imediata necessidade.

De acordo com Jordão (2005), a mulher passa a criar duas vias de relacionamento com a publicidade, a de consumidora, sendo portadora da decisão de compra do produto anunciado, e da identificação com a imagem da atriz ou modelo que a peça apresenta.

Os anúncios publicitários, ao exporem atraentes modelos, provocam não só o desejo masculino para a aquisição do produto, como o público feminino, pois, quando entra em jogo a magia da sedução, a mercadoria confunde-se com a imagem feminina, objeto de desejo masculino e figura a ser copiada pela mulher. É como se o homem, ao adquirir o produto, estivesse mais próximo de celebridades televisivas (JORDÃO, 2005, p.22).

Em um momento, a mulher é representada de forma erotizada, como objeto de

⁴ MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, V.1 – Neurose, 1997

desejo sexual ao voyeurismo masculino e modelo de beleza feminino, em outro como a figura materna, dona de casa, para reafirmar seu lugar social e estimular a venda de produtos domésticos.

Já o cinema, segundo Carli (2009, p.65), um dos produtos mais absorvidos pela indústria cultural, a representação da mulher e seu corpo, se deu em diversos aspectos. Satisfazendo o prazer primordial que é o de olhar, o cinema divide os filmes entre o polo ativo (masculino) e o passivo (feminino), que de certa maneira, impõe a maneira pela qual a mulher deve ser olhada dentro do espetáculo. Que resumidamente, “funciona” de duas maneiras: (1) como objeto erótico no filme e (2) como objeto de contemplação fora dele (para o espectador) (BRAGA; COSTA, 2009, p102).

Carregando a imagem patriarcal do ser feminino que normalmente é ligada ao corpo, à sexualidade, à emoção, e à família, o que nos é mostrado nos produtos cinematográficos é a condição da mulher, vista pelos olhos masculinos. (DUARTE, 2013. p1)

Mesmo que características como inteligência, racionalidade, firmeza e decisão tenham sido apenas reconhecidas e assumidas como inerentes à mulher no que diz respeito à condução de suas obrigações sociais e familiares (domésticas), não sendo estas passíveis propriamente do reconhecimento dentro do contexto cultural, político ou muito menos econômico, o problema é que o espaço feminino resumindo-se ao universo doméstico e familiar foi, ao longo dos anos, não apenas desprestigiado social e economicamente, mas também foi sendo incorporado culturalmente como “lugar” próprio do universo feminino e, conseqüentemente, sua imagem foi sendo circunscrita a esse espaço (BRAGA; COSTA, 2009, p99).

Essa circunstância se tornou tão evidente e repetitiva que a imagem feminina representada através deste veículo se tornou estereotipada, e impôs a ela uma figura idealizada. O que mais preocupa os estudiosos sobre o tema, é o fato que estes modelos impostos em torno da imagem da mulher funcionam como uma forma de opressão, pois as transformam em objeto, nulificando-a como sujeito e recalçando o seu papel social.

2.3 CRÍTICA FEMINISTA NO CINEMA

Produtos audiovisuais de ficção refletem a cultura que os produz e consome, reforçando, de modo geral, ideologias e padrões comportamentais que preservam o conservadorismo.

Normalmente, a personagem feminina no cinema aparece em papel secundário e não como indivíduo causador e peça chave da narrativa. Ela é colocada em uma posição inferior em relação à do personagem masculino, que é másculo, forte, e responsável por resolver de todos os problemas que aparecem na trama.

A mulher é retratada como o modelo de mulher perfeita aos olhos masculinos: jovem, bonita, magra, sexy, frágil, delicada, submissa, ótima mãe, e ainda extremamente competente quanto às atividades domésticas e sexuais.

Em regra, na maioria das vezes, os filmes iniciam com a imagem feminina sendo apresentada “a serviço” do olhar tanto dos protagonistas masculinos quanto do espectador. A imagem exibida é destacada e isolada, glamorosa e sensual/sexual. Contudo, na medida em que a narrativa se desenrola, a personagem feminina se apaixona pelo protagonista, torna-se “propriedade” sua e, conseqüentemente, perde suas principais qualidades: a elegância e o glamour. Sua sexualidade e o seu erotismo, presentes inicialmente, são posteriormente subjugados (para não dizer suprimidos) ao seu companheiro. De certa maneira, na sua identificação com o protagonista masculino (aquele que detém o controle), o espectador acaba “compartilhando” com este o seu poder e, de certa forma, possuindo também o seu objeto de desejo (BRAGA; COSTA, 2009, p99).

De acordo com Duarte (2013. p. 4), a mulher, na grande maioria dos filmes, vive em uma busca infinita pelo seu grande amor, e enfrenta diversos obstáculos para consolidar este encontro, pois o homem seria o complemento indispensável para sua realização pessoal. A felicidade plena, o poder e o reconhecimento perante a sociedade só é conquistado através de um relacionamento estável de acordo com os bons costumes sociais, com um homem. E aquelas que porventura fogem do padrão de “rainha do lar” são representadas como prostitutas, ladras, e “solteironas” (figura de mulher amargurada, feia, um alerta para aquelas que não se empenham na busca por um par).

A independência financeira e social são temas abafados, com exceção dos casos em que a mulher não possui outra escolha. A mulher que trabalha é caracterizada como aquela que não possui o amparo e a proteção masculina (viúvas, órfãs, solteironas) e, mesmo assim, normalmente, garantem seu sustento exercendo atividades típicas do universo feminino (lavadeiras, domésticas, etc.) e não conquistam o sucesso profissional.

Nos raros casos em que a mulher exerce uma ação que é restrita ao universo masculino com liberdade sexual, independência financeira e social, poder, inteligência, ela é freqüentemente punida. Ou seja, a personagem feminina que se atreve a invadir os domínios masculinos e ser bem sucedida e realizada, sem o apoio de um homem ou família, é representada como uma pessoa que esconde algo e tenta se passar por uma coisa que realmente não é (afirmando o ideal machista de que a mulher nunca conseguirá desempenhar o papel masculino de maneira honesta), ou como um perigo social, apresentando algum distúrbio mental: representadas como psicopatas, maníacas, serial killers e assassinas.

Para Duarte (2013), a estas vilãs é guardado um final trágico: são vítimas de abusos, mortes violentas, fins solitários e tristes regados com muito arrependimento a respeito da sua vida “errada”, como um sinal de redenção. De uma forma fantasiada e discreta, o que este tipo bem comum de narrativa pretende passar para o espectador é uma ideologia machista que pretende transmitir a idéia de que a mulher deve ser domesticada, e aquelas que não aceitarem os padrões e assumirem um bom comportamento não terão seu final feliz.

Partindo do posicionamento teórico de um grupo de realizadores britânicos e norte americanos, na década de 1970, teve início uma nova linha de pesquisa voltada às questões da representação da mulher no cinema, chamada de Teoria Feminista do Cinema.

Com pensadoras como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Clarie Jhoston, entre outras, a teoria buscava demonstrar que determinados estereótipos impostos à mulher funcionam como uma forma de opressão, transformando-a em objeto e anulando como sujeito e reprimindo seu papel social (GUBERNIKOFF, 2009, p.66).

Considerada pioneira entre as críticas feministas, ao propor uma discussão fundamentada sobre estereótipos a partir do ponto de vista semiótico, Claire Johnston apresentou uma análise de como o cinema clássico constrói uma imagem idealizada da mulher e investigou o “mito da mulher” no cinema clássico, sob a perspectiva do olhar masculino. Nesse sentido, o símbolo mulher pode ser analisado como uma estrutura, uma convenção que não diz nada sobre a mulher; que as representam pejorativamente como “não-homens”; e que a mulher como mulher acaba se tornando ausente no roteiro do filme (ILG, 2005).

Segundo Maluf e Melo (2005), com base em elementos ligados à psicanálise, Laura Mulvey propõe uma discussão em torno da perspectiva do olhar nos filmes hollywoodianos que representa a mulher como objeto do olhar masculino; os homens por sua vez, controlavam a ação e a narrativa. Para Mulvey, duas perspectivas ocorrem de forma constante nos filmes que contribuem para objetificar a figura feminina. A mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo), ou pela substituição ou transformação da mulher por/em um fetiche. De acordo com Maluf e Melo, a sua teoria psicanalítica foi utilizada como uma "arma política" para desmascarar as formas como o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema.

Apesar de também considerar a psicanálise como um instrumento importante para a análise feminista, Ann Kaplan difere de Mulvey ao refletir sobre a possibilidade do discurso psicanalítico se tornar opressor na medida em que coloca as mulheres em uma posição

contraditória com a possibilidade de se tornarem sujeitos e à possibilidade de autonomia. Ainda de acordo com Maluf e Melo, a perspectiva de Kaplan procura avaliar se o olhar no cinema hollywoodiano é, assim como defende Mulvey, necessariamente masculino, e se seria possível a construção de outras estruturas em que as mulheres portariam o olhar sem estarem na posição masculina.

Em suas diferentes vertentes de pensamento, estas e outras críticas feministas, buscavam por meio de suas reflexões desconstruírem os fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação dos filmes, estabelecendo e propondo uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica.

Apesar dos esforços, atualmente, ainda não chegamos a uma representação ideal das mulheres no cinema. Um estudo realizado em 2014 pelo Instituto Geena Davis de Gênero na Mídia, com o apoio da ONU Mulheres e da Fundação Rockefeller, chamado de Gênero Bias Sem Fronteiras: Uma investigação de personagens femininas em Filmes populares em 11 países⁵ - (GENDER BIAS WITHOUT BORDER: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries), apontou que o cinema ainda é predominantemente masculino. De 120 filmes analisados, entre o ano de 2010 e 2013, o estudo constatou que apenas em 23% deles tiveram uma protagonista ou co-protagonista feminina. A pesquisa revelou ainda que o percentual de personagens falando do sexo feminino nos filmes de maior bilheteria não teve crescimento ou mudança. E não é difícil encontrar exemplos que comprovem esses dados.

Para ajudar a detectar se um filme possui uma visão igualitária para ambos os sexos, foi criado pela cartunista norte-americana Alison Bechdel, o Teste Bechdel – (*Bechdel Test*), introduzido pela primeira vez, em uma de suas histórias em quadrinhos intitulada como *Dykes to Watch Out For*. Na tira de 1985 chamada "A regra" (figura 1), uma personagem feminina sem nome conta que só assiste a um filme se ele satisfazer três requisitos: Possuir pelo menos duas mulheres que tenham nome próprio, e que conversem entre si de um assunto que não envolva homens (AVERBUCK, 2014).

O teste não busca ser um termômetro para saber se um filme é bom ou ruim, e nem exige que as personagens falem necessariamente sobre feminismo, ou outras mulheres e

⁵ SMITH, Stacy L.; CHOUËITI, Marc; PIEPER Katherine. **GENDER BIAS WITHOUT BORDER: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries**. Geena Davis Institute on Gender in Media. 2014. Disponível em <<http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-executive-summary.pdf>>. Acesso em 18 de abril de 2015.

sua condição. Na realidade ele funciona como um indicador de preconceito de gênero em todas as formas de ficção, indicando como as personagens femininas são limitadas a papéis secundários na indústria cinematográfica. Instigando um novo olhar mais crítico e reflexivo, para o que é reproduzido nos cinemas e na mídia em geral, e questionador sobre a veracidade e o objetivo de tudo é oferecido à mulher.

Figura 1 - The Rule. Fonte: ASSIS (2013)



2.4 IMAGEM FEMININA NO CINEMA HOLLYWOODIANO: HOMEM SUJEITO E MULHER OBJETO

Hollywood, com todo seu aparato de grandes estúdios, com um investimento volumoso na distribuição dos filmes e em famosos atores e atrizes, desenvolve uma agradável, sedutora e irresistível pedagogia que apela para a emoção, fantasia o sonho e a imaginação (FABRIS, 2002, p.2).

De acordo com Bordwell (2005, p.278-279), a maioria dos enredos hollywoodianos apresentam indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema ou atingir objetivos específicos. Nesta busca, os personagens entram em conflito e a história finaliza com a vitória de uma das partes (normalmente a do mocinho), com a resolução do problema central da trama e o objetivo dos personagens principais alcançados. Nessas histórias, o principal agente causal da trama, ou seja, aquele que possui a chave para o desenrolar do dilema central, normalmente é um indivíduo distinto, forte, dotado de muitas qualidades e boa índole.

O que percebemos, e não só nos produzidos por Hollywood, é que a representação da personagem feminina é a do outro, e nunca como sujeito causador, assumindo um papel secundário na narrativa, caracterizada como uma figura frágil e indefesa, dependente do homem, submissa as suas vontades masculinas e objeto de sua satisfação e desejos, normalmente alienada e extremamente competente aos assuntos que são compactuados socialmente como próprio do universo feminino. Estereótipo que transforma a mulher em apenas objeto, um degrau para o engrandecimento masculino, e assim diminuindo-a como ser e recalçando o seu papel social.

Isso acontece, de acordo com Kaplan (1995), pelo fato do cinema ter seguido as ideologias patriarcais, que representam limitadamente a imagem da mulher como objeto do voyeurismo masculino.

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal (KAPLAN, 1995, p. 45).

Para garantir que esta estrutura moralista não fosse arranhada podemos perceber que o cinema hollywoodiano adotou uma série de regras narrativas. Apesar de existir exceções, é observável que é evitado produzir filmes que vão contra os princípios do grande público, como modelos que fogem do padrão patriarcal, enredo que violam ou ridicularizam a

Lei. Este tipo de iniciativa é adotada para orientar as massas como agir e não agir, regulando-as culturalmente (CARDOSO; FREITAS JUNIOR, 2009, p.2).

O cinema clássico americano convencionou uma série de códigos de linguagem, resumidos em um manual do discurso narrativo, amplamente aceita pelo público. O star system, movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood a partir da década de 20, assentou as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental (GUBERNIKOFF, 2009, p. 65).

No caso dos filmes de Hollywood, a mulher, desde a década de 1930 até os dias atuais, é representada de três maneiras: (1) a mulher “cúmplice”, que renuncia aos seus sentimentos pessoais e à sua realização individual, assumindo uma postura frágil (mulher da década de 1920 ainda sem muita liberdade e ligada muito à família e ao homem; (2) a mulher “resistente”, que surge no século XX com sua integração ao mercado de trabalho e sua emancipação financeira, graças ao movimento feminista; (3) a mulher “pós-moderna”, que, tendo encontrado espaço na esfera econômica e política, conquista a liberdade de escolha desejada e enfrenta as novas e complexas questões que se originam na contemporaneidade (BRAGA; COSTA, 2009, p.107).

Até a década de 1920, habitualmente, a imagem da mulher surgia nos filmes hollywoodianos de forma contida aos padrões sociais da época. A representação feminina era realizada através de uma criança (normalmente interpretada por Mary Pickford), uma mãe, esposa e dona de casa, ou a mulher perseguida, que seria resgatada pelo herói.

A mulher só começou a ganhar mais espaço na narrativa no período pós-Primeira Guerra, ao mesmo tempo que sua imagem passou a ser erotizada. Os filmes deste período uniam e codificavam o prazer visual e o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal, e a personagem normalmente apresentava o ideal feminino da América: caracóis loiros, vestidos elegantes e simples mais um toque de sensualidade e rosto de boneca.

A década de 1930 foi marcada pela época áurea dos musicais. Nesse período, o erotismo foi substituído pela figura da “*pin-up girl*”, que embora apresentava uma figura de mulher bastante sensual, possuía mistura do clássico romantismo. Em muitos filmes desta época, a mulher aparece constantemente como produto do objeto de desejo masculino, encarnado pela figura da prostituta, dançarina, e a mulher fatal (*femmes fatales*) nascida do cinema *noir* americano.

Braga e Costa (2009) comentam ainda que, com o rebentar da Segunda Guerra Mundial, o cinema ganhou uma maturidade social e tanto os papéis femininos como os

masculinos deixam de ter o destaque das produções, passando a ser instrumento de crítica social e mudança das mentalidades. A mulher era retratada de maneira sensual mas também de maneira real.

Nos anos 1950, a personagem feminina ressurgiu cheia de glamour, e um grande ícone que marcou a década foi a diva Marilyn Monroe, com sua beleza angelical e generosas curvas. De acordo com Cardoso e Freitas Junior, esta época apresentou o rompimento das antigas formas de dominação do olhar masculino, mostrando uma mulher mais independente, crítica e segura de si. Porém os códigos antigos não desapareceram e a mulher retratada ainda era muito ligada à figura masculina.

[...] sobre as mulheres da década de 1953, o sexo era visto como a coisa mais importante da vida, sendo Marilyn Monroe elegida a musa da época e símbolo de mulher-objeto, sexual, domesticável e ingênua (CARDOSO;FREITAS JUNIOR, 2009. p.2).

A partir de 1960, a produção americana entrava numa nova fase de substituição do velho e impróprio. A sociedade passava por transformações e as mulheres ganharam mais liberdade e autonomia. O movimento hippie disseminava as ideologias de amor livre, repulsa a todo e qualquer modo de preconceito, e reivindicava liberdade de expressão. As minorias começavam a ir às ruas, a teoria feminista do cinema surgiu e começou a criticar a imagem da mulher veiculados nas obras cinematográficas. A partir desse momento a imagem masculina no cinema começou a perder força.

A predominância do homem potente, certo de si mesmo e que tem como único desafio vencer os obstáculos que o separa de seu objetivo final, vem sendo trocado pela figura do homem em crise, em busca de uma identificação pessoal e que, por vezes, deixa de possuir as características que classificam seu gênero sexual dentro de um conceito social e cultural, neste caso a apresentação da figura do homossexual como personagem principal (ALFREDO, 2011, p.8).

Ainda segundo Alfredo (2011), ao longo da década de 1990, os filmes hollywoodianos começaram a expor, de forma mais efetiva, os diversos lados do universo feminino. As personagens femininas aparecem, a partir desse momento, associadas à competência, à coragem, à eficácia, inseridas em sua nova realidade de vida (trabalho, casa, filhos). Observa-se a partir desse momento, uma maior preocupação quanto a sua forma de representação.

Entretanto, apesar das mudanças, podemos concluir que ainda há muito que avançar quanto a uma representação ideal da mulher. O cinema hollywoodiano, assim como a sociedade, ainda é carregado com ideias machistas. Apesar de haver rupturas no papel da

mulher durante o desenrolar da narrativa, observamos que a personagem feminina ainda volta para o lugar comum, junto à família dependente da presença masculina, representada como um uma sonhadora que necessita do homem para sua realização pessoal.

3 CONSTRUÇÃO DE DISCURSO NO CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO

Este capítulo busca explicar os mecanismos que envolvem a construção técnica de discurso e narrativa de uma obra cinematográfica, mais especificamente o cinema clássico hollywoodiano. Para assim caminhar para uma compreensão mais clara dos eventos causais que influenciaram na construção das personagens principais representadas nos filmes princesas Disney.

3.1 ELEMENTOS DA LINGUAGEM E SISTEMAS SIGNIFICADORES

Desde as artes rupestres até seu uso mecânico na fotografia e no cinema, as imagens são utilizadas com a finalidade de representação, refletindo nossas crenças, vontades, costumes, hábitos, comportamento, e até como ferramenta de manipulação e dominação. O que indica, segundo Turner (1997), sua carga cultural e conotativa, já que as imagens não se limitam apenas ao objeto ou ao conceito representado, mas também remetem ao modo pelo qual esta representação está sendo empregada.

A representação visual também possui uma linguagem, um conjunto de códigos e convenções que, de acordo com Turner, é usado pelo espectador para dar sentido àquilo que ele vê. Ou seja, as imagens já chegam a nós codificadas em forma de mensagem, representadas como algo significativo em diversos modos.

Turner aponta que a melhor forma para compreender esse sistema que atua como linguagem é empregar a metodologia semiótica às práticas significadoras do cinema. Isso por que a semiótica vê o significado social como produto das relações construídas entre signos, que é a unidade básica de qualquer tipo de comunicação.

De acordo com o emprego da semiologia de Saussure, Turner (1997) explica que o signo pode ser decomposto em duas partes, o significante e o significado. O significante é a forma física do signo, que pode ser uma imagem ou fotografia. O significado é o conceito mental referido, que é, por exemplo, a imagem fotográfica de uma árvore. E esse é o aspecto primordial que Turner aponta para a compreensão da significação do cinema na sua organização da representação, para dar um sentido específico a um público específico (TURNER, 1997, p.54-55).

Turner explica que o cinema tem seus próprios códigos, métodos para estabelecer significados sociais ou narrativos, e suas próprias convenções. No nível de significante, o

cinema desenvolveu um rico conjunto de códigos e convenções. Que está presente no emprego da música para significar emoção em uma cena dramática, no uso da câmera lenta em uma cena de amor. Enfim, o cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, montagem do cenário, som e efeitos especiais, para contribuir ou construir significado.

Essa combinação (de significação e significados) pode ser realizada com sistemas complementares ou conflitantes entre si, mas nenhum por si só é responsável pelo efeito total de um filme; pelo qual cada um possui seu próprio conjunto distinto de convenções, seus próprios modos de representar as coisas. Essa complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme, a análise do cinema e compreensão do prazer que ele proporciona.

3.1.1 A câmera

O retângulo da imagem é visto como uma janela que abre para um universo. O movimento reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, em continuidade ao espaço da imagem percebida. Entre outras atribuições a câmera representa o conjunto de práticas mais complexo na produção cinematográfica (TURNER, 2005).

O posicionamento da câmera é talvez a mais evidente das práticas e das tecnologias que contribuem para a realização de um filme. O uso de tomadas elevadas pode transformar um filme numa apresentação artística, estimulante nas perspectivas que oferece ao público, assim como a distância do objeto principal também pode ter um efeito sobre o significado de uma tomada, aumentando a ambigüidade da resposta emocional, ou convidar o espectador a projetar suas próprias emoções na cena (TURNER, 2005).

Podendo ter uma função psicológica ou dramática ao exprimir ou materializar a tensão mental de uma personagem, o movimento da câmera é outro meio de expressão fílmica importante que podemos destacar (BETTON, 1987). A rotação da câmera ao longo do eixo horizontal imita o movimento dos olhos do espectador enquanto examina a cena. Já o movimento em torno do seu eixo transversal propicia a ilusão de que o espaço está inclinando, muito utilizado em tomadas que buscam indicar que a personagem está caindo, entorpecida ou enferma, e por isso percebe o ambiente de uma forma anormal (TURNER, 2005).

A manipulação de certas lentes de zoom é outra forma de movimentação da câmera que podemos destacar. A técnica é utilizada para enquadrar o motivo principal, e por

isso, tem muita importância para a compreensão do contexto geral da cena, já que é no enquadramento que se decide o que vai fazer parte do filme em cada momento de sua realização e é determinado como o espectador perceberá o mundo que foi ali criado. E a combinação do plano e angulação, determina esse enquadramento.

O plano é determinado pela distância entre os objetos em relação à câmera e por sua duração. Existem várias qualidades de planos, como plano geral, primeiro plano, médio, americano e conjunto que variam de acordo com o enquadramento. A maioria dos tipos de planos tem como razão de ser, a comodidade da percepção e clareza na narrativa (MARTIN, 2005).

Segundo Betton (1987), das imagens captadas no primeiro plano, privilegia-se apenas à parte significativa da pessoa, criando uma proximidade e um isolamento, oferecendo grandes recursos: permitindo valorizar o rosto do ator, revelando ou atraindo uma expressão e valorizando os efeitos dramáticos e psicológicos que é um dos elementos mais essenciais da linguagem cinematográfica. Em contrapartida, o plano geral dedica menos importância ao personagem, pois sua pretensão é registrar os espaços físicos onde os personagens se encontram. Ainda podemos destacar o plano médio, que o personagem é enquadrado da cintura para cima; No plano americano, pelo qual a focalização acontece do joelho do personagem para cima e o plano conjunto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente e a personagem ocupa um espaço relativamente maior na tela.

O ângulo pode identificar uma tomada como ponto de vista de uma personagem, assumindo a posição que corresponde àquela que imaginamos que determinada personagem estaria ocupando. Vemos o que a personagem estaria vendo do ponto de vista do “olhar” da câmera. O ângulo de uma tomada não é gratuito, e normalmente justificado pela configuração do cenário, pela iluminação, pela valorização desse ou daquele aspecto do assunto e geralmente, à altura do ângulo se distinguem de três posições fundamentais. No ângulo normal a câmera geralmente é mantida horizontalmente, no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada e não há deformação de perspectiva. O *plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”), a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo e cria um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, sugere o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens, que se tornam joguetes de um destino inexorável ou da vontade divina. O *contra-plongée* é quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima e, por isso, destaca os indivíduos, evoca a superioridade, o poder, ou senão a tragédia e o pavor (BETTON, 1987).

3.1.2 Iluminação

A iluminação, de acordo com Betton (1987) é um cenário vivo, quase um ator que cria estética, lugares, e climas temporais e psicológicos. Através de diferentes gradações de sombra e luz, o cineasta tem o poder de obter a sensação de realce, dando a seu assunto a atmosfera e o valor expressivo que deseja, produzindo, assim, efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, que geram percepções efetivas que são acompanhadas de sensações e de sentimentos agradáveis ou desagradáveis.

A essa capacidade de expressão Turner (1997) defende como sendo um dos principais objetivos da iluminação cinematográfica. Para o autor, a iluminação tem o poder de dar ao filme a qualidade de expressão, contribuindo para a construção de detalhes da narrativa. A busca pelo realismo é o segundo objetivo da iluminação que Turner destaca, acrescentando que, deve ser natural e discreta de modo que o espectador não perceba a aplicação de sua tecnologia na cena.

Quanto aos equipamentos, o autor ainda explica que o aparato básico empregado para iluminar cenários de filmagens inclui uma luz principal (a luz-chave), que geralmente fica de um dos lados da câmera e é dirigida ao ator a ser iluminado; as luzes atenuantes, que removem as sombras causadas pela luz-chave (luz principal) e moldam o objeto iluminado para acrescentar detalhes e dar mais realismo; e a contraluz, que define o contorno do ator e o separa do plano de fundo, aumentando assim a ilusão de uma imagem tridimensional.

Apesar de existir variantes, o sol ainda é a maior fonte provedora de luz, e inspiração para a estética de todas as outras fontes. Betton (1987) afirma que a iluminação ambiente, em geral, serve para criar uma ambientação psicológica, enquanto a iluminação de efeito (luz dirigida e contrastada) permite obter efeitos dramáticos precisos. Esse resultado é o mais apurado que faz com que Martin (2003) defenda que a liberdade de criação em cenas internas seja maior que a na luz natural.

Não obedecendo as leis naturais (quero dizer, submetidas ao determinismo da natureza), nenhum limite da verossimilhança vem dificultar a imaginação do criador. A Iluminação - Afirma Ernest Lindgren – serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos (MARTIN, 2003, p.72).

Já com a luz artificial, regulando convenientemente os projetores e refletores, todos os efeitos desejados são possíveis; imagens muito suaves, contrastes fracos ou médios, com inúmeras nuances intermediárias entre o preto e o branco, ou, ao contrário, imagens

duras, com luzes violentas, sombras exageradamente acentuadas, fortes oposições entre sombras profundas e luzes intensas, silhuetas escuras sobre fundo branco, sem meios-tons (BETTON, 1987).

3.1.3 Som

O material sonoro tem uma grande importância no cinema. Sua estética transformou-se com o advento de diálogos e do emprego da música e efeitos sonoros. O som cria uma nova atmosfera no filme, facilita o entendimento da narrativa, aumenta a capacidade de compreensão reforçando o significado da imagem e potencializa o realismo ao reproduzir os sons que normalmente seriam associados a ações e fatos mostrados visualmente (TURNER, 1987).

O cinema se tornou efetivamente sonoro em 1926, quando, à beira da falência, a Warner⁵ tentou uma experiência diante da qual todas as outras empresas que produziam filmes recuavam temendo um desastre comercial. Apesar de, no começo, o “barulho” não ter agradado um grande número de personalidades do cinema, o público recebeu a novidade com entusiasmo (MARTIN, 2003).

A primeira forma de som introduzida no cinema foi a música, reproduzida mecanicamente no filme *Don Juan* (1926) da Warner pelo sistema *Vitaphone*⁶ (BETTON, 1983).

Com o emprego da música como elemento sonoro principal, o som no cinema não era aplicado de forma diegética como conhecemos hoje. Ou seja, inicialmente o som não era motivado por ações ou fatos contidos na narrativa, como, por exemplo, quando vemos uma janela quebrando, esperamos ouvir o som do vidro espatifando-se, assim como esperamos que as palavras proferidas pelos autores estivessem sincronizadas com o movimento dos lábios. Ações que fazem parte da ilusão do realismo que depende do uso do som (TURNER, 1997).

Embora empregada inicialmente de forma limitada, a música trouxe para o cinema muitas contribuições. Já conhecida nos tempos do cinema mudo, a função psicológica da

⁵A Warner Bros. Entertainment é uma produtora estadunidense de filmes e entretenimento televisivo referência para elementos culturais. (Turner, 1997)

⁶Utilizava o processo de gravação da banda sonora em um disco que posteriormente era sincronizado a exibição do filme. **As histórias da história da sétima arte**. Disponível em: < <http://chambel.net/?p=85> > (1989).

música é explorada para dar ao espectador a sensação de duração efetivamente vivida e de libertação do “peso do silêncio” (BETTON,1987).

Usada também como parte da construção do universo onde acontece o filme, a música contribui na ambientação das cenas ou como ponto de referências culturais. Sobre as idéias de Simon Frith (1986, p.65)⁷, Turner ainda acrescenta que a música amplifica o estado emocional de uma cena, e tenta transmitir os verdadeiros sentimentos reais das personagens envolvidas. É o que Frith chama de “realidade emocional” da música cinematográfica que busca aprofundar a sensação de realismo do filme.

O corte da música e estabelecimento do silêncio também representa um elemento importante para a narrativa, principalmente para sua função dramática. O silêncio como esclarece Martin (2003) atua de forma mais eficaz do que uma música estereotipada para sublinhar a tensão dramática de um determinado momento.

A segunda incursão da Warner no cinema sonoro foi para realizar *O Cantor de Jazz* (1927), um filme realmente falado, ou melhor, cantado. O filme mudo representava um universo privado de som, o que explica os múltiplos simbolismos destinados a compensar essa deficiência. A imagem, desligada do som, que é um de seus componentes essenciais, preenchia também a função descritiva e explicava, com emprego de primeiros planos e da montagem. A inserção de diálogos permitiu incrementar a impressão de autenticidade e o sentimento de credibilidade material e estética da imagem, e assegurou uma continuidade no plano da percepção e da unidade orgânica do filme (MARTIN, 2003).

A simples audição de uma voz pode dar uma imagem incrivelmente exata da maior parte das características físicas e mentais de uma pessoa, e particularmente de um ator. O poder de convencimento da palavra humana não está unicamente nas palavras pronunciadas e nas idéias que estas sugerem: ele reside também no próprio som da voz, e esta não somente tem um poder de sugestão, mas também um valor psicológico incontestável (BETTON, 1987, p44).

Além disso, Betton defende ainda que o diálogo levasse vantagem em relação ao poder de expressão da imagem quando se trata de dar ao público uma informação precisa e rápida ou quando a situação atinge um nível dramático que diz respeito particularmente aos sentimentos das personagens. Já que certos confrontos dramáticos, o diálogo representa o elemento mais vivo e mais comovente. Nesse caso, seria um erro complicar a imagem, e fazê-la exprimir demais: [...] *é preciso conservá-la bastante discreta e quase neutra para que a*

⁷FRITH, S. “Hearing secret harmonies”, em C.MacCabe (ed.) *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Filme*, Manchester: Manchester University Press (1986).

atenção do espectador volte-se unicamente para o jogo, para a expressão e para as palavras das personagens.

3.1.4 O Vestuário

O vestuário em uma produção cinematográfica não é um elemento artístico isolado e despido de sentido. Por isso, deve ser avaliado em relação certo estilo de cena do qual ele pode ampliar ou diminuir seu efeito.

Além de evidenciar a beleza, a personalidade e as expressões dos atores, que é o seu objetivo mais conhecido, o figurino também está intimamente ligado à atmosfera geral do filme, contribuindo com elementos ambientadores para caracterização de épocas, culturas, e até gêneros fílmicos (BETTON, 1987).

Conforme as suas propriedades, de acordo com Martin (2003), o vestuário no cinema pode ser realista, para-realista e simbólico. Os trajes realistas fazem parte do conjunto de significantes que moldam os elementos de ambientação de tempo e espaço onde acontece na narrativa. Ou seja, nesse caso há uma preocupação e um trabalho de reconstrução histórica para retratar de forma mais fiel possível o vestuário da época em que o filme é ambientado. No vestuário para-realista, o figurinista também tem a preocupação de retratar a moda da época, mas nesse caso, permite estilizações já que o foco principal é a estética e o deslumbramento da beleza. Em oposição das anteriores, a exatidão histórica no vestuário simbólico é totalmente livre, e o figurino tem como missão traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou ainda, criar efeitos dramáticos e psicológicos

3.2 A NARRATIVA E O CINEMA

Filmes contam histórias, e por isso são narrativas. Muito se reflete sobre as particularidades do emprego da narrativa no cinema, e a articulação de imagens e sons em uma determinada duração. A princípio, o cinema não era dotado de uma narrativa, sendo apenas um registro de espetáculo, um instrumento de investigação científica, de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento.

O cinema como explica Aumont (1995) foi concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos. Até que David Wark Griffith lançou em 1995 o filme *O Nascimento de uma nação*, que reuniu e aperfeiçoou as primeiras descobertas da linguagem cinematográfica e suas técnicas influenciaram os filmes produzidos desde então.

Segundo Gaudreault e Jost (2009), antes do O Nascimento da uma nação, o cinema utilizava técnicas destinadas apenas a olhar para uma história que se desenrolava diante da câmera. A maioria dos filmes não durava mais que um ou dois minutos e não comportava mais que um só plano, uma só unidade espaço-temporal. Os aperfeiçoamentos de Griffith marcado por um contínuo diálogo com a literatura, o cinema passa a inspira-se na arte da palavra para contar histórias, retratando personagens e ambientes.

Em função da complexidade da produção cinematográfica, com sua linguagem e sistemas significadores, os filmes não podem ser considerados eventos culturais autônomos. Além da assimilação dos elementos estruturais, para que ocorra a compreensão da obra cinematográfica como todo, são necessárias outras referências que fazem parte da nossa bagagem fílmica e cultural (TURNER, 1997).

Desde a infância, o mundo nos é representado por meio de histórias contadas por nossos familiares, escutada em conversas ou lida em livros. A história na qualidade de narrativa nos fornece um meio agradável de construir nosso mundo, podendo ser descrita como uma forma de criar um sentido ao mundo social e compartilhar-lo com os outros (TURNER, 1997, p73).

A narrativa é tão comum em todas as culturas que, segundo Turner, existe evidência de semelhanças estruturais entre contos, histórias e lendas. Sugerindo algo de universal tanto na estrutura, quanto na função da narrativa, que nos leva a alertar para duas possibilidades. Ou a narrativa pode ser uma propriedade da mente humana, assim como a linguagem. Ou a narrativa desempenha uma função social essencial que a torna indispensável para as comunidades humanas.

Turner explica que o estruturalismo é a corrente de pensamento que se dedica a analisar essas semelhanças. Por exemplo, o estruturalista observa os filmes para identificar como se encaixam em um gênero, estilo ou movimento. Conseqüentemente, aquilo que notam como semelhante, tende a ser um componente em comum a toda narrativa ou sistemas narrativos em particular. O que podemos compreender sobre essas abordagens é a idéia de como a narrativa cinematográfica funciona.

A narrativa é iniciada pelo estabelecimento de algum conflito, e em geral, os filmes começam determinando suas linhas que motivarão os fatos e as ações da história. Aqui as oposições podem ser úteis, pois geralmente o conflito é entre um par de forças mutuamente excludentes. O herói está diante de um desafio que precisa ser vencido. Essas forças que

inibirão o enfrentamento do desafio são vistas como inimigas ao espectador, que se identifica com herói (TURNER, 1997, p78).

O problema é se o herói resolver optar para o lado da oposição. Turner explica que o conflito é bem rígido e inflexível neste caso, já que só pode ser resolvido se um dos lados recuar. Isso por que envolve diversos fatores ideológicos e de valores tradicionais que o cinema sustenta. Assim o herói segundo o autor, atua como alguém que pode entender ambos os lados do padrão, e assume o papel então de mediara a oposição. Outra alternativa é resolver o conflito com a personagem principal repudiando os dois lados da oposição e optando por uma alternativa.

Turner propõe ainda outra maneira de explicar a estrutura da narrativa, encarando-a como uma espécie de processo, que há um ponto de equilíbrio e de desequilíbrio e por fim uma restauração. Seguindo esse principio a narrativa começa em um ponto de plenitude, quando as coisas parecem calmas e reconhecivelmente normais. Então, esse equilíbrio é rompido por alguma força ou ação que resulta em um estado de total desequilíbrio que só pode ser vencido pela ação de uma força dirigida contra a força que provocou a ruptura. O resultado final é justamente o estado inicial, ou seja, a restauração da plenitude.

Quando assistimos a um filme, compreendemos que as imagens organizadas contam histórias e traduzem idéias. As instâncias narrativas na imagem são muitas e vão desde a apresentação dos planos, os objetos, as cores, os personagens, os tipos até o modo como tudo isto é mostrado. Todos estes elementos constituem a narrativa cinematográfica. O modelo narrativo aperfeiçoado e estudado por Griffith chama-se clássico. Deste modelo gerou-se um tipo de narrativa única, linear e substancial para o cinema norte-americano que, com modificações, perdura até os dias de hoje.

3.2.1 o cinema clássico hollywoodiano

O cinema clássico americano convencionou uma série de códigos de linguagem resumidos em um discurso narrativo, com o objetivo de ser aceito com mais facilidade pelo público. O *star system*, movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood a partir da década de 1920, assentou as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental (GUBERNIKOFF, 2009).

Caracterizado por historias com inicio, meio e finais felizes, o cinema clássico hollywoodiano é repleto de magia, encantamento, fantasia e suspense Sua narrativa,

prontamente nos fornece indicações para a construção da temporalidade, da espacialidade e da lógica da história, de modo que tudo que é passado à frente da câmera seja nossa principal fonte de informação. Desta maneira, a narrativa clássica, segundo Bordwell (2005) representa a forma mais simples de estrutura, o que veio chamar-se “história canônica”, postulada como o normal em nossa cultura.

Como explica Bordwell (2005), essa matriz narrativa apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou uma derrota, a resolução do problema e a consecução ou não consecução dos objetivos, apresentando de acordo com Xavier (2005, p32) um sistema elaborado formado por começo, meio e fim definidos e marcados pela linearidade.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 2005, p32)

O principal agente causal é o personagem, que é dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. O personagem que recebe mais especificidades no cinema clássico hollywoodiano é o protagonista que se torna o agente causal principal e objeto de identificação do público. Além disso, o personagem principal representa o elo que guia o espectador no entendimento da história. Bordwell explica que a partir da forma que a trama é traçada, o espectador entende mais a história proposta na medida em que o personagem principal aprende e descobre mais sobre seus problemas e contexto.

A trama do cinema clássico hollywoodiano tem a causalidade através das ações e consequências como princípio unificador primário de sua construção. As analogias entre personagens, cenários e situações fazem-se certamente presentes, mas no plano denotativo e qualquer paralelismo é subordinado ao movimento de causa e efeito. As configurações espaciais são motivadas realisticamente, com elementos óbvios para a composição e que fazem a correspondência simbólica mais simples.

Segundo Bordwell (2005), a causalidade também motiva os princípios temporais de organização da trama, já que o argumento representa a ordem, a frequência e a duração dos acontecimentos. Esse processo é particularmente evidente em um procedimento bem característico da narração clássica que é o prazo final ou o último momento, que pode ser

medido por marcadores de tempo ou simplesmente por indicação de que o ele esta passando e que a resolução virá no ultimo minuto.

A trama clássica é formada por duas linhas de enredo: a principal que envolve o romance heterossexual e a paralela que envolve uma esfera que pode ser representada como o trabalho, uma guerra ou busca. A trama pode ser complicada ainda por diversas linhas com seu próprio clímax e obstáculo a ser vencido. Bordwell explica que as duas linhas principais podem ser distintas, mas não independentes. É possível que na trama uma das linhas seja finalizada antes da outra, mas é comum que no clímax essas linhas se cruzem: a resolução deflagra a resolução da outra.

Respeitando o formato canônico o final no cinema clássico basicamente acontece no estabelecimento do estado inicial das coisas, onde tudo que é violado durante a narrativa é restabelecido no final. O desenrolar da trama é focado nas estruturas causais principais, o que faz com que as linhas secundárias, muitas vezes, fiquem em resolução de seus problemas.

A resolução do conflito e final da trama pode acontecer de três maneiras: como uma conclusão lógica da serie de fatos que a moveram, a consagração da estrutura, ou com a revelação de uma verdade que estava escondida durante a história. O final também é normalmente marcado pelo desembaraço do romance e a breve celebração da estabilidade conseguida pelos personagens principais (BORDWELL, 2005).

3.2.2 Construção de personagem

A etimologia do termo personagem vem do latino *persona* e designa máscara, que historicamente se referiu ao teatro e, por analogia, passou à literatura, e faz referência também ao papel interpretado pelo ator. A personagem é o coração, alma e sistema nervoso de sua história, por isso é o fundamento essencial do roteiro e não há enredo que se sustente sem personagem (FIELD,1982).

Pallotini (1989) explica que a personagem é a imitação, a recriação dos traços fundamentais de pessoas, sendo ao mesmo tempo ser físico, psicológico e social. Uma personagem constitui-se através de suas ações, estas que são movidas pela busca de um objetivo que é o propósito de sua existência. Na busca deste objetivo, geralmente, a personagem encontra obstáculos para sua concretização, o que define o conflito da trama. Segundo Pallotini, o conflito é um elemento muito importante para a narrativa, pois é ele que gera a ação e a construção dramática do personagem.

Os elementos que constroem a personagem são selecionados de acordo com critérios estabelecidos pelo autor, que se inspira no cotidiano, pessoas ou imaginação. Então, é o autor quem atribui valores, personalidade, características físicas que julga importante para a narrativa. Entretanto, é na imaginação do leitor que esse conjunto de atribuições ganham vida através da personalidade da personagem (BRAINT, 1987,p72).

De acordo com Braint (1987), a personalidade de qualquer personagem, seja ela de cinema, literatura ou teatro, assim como na vida real é desenvolvida a partir de dois fatores, o genético e o ambiental.

O escritor é responsável pelo ponta pé inicial, criando o “DNA”, a genética da personagem a partir da sua imaginação e vivências pessoais, e tem o total controle desse processo. Em contrapartida, o fator ambiental desenvolve-se de forma mais livre, a partir do desenrolar do enredo, de acordo com que as personagens vão tomando forma e construindo a sua própria personalidade ou seja, é a partir da narrativa, dos recursos lingüísticos é que percebemos a personagem se formando (BRAINT, 1987).

Desta forma, segundo Candido (2014), embora a personagem seja projetada como um individuo real, ela sempre vai ser a uma configuração esquemática, tanto no sentido físico quanto psíquico, que difere da pessoa. Saber fazer a distinção é fundamental para não acabar articulando o real ao imaginário. Por isso devemos ter bem claro que a pessoa refere-se ao indivíduo pertencente ao espaço humano, e as personagens, por sua vez, representam pessoas segundo modalidades próprias da ficção, configurando-se como seres meramente simulacrais. As personagens só nos parecem reais devido a sua capacidade de verossimilhança ao referir-se a uma pessoa que no universo narrativo se torna real ao olhar do leitor/espectador.

[...] a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com mundo real (ficção igual a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (CÂNDIDO, 2014, p75)

É seguindo essa premissa, percebe-se nessa relação de pessoa, como sendo, um processo rotativo que tem como ponto inicial o individuo e vai prosseguindo até a personagem e retorna para o mesmo ponto de onde surgiu. Assim, não podemos desassociar ser vivo do ser fictício, pois estão interligados.

3.2.2.1 *Caracterização de personagem*

Bichos, homens ou coisas, as personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens. De acordo com Gancho (2004), podemos identificar as características destas diretrizes de dois modos distintos: quanto ao papel desempenhado no enredo e quanto a sua complexidade.

Na organização interna do enredo, cada personagem tem um papel a ser cumprido, que deriva as funções que ela deve desempenhar na narrativa. Para que a trama se desenvolva com situação inicial, climax e desfecho é necessário que cada personagem desempenhe seu papel atuando em conjunto com as demais personagens da narrativa.

Na divisão da narrativa podemos notar especificidades na caracterização destas personagens. Percebe-se normalmente uma atenção e um número maior de características nas personagens mais importantes para o desenvolvimento do enredo. A sua classificação quanto função na organização do enredo, segundo Braint (1987), pode ser disposta em: protagonistas, antagonistas e adjuvantes.

O protagonista é a personagem principal da história. De acordo com Braint, o protagonista é a personagem que ganha o primeiro plano na narrativa, na qual Cardoso (2004) complementa que é “em torno de quem os fatos se desenrolam, o que centraliza a ação, os outros personagens estarão de uma ou de outra forma em função dele, pensam nele e agem para e por causa dele”. O protagonista, é a personagem mais elaborada e a que tem maior destaque na narrativa, por isso além de receber mais elementos na sua caracterização física, conhecemos mais sobre os elementos da sua caracterização psicológica, como: o que pensa e deseja, suas preferências e manias. De acordo com Gancho (2004), os protagonistas podem ser classificados como heróis e anti-heróis. Os heróis são protagonistas que possuem características superiores às de seu grupo, representando qualidades que são valorizadas no contexto. Já o anti-herói é o protagonista que tem características iguais ou inferiores as de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto.

O antagonista como o nome sugere, é o oponente do protagonista. O personagem que assume o papel de vilão da história e é considerado muito importante para impulsionar o enredo, já que é um dos grandes responsáveis por criar o clima de tensão ao se opor ao protagonista. Segundo Braint (2004) o antagonista não necessariamente é um personagem, podendo se manifestar através de uma instituição (Corporação Umbrella em Resident Evil -

1996), uma catástrofe (Meteoro no filme Impacto Profundo - 1998), e em outros casos, se manifesta por um grupo de personagens, como a Mão Negra que se opõe ao herói Jackie Chan (GANCHO, 2004).

Por fim temos os personagens secundários, coadjuvantes ou figurantes (adjuvantes) que têm o papel de menos relevância e frequência na história. Os adjuvantes, segundo Gancho (2004), não possuem uma caracterização muito rica, e por isso, sabemos muito pouco sobre eles. Seu papel é compor o ambiente, servir aos principais personagens da trama, oferecendo algum tipo de ajuda ao protagonista ou antagonista.

De acordo com Candido (2014, p.63), a teoria literária inglesa, adotando a novas classificações após uma evolução técnica do romance, dividiu as personagens segundo a complexidade que apresentam em personagens planas e personagens redondas ou esféricas.

Segundo o autor as personagens planas eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII e são pouco complexas e são caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor. Gancho (2004) caracteriza o personagem plano ainda, em duas formas diferentes. O de tipo, que é reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. E o de caricatura, que é um personagem reconhecido por características fixas e ridículas. Geralmente é uma personagem presente em histórias de humor.

As “personagens esféricas” são mais complexas que as planas e são capazes de nos surpreender. De acordo com Candido (2014), as personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas. Portanto, se um personagem nunca surpreende ou convence ela é plana. Gancho (2004) acrescenta a explicação de Candido caracterizando as personagens esféricas em: físicas (inclui corpo, voz, gestos, roupas); psicológicas (referem-se a personalidade e aos estados de espírito); sociais (indicam classe social, profissão, atividades sociais); ideológicas (referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião); morais (implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista).

3.2.2.2 Relações entre a personagem cênica, literária e cinematográfica

A relação entre literatura, teatro e cinema é antiga, iniciando no tempo que era comum a filmagem de peças teatrais que tinham como inspiração a literatura, os chamados

cinemas de atração. O cinema com seus recursos tecnológicos potencializaram os efeitos da literatura e teatro na construção do imaginário coletivo do séc. XX, conquistando as massas, transpondo tempos e espaços (XAVIER, 1984).

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram, representam um estado ou estória, a personagem realmente constitui a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, unicamente, o próprio espetáculo através do ator (ROSENFELD, 2014, p31).

Na obra teatral, as personagens podem ser consideradas a engrenagem que move sua narrativa, já que a história só é contada através da atuação dos personagens, mostrada como se fosse real. Diferente do cinema e literatura, nos quais as personagens, embora realmente constituam a ficção, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. Sem as personagens, depara-se com um palco “vazio”.

Desta forma, podemos dizer que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem se servir, através das imagens e palavras, e a outros fins. De acordo com Candido (2014) por ser o único elemento significador que conduz a trama, o personagem cênico tem a responsabilidade de não só traduzir em palavras, mas também tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, e, mais ainda, comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador ao contrario do leitor, não tem acesso direto à sua consciência moral ou psicológica.

No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. Enquanto a personagem literária manifesta apenas em ações e signos através das palavras. Diferente do ator ela só existe na imaginação do leitor. Mas este caso também indica uma problemática, uma ambigüidade como explica Candido (2014). Os atores de teatro interpretam um personagem, mas essas encarnações são provisórias, e no intervalo permanece a personagem com sua existência literária. No cinema a situação é outra. As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um roteirista-diretor, constituindo apenas uma fase preliminar de trabalho.

A relação entre cinema e literatura é caracterizada por forte intertextualidade, já que inúmeras obras cinematográficas contem alusões dialógicas literárias e por manter suas referencias na realização de adaptações. Já o cinema, como explica Xavier (1996) se aproxima do teatro ao incorporar gêneros dramáticos que envolvem a mise-en-scène. Os personagens no

cinema (mesmo que por meio do uso da câmera) atuam assim como no teatro, para uma platéia inerte.

Paulo Emílio Sales Gomes (2009, p.106), em texto que analisa a personagem cinematográfica, define o cinema como “teatro romanceado ou romance teatralizado”. Isso significa que o cinema se constitui enquanto linguagem nesse espaço intermediário e fluido entre a representação mimética do teatro e a narratividade diegética do romance. É no escopo dessa permanente tensão que o cinema narrativo-representativo fundou seus códigos de expressão.

4 O CINEMA DE ANIMAÇÃO E O UNIVERSO PRINCESAS DISNEY

O capítulo apresenta uma breve contextualização do cinema de animação ao longo da sua história, atentando para as diferentes técnicas e invenções, no sentido de explicar o processo de seu estabelecimento atualmente. Em seguida firmamos conceitos básicos para o entendimento da animação como uma linguagem que dispõe de estratégias narrativas. Por fim vamos ressaltar alguns elementos da construção dos contos de fadas para analisar a composição do espaço que envolve as princesas da Disney que é o nosso objeto central de estudo.

4.1 CINEMA DE ANIMAÇÃO: BREVE DESCRIÇÃO DO PASSADO E DO PRESENTE

Por definição, a animação é o termo para designar formas de cinema nas quais o movimento aparente é produzido de maneira diferente da simples tomada de cena analógica. A técnica mais utilizada consiste em fotografar, um por um, desenhos cujo encadeamento produzirá automaticamente a impressão de movimento, em virtude do *efeito phi*. Ao projetarmos, convencionalmente, 24 fotogramas, separados por 1/24 avos de uma fita preta, em uma dada sequência, o cérebro não vai reconhecê-las, o que criará uma percepção em sequência dos fotogramas e uma, conseqüente, ilusão de movimento (AUMONT; MARIE, 2009).

Antes mesmo dos famosos irmãos Lumière mostrarem ao público suas aventuras com o cinematógrafo em 1895, alguns dispositivos óticos já haviam sido criados. Como o *taumatrópio* (1825), um equipamento com desenhos em cada uma das faces de um disco, completando-se ambos quando o disco era posto em rotação graças a dois fios laterais. Em 1833, Joseph Plateu registrou o *fenaquisticópio*, um disco giratório que consistia em uma série de desenhos situados em ranhuras, sendo o primeiro aparelho a alcançar a ilusão de movimento, já que o *taumatrópio* se limitava à fusão de figuras fixas. Um ano mais tarde, em aperfeiçoamento de um sistema chamado *estroboscópio* foi criado por Willian George Horner, o *zootrópio*, com folhas intermutáveis dispostas em um tambor horizontal provido de orifícios, através das quais o espectador vê os desenhos no seu interior (DENIS, 2010).

Denis (2010) explica que, além de produzir apenas sequências curtas, os dispositivos óticos deste período apresentavam outra limitação, eram incapazes de ser projetados para o público. Mas o francês Emile Reynaud e seu assistente Georges Demeny

transformaram esse cenário. Em 1877, Reynaud modificou o zootrópio, retirando as ranhuras e inserindo um tambor de espelhos que refletiam cada um dos desenhos, criando uma nova invenção batizada de *praxinoscópio*, que funcionou não com base na persistência retiniana, mas pela fusão de duas imagens nos espelhos. Não satisfeito, anos mais tarde adicionou lentes e luzes ao aparelho possibilitando a projeção em uma tela. Reynaud foi o primeiro a conseguir uma projeção de desenhos animados com uma narrativa e duração, e por isso, hoje é considerado por muitos o pai da animação.

No entanto, convencionou-se que o surgimento do cinema de animação ocorreu apenas a partir da criação do *cinematógrafo* e sua subsequente popularização. Apesar de que outras exibições já haviam sido feitas, mas os irmãos Auguste e Louis Lumière foram pioneiros por seu primor técnico. O novo aparato surgiu através do aperfeiçoamento do *cinetoscópio*, criado pelo inventor Thomas Edison, e surpreendeu pela sua versatilidade em registrar uma série de instantâneos em fotogramas, de revelar película e posteriormente projetá-las em uma tela, passando a ilusão de movimento (DENIS 2010).

Assim como ocorre como o cinema em live action, apontar um momento ou um inventor para o cinema de animação propriamente dito é uma tarefa difícil por conta de inúmeras invenções no domínio das técnicas fílmicas, e a cronologia dos fatos é difícil de estabelecer. A descoberta das potencialidades de paragem e aceleração da câmera, da modificação da imagem deu-se a partir de 1895 com os antepassados dos efeitos especiais nos Estados Unidos e Méliès na França. Mas de acordo com Denis (2010) é Émile Cohl que de fato pode ser considerado o pai do cinema de animação. “[...] antes trata-se de ‘paleoanimadores’ que utilizam sobretudo a sucessão imagem a imagem pelo seu efeito ‘mágico’, permitindo a reprodução no ecrã de ‘truques’ de maga” (DENIS, 2010, p. 45)

Para muitos historiadores do cinema, o que importa não é a descoberta da técnica, mas sim, sua primeira utilização racional de modo a criar uma produção coerente e eficaz. Seguindo essa perspectiva, Émile Cohn apresentou o curta-metragem de animação “Fantasmagorie” de 1908, totalmente animado com 700 desenhos, quase dois minutos de duração (DENIS, 2010).

O percurso da animação foi sendo mundialmente delineada e sua história edificada por novos animadores, estúdios, filmes e personagens, que juntos vão dando consolidação ao gênero. Winsor McCay deu continuidade ao processo de desenvolvimento da animação graças ao invento de Cohn. Vindo da caricatura na imprensa, MacCay transpôs,

para a tela a sofisticação do estilo gráfico que havia estabelecido em seus quadrinhos. *Little Nemo in Slumberland* (1911), que marca sua entrada no desenho de animação, segundo Denis (2010), em um deslumbrante exercício de estilo gráfico, apresentando noções de peso, tridimensionalidade e metamorfose.

Mas foi com seu curta *Gertie the Dinosaur*, realizado em 1914, que McCay formulou conceitos fundamentais à animação, construído em uma perspectiva mais teatral, apresentando um personagem dotado de uma personalidade carismática. Suas técnicas tinham o objetivo de instituir personagens e ação numa visão o mais realista possível. Características que viriam mais tarde ser sistematizados pelo estúdio de Walt Disney.

O início do século XX demarcou o nascimento das salas de cinema, e da exigência de produção a curto prazo e a altos custos, surgem os estúdios de animação, que passou por um intenso processo de industrialização, tendo seu boom entre 1910 e 1940. (FOSSATI, 2009).

Dominante no ano de 1910, o Bray Productions, estúdio dirigido pelo cartunista e ilustrador John Randolph Bray, foi o inventor das formas industriais da animação. Foi também no Bray que a *rotoscopia* foi patenteada em 1915, por Max e Dave Fleischer, idealizadores de Popeye, Betty Boop e o palhaço Koko (FOSSATI, 2009).

De acordo com Denis (2010), estas invenções mais uma vez buscavam aprimorar os movimentos das animações, oportunizando novas possibilidades e ampliando seu mercado. Em 1921 a animação elástica emergia como novo procedimento estético liberando o artista da aplicação dos limites humanos a seus personagens, que podiam importar as propriedades e potencialidades dos elementos elásticos.

Walt Disney, nesse período, começava a ganhar destaque, tornando-se um fenômeno mundial e determinando o caminho para o qual a animação dirigir-se-ia, estabelecendo importantes conceitos para o gênero – imaginação e fantasia - ainda hoje observados.

Apoiado financeiramente pelo irmão Roy Disney, Walt foi o primeiro animador a se instalar em Hollywood, e decidiu fazer o contrário dos Fleischer, desenvolvendo personagens reais em um mundo de desenho animado. *Oswald, the lucky rabbit* de 1927 foi seu primeiro sucesso, mas Walt perdeu os direitos sobre o personagem para seu distribuidor

Walt insistiu no personagem e depois de transformações, o coelho se tornou o rato Mickey em 1928.

Com a série do Mickey, Walt se tornou pioneiro em sincronizar som e música e o terceiro episódio do Mickey, *Steamboat Willie* foi um sucesso instantâneo. Na mesmo ano de 1928 nasceram os principais personagens que contracenariam com Mickey: Minnie, Pato Donald, Pateta e Pluto.

Apesar do sucesso, a situação comercial da empresa se manteve instável até 1932, quando Walt ganhou seu primeiro Oscar pelo filme de animação *Flowers and Trees* e no ano seguinte, obteve novo sucesso com o curta-metragem *Os três porquinhos*, se apoderando em pouco tempo do mercado do desenho animado.

A Disney então encontrou seu caminho no realismo, principalmente, como explica Denis (2010), em uma espécie de fusão entre o desenho animado e a vida. Em 1937, lançou seu primeiro longa-metragem, *Branca de neve e os sete anões* (*White and the Seven Dwarfs* - EUA) utilizando em técnica mista, o rotoscópio. No filme, todas as figuras humanas foram gravadas com a técnica buscando conseguir maior realismo, enquanto os personagens imagináveis foram animados de maneira tradicional para parecerem mecânicas, causando o efeito de imagens realista e não-realistas. Em 1940, o personagem Mickey ressurgiu em *Aprendiz de Feiticeiro*, em uma cinegrafia que combinava, pela primeira vez, música erudita com desenhos. Marcado por surrealismos, *Dumbo* nasce 1941, com uma combinação estética capaz de comunicar diversos estilos influenciados pelo humor. (DENIS, 2010)

Na década de 1950, a Disney investiu em adaptações de contos de contos e histórias como *Cinderela*, *Alice no país das maravilhas* e *Peter Pan*. *A bela adormecida* (1959) foi caracterizada por ser um dos projetos mais ambiciosos e inovadores de Disney, envolvendo seis anos de trabalho. A obra foi o primeiro desenho de animação realizado em setenta milímetros, da mesma maneira que superproduções em live action. Além de caracterizar-se por ser a última película desenhada inteiramente à mão (FOSSATI, 2009).

Em 1960, foi lançado *101 Dálmatas*, o primeiro filme a usar fotocopiadora, mas a década é marcada por outro acontecimento. Walt Disney morreu no ano de 1966 e a produção de longas-metragens acelerou, mas sua qualidade entrou em declínio. Disney foi considerado um grande experimentador, ou melhor, alguém que desenvolveu invenções. Como tal suas produções são marcadas por uma história de desafio, mas, acima de tudo, pela crença na superação e no sucesso.

Na década de 1970, a popularização da televisão trouxe ainda mais desafios para a indústria de animação. Novas exigências foram impostas aos estúdios, como a maior velocidade da produção, que resultou em escasso uso de tons, linhas e simplificação dos movimentos. Assim os Estúdios Disney encerraram uma importante etapa do cinema de animação.

De acordo com Fossati (2009), o estilo United Productions of América (UPA), criado na década de 1940, serviu neste momento às necessidades da televisão, permitindo produções de baixo custo.

A United Productions of America (UPA), criada na década de 1940, demarcada por uma expressividade distante daquela sugerida por Disney, revolucionou a arte da animação. A proposta da UPA caracterizava-se pela economia do traço, pela concisão e por um conteúdo satírico, diferenciando-se das primeiras propostas de Disney – era a animação limitada, plena em expressividade (FOSSATI, 2009, p8).

No entanto, derivações deste traçado, marcado pela simplificação, interferiam na qualidade das animações, refletindo-se negativamente no conceito UPA. Reagindo ao rumo que a animação seguia, os estúdios Disney continuavam buscando alternativas para baratear seus custos, preservando alguns critérios de qualidade estética. Mesmo que em menor proporção, Disney continuou investindo no cinema de animação.

Após esse momento de transformações, a década de 1980 marcou o início de período próspero para a animação, propriedade que se entende até hoje. A Disney marca a retomada do gênero com o êxito comercial de dois longas-metragens, *A pequena sereia* e *A bela e a fera*, ambos de 1991. O filme *Bela e a Fera* representa um importante passo na direção da animação 3D, além de ser primeira animação a ser indicada ao Oscar na categoria de Melhor Filme, por combinar a técnica clássica das animações Disney com as mais modernas conquistas da tecnologia digital (FOSSATI, 2009).

Na sequência, grandes sucessos foram lançados, mas *O Rei Leão* (1994) envolto por um conteúdo denso, elevou a beleza estética e a emoção. *Toy Story* -1995 dos estúdios Pixar, representou um marco da animação mundial, unindo a precisão técnica aos paradigmas estéticos da Disney, foi a primeira produção do gênero totalmente digital (FOSSATI, 2009).

Os Estúdios Disney e Pixar, através de suas animações, tornaram-se referência na animação 3D. Enquanto a Pixar comprometia-se com os aspectos de produção, a Disney cuidava daquilo que tangenciava sua distribuição. Apresentando uma nova concepção de entretenimento, Pixar e Disney uniram as técnicas mais avançadas da computação gráfica à

mais elevada perfeição naturalística, antes só alcançada pela antiga e dispendiosa técnica da animação tradicional. (FOSSATI, 2009).

A partir do emprego de tecnologias digitais, iniciou-se uma nova tendência industrial do cinema de animação. A exemplo de *Madagascar* (2005), da Dreamworks Animation; *A Era do Gelo* (2002), do Blue Sky Studios; *Procurando Nemo* (2003), *Os Incríveis* (2004) da Pixar, *A Noiva Cadáver* (2005) da Warner Bros; *Carros* (2006) da Pixar; *Alvin e os Esquilos* (2007) da 10th Century Fox; *Kung Fu Panda* (2008), da Dreamworks; *Avatar* (2009) da Lightstorm Entertainment; *Meu Malvado Favorito* (2010) da Universal Pictures e *Tagled* (2010) da Disney; *Os Smurfs* (2011) da Columbia Pictures; *Brave* (2012) e *Frankenweenie* (2012) da Disney; *Monsters University* (da Pixar e Disney) e *Frozen* (2013) da Disney; *How to Train your Dragon 2* (2014) da Dreamworks; *Minions* (2015) da Universal Pictures. Vive-se assim, atualmente como o fenômeno da Disney em 1930, um novo apogeu do cinema de animação.

Com as novas tecnologias também chegaram as releituras de antigos clássicos vindos do desenho, da literatura e do próprio cinema. Em 2011, foi lançado o filme *The Smurfs*, com os personagens azuis do desenho da década de 1980. A personagem fada Sininho que no ano de 1953, fez sua primeira aparição cinematográfica em *Peter Pan*, filme da Walt Disney Animation Studios, reapareceu em 2008 repaginada e como personagem principal do filme *Tinker Bell e o monstro da Terra do Nunca*.

Depois de voltar às técnicas do 2D com o filme *A Princesa e o Sapo* em 2009, a Disney retomou a produção dos filmes de princesas inspiradas nos contos de fadas com *Enrolados* (*Tagled* - 2010), *Valente* (*Brave*- 2012) e *Frozen* (2013) utilizando a tecnologia 3D. O resultado impressiona pelo aumento da qualidade da fotografia dos filmes, proporcionando a aproximação da realidade até então pouco explorado nos filmes das princesas e o enriquecimento na caracterização das protagonistas.

4.2 Contos de fadas

A relação com a leitura é introduzida na infância geralmente através de narrativas simples que apesar de contar com um desfecho previsível, prende a atenção do leitor pelo uso de elementos irrealistas, vindos de um mundo imaginário com seres fantásticos e encantados, onde reis regem um território de sonhos e magia. Histórias que pertencem ao domínio comum, os Contos de Fadas surgiram da tradição oral e resistiram aos séculos, sendo contados de geração a geração até chegar aos dias atuais.

Diversos autores investigam os efeitos e a importância dos Contos de Fadas na formação da mentalidade das crianças. Bettelheim (2012) explica que, ao ser recontados, os Contos de Fadas foram tornando-se cada vez mais refinados, transmitindo significados, passando a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado.

Bettelheim (2012) ainda aponta que, enquanto diverte, o conto de fadas orienta e guia o pensamento da criança pelo uso do lúdico, para, dessa forma, ensina-las a lidar com problemas psicológicos do crescimento, obter um sentimento de individualidade e construção da moral. É característico dos contos colocar um dilema existencial de forma breve e categórica, e isso permite à criança aprender o problema em sua forma mais essencial, e retirar seus próprios conceitos, sempre em consonância com o momento.

Como exemplo, Bettelheim (2012) explica que muitas das histórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai; nestes contos a morte do progenitor cria os problemas mais angustiantes, como isto (ou o medo disto) ocorre na vida real. Outras histórias falam sobre um progenitor idoso que decide que é tempo da nova geração assumir. Mas antes que isto possa ocorrer, o sucessor tem que provar-se capaz e valoroso. Os contos apresentam a noção de mal, simbolizado pelo gigante ou dragão, o poder da bruxa. Do bem, representado, por exemplo, através da fada madrinha, o caçador que salva a chapeuzinho vermelho do lobo mal, os anões que ajudam a Branca de neve. Outra característica dos contos é a aplicação moral, no final o bem sempre vence o mal e o vilão recebe uma punição, nos dando a lição de que fazer o mal não compensa.

Segundo Maciel e Sousa (2014), os contos de fadas contam com ideias expressas em palavras e imagens que simbolizam pensamentos universais. A mulher nos contos carrega a marca da submissão. Enquanto o homem costuma enfrentar bruxas, feiticeiros e dragões; a mulher, geralmente, assume a posição passiva diante dos desafios à espera as ações do personagem masculino para a solução do conflito. As meninas e as mulheres aprendem, assim, que seu “felizes para sempre” está atrelado aos homens que lhes dão à vida. Portanto estes homens também são criados com a expectativa de serem príncipes, e para isso devem atender a requisitos como: força, status, audácia, estabilidade econômica, beleza e ainda ser um bom marido e pai. Desta forma, esses contos transparecem uma visão de homem perfeito, intocável, superior chegando até as margens de um homem divino incapaz de fracassar, errar, ter medo, mentir, ser egoísta e que faz muito bem seu papel.

Do outro lado está a mulher que, apesar de ser a personagem principal da maioria dos contos de princesas, é colocada apenas como uma figura bela, frágil, indefesa aos perigos do mundo. São geralmente premiadas por um comportamento que prima pela humildade e pela bondade e definem-se por tal ingenuidade, docilidade e gentileza, que sequer distinguem a quem devem efetivamente endereçar toda a bondade que lhes é característica e jamais esboçam qualquer reação de aborrecimento. Isso acontece, de acordo com Maciel e Sousa (2014), pelo fato dos contos de fadas terem um caráter permeador destas construções e serem de certa forma, a experiência mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo.

4.3 Universo Princesas Disney

As animações cinematográficas tiveram como referência Walt Disney que esteve à frente do seu tempo, inovando e propondo novas formas de representar esse gênero em busca do seu sonho, poetizar o real e concretizar o imaginário. A qualidade do seu trabalho e uso da imagem para propor uma nova visão através de um mundo utópico permitiu que Disney conquistasse o público e conseqüentemente o mercado.

Marcado pelo fantástico e pelo mágico, as produções que buscavam conduzir o espectador através do imaginário, deslumbra e prende o espectador através do belo. A beleza era algo tão importante para Disney que, segundo Denis (2010), ele chega a abrir uma escola de arte para elevar a qualidade artística de suas animações.

De referências artísticas eruditas, Disney segundo sua idéia de criar universos, buscava obedecer aos padrões sociais aceitáveis, e se inspirou profundamente nos tradicionais contos e lendas européias para fazer deles divertimentos americanos. Tais animações davam visibilidade a um tipo específico de personagens: as princesas.

Para Bettelheim (2012), como uma adaptação atual dos contos de fadas, essas histórias contribuem da mesma maneira com a formação das crianças, tornando-as capazes de entender sentimentos, lidar com conflitos internos, perceber os perigos do mundo e problemas da condição humana. Entretanto esse aprendizado é passado de forma que a criança aprenda as regras da sociedade tradicional e, conseqüentemente, essas narrativas são carregadas de elementos que consentem com o padrão patriarcal.

Os filmes das princesas Disney que duram até os dias atuais, teve início em 1937 com Branca de Neve, no primeiro longa de animação do estúdio, *Branca de Neve e o sete anões*.

Em seqüência as princesas que tiveram mais destaque foram *Cinderela*, no ano de 1950, com o filme do mesmo nome; Aurora como *A bela adormecida*, de 1959; A princesa do mar Ariel, em *A pequena sereia*, de 1989; Bela de *A bela e a fera*, no ano de 1991; Jasmine de *Aladim*, em 1992; Pocahontas, com filme do mesmo nome em 1995; Mulan com o filme *Mulan* em 1998; Tiana em *A princesa e o sapo*, de 2009; Rapunzel no filme *Enrolados*, de 2010; Merida no filme *Valente*, de 2012, e Ana e Elsa do filme *Frozen* de 2013.

Seguindo o padrão narrativo clássico, durante muito tempo alguns elementos eram característicos dessas produções. Um tema recorrente em seus filmes é a natureza, as princesas são representadas como amigas dos animais (muitas vezes antropomorfizados) e cantam com vozes doces na floresta esperando o príncipe salvador. De acordo com Denis (2010) o uso de elementos da natureza busca resgatar a utopia de um mundo melhor em que humanos e animais podem discutir juntos, criar relações de amizade e ajuda mútua.

Em Disney a natureza encontra-se no centro de todas as aventuras importantes das personagens; por isso, ele é talvez, o cineasta que mais exprime no mundo da animação a importância da personagem-natureza.[...] Assim se reúnem a natureza selvagem norte-americana (the wild), terra do oeste, e a lembrança das terras mágicas da Europa. Propícias aos contos e aos mitos. A natureza contém mais que perigos (*Bambi*, *O livro da Selva*, *Bernardo e Bianca*); ela é uma ama de leite. (DENIS, 2010, p.140)

A beleza, como foco da Disney, não é colocada aqui só como padrão técnico, mas também estético. As princesas herdaram dos contos de fadas seu ideal de beleza e de comportamento. Brancas, magras e jovens, são submissas, e puras, atendendo assim ao ideal aceito pela sociedade de mulher ingênua, frágil e bondosa, que encontra no matrimônio a sua realização pessoal.

Além de seu padrão de beleza impossível, as histórias das princesas Disney trazem princípios sobre aspectos da vida e valores patriarcais a serem seguidos, que se por ventura contrariados, algumas lições de moral, em forma de ‘castigo’ aparecem na narrativa para repreender o personagem. “Em Branca de Neve e mais tarde em Cinderela, nota-se a necessidade do marido como figura protetora [...] Esses filmes tratam todos do “caráter sagrado da família e (das) conseqüências trágicas para quem ousar traí-la”. (DENIS, 2010; p.141)

Branca de Neve inaugura o ideal de princesa que se mantém há mais de sete décadas. Uma mulher jovem, bonita, dócil e de bom coração, que é traída por sua ingenuidade e sofre com a inveja e competição feminina da Rainha. Ao cair no truque da maçã

envenenada, se vê a mercê da compaixão masculina, representada pelos anões e o caçador. Além disso, como mulher frágil e incapaz que é, aguarda a resolução do problema de forma passiva, deitada em sono profundo à espera do príncipe encantado.

Bettleheim (2012) explica que as narrativas das princesas Disney demonstram que a participação e a devoção à família é importante para a formação da personalidade das crianças. Mesmo sofrendo humilhações das irmãs e madrasta, (como ocorre com Aurora e Cinderela), as princesas não demonstram raiva, pois sua bondade é maior e a família deve ser preservada.

4.3.1 Breve análise e descrição cronológica das princesas Disney: estereótipos e avanços

Bela e de coração puro, Cinderela, é submetida a uma vida de servidão pela madrasta e suas irmãs, e, apesar da rotina de humilhações imposta pela família, aceita tudo passivamente. Desta vez, a salvação vem em forma da fada madrinha que oferece recursos para a princesa seguir seu objetivo. Mas essa ajuda tem restrições, ou melhor dizendo, ela vem em forma de advertência; Cinderela perde momentaneamente o príncipe por não cumprir e desobedecer hora imposta para voltar para casa. A lição que fica é que não é certo mulheres consideradas de família ficarem fora de casa durante muito tempo sozinhas. Apesar da salvação inicial ter vindo de uma personagem feminina (fada) a solução final do problema está novamente em um homem; no caso o príncipe que resgata Cinderela das maldades da madrasta.

A princesa Aurora, de *A Bela Adormecida* (1959), tanto no filme quanto no conto original, pode ser considerada a mais passiva das princesas. Aprisionada por um feitiço lançado por uma bruxa, dorme a maior parte da história, e só desperta com um beijo de um príncipe. Mas uma vez a solução do conflito acontece por um homem, e especialmente essa história desperta outras questões. Aurora é vítima do ódio gratuito de uma mulher que a inveja por sua beleza, de forma inconsciente nos sugerindo a interpretação de que as mulheres são rivais. Outra questão que a história sugere é o poder da beleza. O príncipe não conhecia Aurora, mas se encanta por sua beleza e resolve beijá-la quebrando o feitiço. Nenhuma ação da Aurora desperta a paixão do príncipe, o que sugere o entendimento de que para conquistar o homem apenas a beleza basta. Outra crítica que pode ser aplicada é a ação do príncipe ao beijar a princesa momentaneamente incapaz. Ao ver uma mulher inconsciente, certamente

beijá-la não seria a melhor opção, pois nos tempos atuais pode ser considerado como um abuso.

Ariel, *A pequena sereia* (1989), embora atenda a todos os requisitos de beleza dentro do seu contexto, se destaca das outras princesas por abdicar de tudo pelo amor do príncipe. Até nesse momento, as outras princesas viviam um conflito que só foi resolvido através do personagem masculino. Já Ariel é uma princesa que vive feliz no seu reino no fundo do mar até se apaixonar por um humano. O conflito central acontece quando Ariel resolve mudar sua natureza para ficar com o príncipe humano e é enganada por uma bruxa. Mais uma vez o mal é representado pela figura de uma mulher que, como nos outros casos, não atende aos padrões de beleza e, por isso, a inveja a princesa. A história de Ariel acende ainda outra questão maior, a sereia deseja pernas para conquistar o príncipe, sugerindo a mudança para atender as necessidades masculinas e não hesita em fazê-la mesmo com a condição de perder sua voz. Sobre a questão, o filme sugere ainda que perder a voz não é tão mal para uma mulher em um trecho onde Úrsula, a bruxa, canta:

Você terá sua aparência, seu belo rosto, e não subestime a linguagem do corpo. O homem abomina tagarelas; garota caladinha ele adora. Se você ficar falando, o dia inteiro fofocando, o homem se zanga, diz adeus e vai embora. Não vai querer jogar conversa fora, que os homens fazem tudo pra evitar. Sabe quem é mais querida? É a garota retraída. E só as bem quietinhas vão casar (*A PEQUENA SEREIA*, 1989)

A história de Bela em *A Bela e a Fera* (1991), de uma forma geral, passa uma boa lição ao mostrar que aparência não é tudo. Diferente das outras princesas, Bela tinha outros interesses, gostava de ler e não pensava em se casar. Muda de idéia em relação ao patrimônio para salvar seu pai, pois é extremamente passiva quanto a família mesmo diante as humilhações das suas irmãs, o que, de certo modo, é um ponto desfavorável da história. Para marcar essa diferença comportamental em relação aos outras princesas, Bela é vista pela aldeia onde vive como uma figura estranha, sugerindo que existe algo de errado em uma mulher que não dedica tanto atenção para a beleza exterior. Mas o filme é revolucionário ao ser o primeiro produzido pela Disney no qual a princesa é colocada em posição salvadora do príncipe, indicando a partir desse filme uma mudança de abordagem.

Jasmine, do filme *Aladim* (1992), marca, assim como Bela, uma mudança na representação das princesas, e, no seu caso, em vários pontos muito favoráveis. Apesar da narrativa ser estruturada pelo velho padrão onde o “felizes para sempre” acontece com o casamento da princesa com o “príncipe”, Jasmine é revolucionária. Precursora de princesas com características étnicas, Jasmine é a primeira heroína que não possui traços europeus, e

diferente das demais, tenta traçar seu próprio destino sem esperar passivamente as ações do homem. Outro ponto chave que indica a mudança, é o fato de pela primeira vez, a princesa se interessar por um homem que não é nobre, o que indica uma rebeldia de Jasmine contra a estrutura social para viver seu amor.

A princesa Pocahontas, de 1995, também é uma personagem que desconstrói a estrutura patriarcal machista das animações princesas Disney. Da linhagem étnica das princesas, Pocahontas além de não ser passiva, desafia sua tradição ao não aceitar o marido imposto por sua família. Assim como Bela, é Pocahontas que salva o personagem masculino, que não é da nobreza e se apaixona. O filme conta com outros pontos evolutivos na sua narrativa. Pocahontas é a primeira princesa a beijar o homem por iniciativa própria e a primeira história do universo princesas Disney a não terminar com o “felizes para sempre”, já que Jhon depois de sofrer uma grave lesão, retorna para a Europa com a promessa de um dia voltar.

Mulan (1998) continua seguindo a linhagem das princesas étnicas e mais independentes da Disney. Mostra-se corajosa ao se passar por um guerreiro no lugar de seu pai debilitado e ajuda o exército imperial chinês a expulsar os invasores mongóis. A parte mais interessante do filme para nossa análise é o momento no qual Mulan faz uma reflexão sobre a condição da mulher na China e seu padrão de beleza. Despedida de qualquer vaidade, corta os cabelos e se disfarça de homem. É a primeira vez que a Disney estrutura uma personagem com pensamento mais crítico e alheia ao padrão de beleza, casamento etc.

Tiana (2009) é a primeira princesa negra da história do estúdio. Seguindo a tendência das princesas que não, pensam em matrimônio, Tiana é independente e a primeira princesa que trabalha. A princípio, como garçonete, servindo à elite branca (representando a realidade da sociedade racista sulista) e, no final, conquista com muito esforço seu próprio negócio. Embora a história indique o final feliz com o casamento, como no padrão clássico das princesas, ela mostra seu diferencial em construir um príncipe diferente dos outros padrões anteriores. O príncipe de Tiana é boêmio, falido e sofre com uma maldição que o deixa em forma de sapo na maior parte do filme.

A princesa Rapunzel, do filme *Enrolados* (2010) é bem diferente da história clássica. A Rapunzel proposta no filme é uma jovem que segue a linha das novas princesas e quebra estereótipos. Uma característica marcante da personagem é seu desejo pela liberdade e independência. Diferente da versão dos contos, a Rapunzel de *Enrolados* é criativa, e ocupa

seu tempo trancada na torre com leituras e desenhos. Outro diferencial do filme é a relação de amor maternal que Rapunzel cria pela bruxa que a aprisiona, não a vendo, até o final da história como vilã. Ao invés de esperar por um príncipe, Rapunzel vive à espera de uma só oportunidade para se ver livre, trabalhando nisso dia após dia, e quando finalmente a encontra, não deixa escapar. Apaixona-se por um ladrão atrapalhado e o salva diversas vezes. Apesar da personagem se render ao matrimônio, esse não é seu objetivo. A história gira em torno de uma metáfora sobre o descobrimento pessoal.

De cabelos selvagens cor de fogo, Merida, do filme *Valente* (2012), é considerada a princesa que não precisa de príncipe. Habilidade no manuseio do arco e na caça, e apresentando disposição para uma vida livre, Merida foi criada pela mãe para ser a sucessora perfeita ao cargo de rainha, apesar de não ter a menor vocação para esta vida traçada. Quando uma competição é organizada, contra sua vontade, para escolher seu futuro marido, a princesa confronta-se com a perda de sua liberdade e dias de aventura e decide recorrer à ajuda de uma bruxa, para que as idéias matrimoniais de sua mãe mude de curso. O foco de *Valente*, diferente dos outros filmes das princesas Disney, é a relação entre mulheres, apresentando de forma sutil abordagens ligadas a problemas e conflitos familiares.

Inspirado no conto clássico “A Rainha da neve”, do dinamarquês Hans Christian Andersen, “*Frozen*” segue um caminho inovador em comparação às outras histórias de princesas da Disney. As diferenças começam com o fato de *Frozen* contar com duas princesas, Ana e Elsa, invés de apenas uma como é o padrão até o momento. Elsa a princesa mais velha, tem o dom de produzir gelo com as mãos (até o momento também, nenhuma princesa tinha poderes sobrenaturais). Por não conseguir controlar seu dom, ela se tranca no quarto, amargurada, e a idéia de matrimônio não faz parte do seu contexto. Ao contrário de Elsa, Ana sonha em encontrar um marido e, após um desentendimento com a irmã, se apaixona instantaneamente por um desconhecido. Os pais das princesas morrem e Elsa é coroada rainha, sendo obrigada a sair do quarto. Entretanto, no dia da coroação, Elsa machuca Ana com seu poder, e magoada se isola nas montanhas. A grande jornada da personagem, ao longo da trama, será de aprender a lidar consigo mesma, e o desfecho da trama se dá com a desmistificação do amor romântico, apresentando a resolução do conflito através do amor fraternal.

O breve histórico das princesas, nas narrativas Princesas Disney sugere uma mudança no seu perfil, que talvez tenha acompanhado a trajetória da mulher na sociedade. Assim, considerando o conteúdo expresso nas produções, observa-se uma linearidade naquilo

que diz respeito às mudanças vivenciadas pelas princesas. Mesmo que tais mudanças não tenham sido observadas simultaneamente aos acontecimentos históricos, verifica-se que seguiram um percurso semelhante àquele vivenciado pela mulher.

Se, inicialmente, a beleza, a obediência e a ingenuidade eram as características mais valorizadas, observa-se uma mudança na postura das princesas. Tal mudança, que não rejeita o caráter beleza e generosidade, mas vai trazendo novas possibilidades de ser além destas que já são comuns.

5 ANÁLISE FILMICA E TESTE BECHDEL COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE DO PROTAGONISMO FEMININO

Neste capítulo, apresentamos uma análise crítica dos filmes de princesas Disney consideradas da nova geração, Enrolados (Tagled - 2010), Valente (Brave - 2012) e Frozen (2013), levando em consideração os elementos lingüísticos, significativos da narrativa clássica hollywoodiana já discutidos. Foi realizada uma investigação quanto ao grau de protagonismo das princesas nas obras propostas utilizando o Teste Bechdel e com base nos resultados estabelecer uma reflexão sobre os avanços e retrocessos da imagem feminina no cinema de animação atual.

5.1 ENROLADOS

Figura 2 – Rapunzel.



(FONTE: WIKIDISNEYPRINCESAS)

A imagem de um castelo que lembrou muitos outros de várias histórias de princesas que habitam a nossa memória marca as cenas iniciais do filme Enrolados (2010-Walt Disney). Podemos, até sem saber do seu contexto, anteciper o reconhecimento da torre que guarda a princesa dos longos cabelos dourados.

O filme começou com um raio de sol que caiu em uma floresta transformando-se em uma linda flor amarela. A única a ver a flor é uma velha bruxa, que a manteve escondida para desfrutar de suas propriedades mágicas rejuvenescedoras. A existência da flor virou uma

lenda, e, com o tempo, um reino nasceu perto da floresta. Quando esperou seu primeiro filho, a rainha desse reino ficou muito enferma, e o guarda do castelo saíram em busca de uma cura até chegar à flor mágica. Com a poção da flor a rainha ficou curada e deu à luz a uma saudável e linda menina de cabelos dourados, que recebeu o nome de Rapunzel.

A bruxa então descobriu que os cabelos da pequena princesa herdaram a magia da flor que a salvou da morte. Tentando reaver seu poder, a bruxa cortou uma mecha do cabelo de Rapunzel, e descobriu que a magia não permaneceu sem sua fonte, e decidiu seqüestrar a criança e criá-la como sua própria filha. Inconformados com o misterioso sumiço, todos os anos justamente no aniversário de Rapunzel, o rei e a rainha soltavam lanternas flutuantes com a esperança de que a menina voltasse para casa.

Preso no alto de uma torre, Rapunzel todo ano observou as luzes que surgiam no céu. Com a aproximação de seu décimo oitavo aniversário, como presente ela pediu para assistir as tal luzes mais de perto, sua mãe Gothel negou o pedido imediatamente, com medo das conseqüências do desejo que a princesa alimentara.

Neste momento da história surgiu Fynn Rider, um conhecido ladrão do reino, que junto com seus comparsas, roubou a coroa da princesa do castelo. Ao fugir dos guardas, Flynn acaba sozinho e encontrou na torre onde Rapunzel morava o lugar perfeito para se esconder. Na torre, Rapunzel acertou o ladrão com uma frigideira e o enrolou em cadeira com seus longos cabelos. Quando Flynn acordou, a princesa propôs um trato: a devolução da coroa roubada pela visita às luzes flutuantes.

Enganada por Rapunzel Gothel saiu em uma viagem, e a dupla partiu para sua fuga se envolvendo em uma aventura ao lado do fiel amigo da princesa, o camaleão Pascal, e de Maximus, o cavalo da guarda real que assumiu a missão de capturar Flynn.

Partindo para uma análise mais profunda do filme, percebe-se que muitos são os detalhes que foram retirados do conto original dos irmãos Grimm, e inseridos no filme que se caracteriza por surpreender e prender o espectador através dos novos elementos que foram incluídos. Mas já no início, podemos observar uma ruptura do filme em relação ao conto na construção da personagem da Rapunzel. A princesa de Enrolados ultrapassa os limites da princesa que se encontra no alto da torre à espera de resgate, atuando de forma mais ativa na narrativa. Mais complexa que a Rapunzel do conto, sua personalidade no filme é bem definida, apresentado-se mais ativa, curiosa, esperta, artística, além de sabemos a fundo sobre detalhes do seu psicológico, desejos, pensamentos e medos. Sabemos também claramente seu

objetivo central, e que conseqüentemente move toda a trama, que é conclusão do sonho de ver mais de perto as luzes flutuantes que partem do palácio em direção ao céu.

A história é narrada por Flynn Rider, o príncipe encarnado na figura de anti-herói que desempenha um papel bem diferente do príncipe clássico. Seu propósito inicial na trama é concluir com sucesso o roubo da tiara da princesa perdida do rei, mas sua meta é complicada quando resolve se esconder na torre de Rapunzel. Nesse momento as linhas causais dos personagens se entrelaçam, formando uma linha causal comum. Rapunzel rouba a tiara de Flynn e impõe seu objetivo na trama como condição para a devolução.

A partir deste momento o objetivo de Rapunzel se torna o objetivo de Flynn que precisa concluí-lo para alcançar a concretização do seu propósito próprio. Na jornada em direção ao castelo Flynn e Rapunzel encontram vários obstáculos, o principal se torna as intervenções da mãe Gothel.

Gothel representa o papel de vilã da história. Diferente do conto original, a bruxa que rapta a princesa por conta dos seus cabelos mágicos, se mantém durante quase toda a trama em uma posição materna e consegue convencer e construir uma relação consistente de mãe e filha com Rapunzel. Por conta disso, Gothel, diferente da bruxa do conto original que mantém a princesa em cárcere privado, cria para Rapunzel uma espécie de prisão psicológica que vai além das paredes da torre. Convencida pela “mãe” que o mundo exterior guarda grandes perigos, Rapunzel não se arrisca a sair até aos 18 anos, quando motivada pelo aparecimento de Flynn, resolve seguir seu sonho de ver as luzes do céu.

Apesar de Rapunzel demonstrar um sentimento real pela mãe, Gothel desde o princípio apresenta traços calculistas em seu comportamento em relação a princesa. Desesperada pela juventude e pela beleza sabe que deve cultivar o amor de Rapunzel de alguma forma para não perder a sua "fonte da juventude". E por meio de ordens que podem ser confundidas como normais do vínculo de mãe e filha, a bruxa persuadia e enganava a princesa.

Sua mãe sabe mais, ouça o que eu digo, e um mundo assustador, sua mãe sabe mais. Cheio de perigos, acredite por favor. Homens do mal, galhos envenenados, canibais e cobras, a praga sim, insetos enormes, dentes afiados. Pare eu imploro já estou assustada, mamãe está aqui, vem que eu te protejo. Deixe de sonhar demais, colha o trama vem com a mama. Sua mãe sabe mais! (ENROLADOS, 2010)

Destas artimanhas podemos perceber outra característica que difere Gothel da bruxa do conto original, a falta de poderes mágicos. No filme, o ser dotado de poderes é a

princesa, e toda a magia que se manifesta na história está em torno do seu poder. Diante disso, podemos considerar que o elemento que faz Gothel uma personagem que indica perigo, está na sua inteligência e capacidade de manipular. Ela se utiliza dessa arma para confundir a princesa e persuadir personagens coadjuvantes da trama para atrapalhar de alguma forma a caminhada de Flynn e Rapunzel em direção ao reino.

Com a chegada ao reino, o amor entre Flynn e a princesa começa a florescer. Até o momento Rapunzel representa bem a nova onda de princesas que se caracterizam por serem fortes, valentes e independentes da ação masculina. Durante a viagem em direção ao reino, Rapunzel salva Flynn diversas vezes de malfeitores, perigos e afins, e mais do que isso, comprova que não precisa ser salva. Rapunzel não se caracteriza como a princesa dos contos e padrão clássico de mulher indefesa diante dos perigos do mundo que permanece inerte até a ação masculina. Entretanto ela ainda recorre a ajuda masculina, seja em forma de incentivo ou força física, para alcançar seu objetivo.

Nota-se que a maioria dos personagens que se relacionam com a protagonista princesa são homens. Desde os personagens não humanos Pascoal (eu camaleão confidente), Maximus (cavalo do reino) até os adjuvantes (malditosos da taberna). Sugerindo desde modo que a mulher pode ser independente, mas que a ajuda e a companhia masculina é essencial.

O ápice da história então aparece no final do filme, quando a vilã captura novamente Rapunzel após sua visita ao reino e Flynn é gravemente ferido por Gothel. A princesa promete que tentará fugir novamente se a bruxa deixar que ela salve seu amado. Quando Rapunzel se aproxima, porém, Flynn corta seu cabelo, libertando-a de uma vez por todas da vilã e se sacrificando.

Com o corte de sua fonte da juventude, Gothel retoma ao seu estado original, caindo da torre e virando pó. Demonstrando uma morte simbólica característica do cinema clássico de animação ao se preocupar em não mostrar tais elementos de forma explícita. Rapunzel neste momento deixa transparecer uma marca que é adquirida ao decorrer do filme, algo raro nos filmes da Disney, a frieza. Quando a mulher que a cuidou durante toda a vida morre, Rapunzel não age ou tenta interferir de alguma maneira. O que demonstra uma evolução da personagem e amadurecimento no decorrer do filme.

Nos últimos instantes, ocorre uma reviravolta no roteiro quando Flynn revive por meio das lágrimas de amor da princesa. A trama finaliza então com a revelação da princesa perdida da verdade escondida durante toda a narrativa e a restauração do equilíbrio inicial da

trama. Desfecho característico do cinema clássico hollywoodiano como defendido por Bordwell (2005). Com a morte de Gothel o mal é expurgado do reino, os reis reencontram sua princesa perdida e Rapunzel volta para o lugar que realmente pertence, mas de uma forma melhor. A personagem passa por um crescimento, uma evolução, se tornando mais forte, independente, decidida e segura de si.

5.1.2 Aplicação do teste

O filme *Enrolados* não atende a todos os elementos que respondem as três perguntas que constituem o Teste Bechdel. Entretanto, o filme indica mudanças quanto a representação e protagonismo feminino que merecem atenção.

O filme conta com duas personagens femininas que contém nomes, Rapunzel e Gothel são as personagens centrais da trama, ambas mulheres que interagem em grande parte do filme, respondendo as primeiras perguntas do teste. No início como mãe e filha, pautando discussões específicas deste universo e depois como rivais, quando fica evidente o vilanismo de Gothel.

Rapunzel rompe a confiança de sua ‘mae’ fugindo da torre com Flynn, e, a partir desse momento que começamos a notar indícios de maldade em Gothel, que se dedica a atrapalhar e confundir a princesa para que ela não chegue a seu destino. Além de obstáculos físicos, como a aliança com os ex-parceiros de crime do Flynn, a bruxa também faz jogos psicológicos com Rapunzel, e é nessas discussões que o foco do diálogo entre as personagens muda. Gothel se dedica em sujar a imagem de Flynn, para que Rapunzel pensasse que ele o estaria usando como uma forma de se sobressair.

Querida esse romance que você inventa, só prova que é muito ingênua para estar aqui. Por que ele gostaria de você? Sinceramente já se olhou, acha que impressionou o rapaz? Não seja tolinha, veja com a mãezinha, sua mãe sabe mais. [...] Se Rapunzel sabe mais, veja e entregue isso, que eu juraria, é único motivo por ele ter vindo até aqui. Ouça querida, ele vai sair correndo e sem hesitação. Se Rapunzel sabe mais, gosta desse tipo, faça o teste, vá atrás. Se ele mente não lamente. (ENROLADOS, 2010)

Por esse motivo o filme falha no teste, já que rompe com um tipo de diálogo que era próprio do universo familiar das personagens e muda para a discussão que envolve homens e relações amorosas.

Embora haja essas questões Rapunzel exerce seu protagonismo no filme, que diferente do conto, apresenta-se como uma princesa ativa. Fato que podemos comprovar em vários momentos na narrativa.

Logo no início o protagonismo de Rapunzel é evidenciado, ao ser informado ao espectador através de uma seqüência de cenas que começa no seu nascimento até o seqüestro, que a princesa será o motivo que vai mover à narrativa, ou seja, indicando que é a história de Rapunzel que vamos acompanhar até o final.

Figura 3 – Cenas apresentação Rapunzel.



(FOTO: REPRODUÇÃO FILME)

Outro momento que o protagonismo de Rapunzel pode ser comprovado é na cena que antecede a fuga da princesa com Flynn pelo túnel da taberna. Um dos malfeitores quando indica o caminho da passagem secreta diz para Rapunzel “seguir seu sonho”, deixando evidente que o objetivo que move a trama, que normalmente é atrelado ao protagonista, pertence à Rapunzel e não ao Flynn, ou outro personagem da história.

O tema central do filme pode ser classificado como de descoberta interior e do mundo. Rapunzel precisava sair do pequeno universo construído pela sua falsa mãe para de fato descobrir os segredos do mundo exterior e revelar a sua verdade. Para isso, Rapunzel foi construída com base nas características da mulher contemporânea, refletindo a individuação feminina, a busca pelo autoconhecimento e independência.

A princesa é uma adolescente que deseja descobrir a si própria e o mundo, construída de forma que as meninas se identificassem com ela. Por isso, tem o poder de persuasão, salva a si mesma e o seu Flynn, toma a iniciativa do primeiro beijo, enfrenta os perigos da vida longe da proteção materna, e desafia até mesmo a “mãe, em busca de se descobrir, de saber quem é e o que é para o mundo.

Figura 4 – Rapunzel beija Flynn.



(FONTE: REPRODUÇÃO FILME)

Entretanto temos que ver essa mudança na representação da protagonista Rapunzel como uma transição rumo ao um novo padrão. Rapunzel no início do filme era uma princesa clássica, com algumas características que a fazia diferente. Apesar de ter uma personalidade, um objetivo constituído por um sonho específico, ela se manteve inerte diante desse desejo durante muitos anos, e que só foi conquistado pela intervenção de Flynn. Isso é evidente na cena em que Rapunzel pede Gothel para levá-la para ver as luzas mágicas, e ,ao ter seu pedido negado, a princesa se conforma até a invasão de Flynn. Na fuga da dupla em direção ao reino a princesa entra em conflito entre o comportamento esperado de uma princesa moldada no padrão clássico, de obediência e lealdade e a do novo que retrata uma princesa rebelde que corre atrás de seus objetivos.

No final do filme Rapunzel se apresenta bem mais forte e decidida em relação ao início do filme, mas ainda não pode ser considerada uma princesa que conseguiu ser alheia a

ajuda masculina. A prova disso é o desfecho que só acontece por meio do sacrifício de Flynn, ao cortar o cabelo da princesa e assim, causar a morte da bruxa.

Além disso o enredo é marcado pela não cooperação entre as personagens femininas, resgatando a antiga idéia que as mulheres devem ser rivais, movidas por sentimentos negativos ligados a inveja, o ódio, e deslealdade. Reafirmando o ideal de que a mulher é traiçoeira e infiel, não passível a credibilidade.

Levando em consideração que Enrolados foi o primeiro filme das princesas Disney que apresentou uma padrão diferente do que se acostuma ver, podemos considerar que a obra apresenta sim alguns elementos que indicam avanços significativos quanto a representação e protagonismo feminino mesmo de forma transitória e evolutiva, que de certa forma, representa uma passo importante para a construção de um padrão mais radical e atual.

5.2 VALENTE

Figura 5 - Merida



(FONTE: WIKIDISNEYPRINCESAS)

Valente, de nome original *Brave* (2012), é ambientada na Escócia do século X, e elementos medievais não faltam no enredo. Esse é o filme de princesas da Disney com mais pontos realísticos quanto a seu contexto histórico e cultural, e a fotografia do filme tem papel fundamental na criação deste cenário.

A trilha sonora do filme tem inspiração céltica, seja nos seus instrumentais ou nas músicas cantadas, ditando o ritmo rápido do filme. A trilha também contribui para a ambientação do filme, aliado a fotografia, apresentas cenas muito bem construídas.

Segundo a sinopse original Merida é a filha do rei Fergus DunBroch e da rainha Elinor. Impetuosa, vai contra as tradições e costumes do reino e se recusa a ficar dentro do castelo, aprendendo tarefas femininas para se tornar apenas mais uma esposa para o filho de algum lorde. Ela sonha com a liberdade e desafia seus pais para conquistá-la. Entretanto, não poderia imaginar que suas ações poderiam desencadear graves acontecimentos para o reino, causando caos e fúria. Em busca de ajuda, ela recorre a uma feiticeira, que concede um desejo mal aventurado. Os perigos resultantes do seu feitiço forçam a descobrir o significado da

verdadeira valentia para poder desfazer o brutal curso dos acontecimentos, antes que seja tarde demais.

Figura 6 – Merida desafia seus pretendentes em disputa com arco e flecha



(FONTE: BOSCOV, 2012)

Logo no início dos filmes elementos nos são introduzidos para que percebamos que Merida não se trata de uma princesa comum dos contos clássicos. Estimulada pelo pai, a princesa se tornou uma excelente arqueira e cavaleira, qualidades que entram em conflito com os princípios ligados a nobreza ensinados por sua mãe, que a princesa repudia. Merida não é o estereótipo de princesa frágil utilizado por tanto tempo na Disney. Sucessora de Mulan, ela destrói a construção de gênero que impõe o que é de menino e o que é de menina, fugindo desta forma, do estereótipo da princesa feminina e mostrando que é possível ter igualdade de gênero.

Merida pode ser considerada uma das princesas mais realisticamente bem construídas da história da Disney. Fiel ao seu contexto histórico, Merida não vive em um castelo cor de rosa e tem problemas típicos da sua época. Apesar de apresentar o padrão estético socialmente aceito e convencionalizado pela Disney, sendo uma mulher branca, magra e bonita, Merida faz justiça a todas as meninas com cabelos crespos e não domados. E o filme o usa de forma simbólica para ilustrar a questão da liberdade que é uma das marcas da protagonista, cabelo solto, cabeça descoberta é o sinônimo do desejo de Merida de ser livre, de escolher seu destino. Além disso, seu vestido foge dos padrões do gênero, argonicamente

construído para ser mais leve e solto, pensado para que a princesa pudesse se movimentar em suas atividades aventureiras.

O equilíbrio da trama é rompido quando os pais de Merida tentam mudar o curso dos seus objetivos. Para unificar os quatro clãs do reino e seguir a tradição é exigido que a princesa se case aos dezesseis anos com um dos filhos dos chefes dos outros três clãs garantindo assim a paz entre todos. Mérida, então, revolta-se contra sua família, em especial com sua mãe que a impõe mais severamente seu destino.

Os primogênitos dos clãs e pretendentes à mão da princesa apresentam uma caracterização superficial e sem elementos marcantes na construção de sua personalidade, construção típica de personagens adjuvantes. Entretanto cada um recebeu uma característica cômica, para de certa forma, ganhar a simpatia do público. Rabugento e cheio de pinturas exóticas pelo corpo, o pretendente do Clã Macintosh, o jovem Macintosh, é o mais valente e confiante sobre si mesmo e suas habilidades; o Pequeno Dingwall, pretendente do Clã Dingwall, é distraído e freqüentemente encontra-se perdido em sua própria cabeça, é muito leal ao pai e age como um cão de ataque quando necessário; o mais calado dos três nobres MacGuffin, do Clã MacGuffin, apesar de seu grande tamanho e força, é um rapaz calmo e gentil, fala em um dialeto escocês incomum que o torna incompreensível.

Enquanto o rei Fergus é representado como uma figura caricata, frívola e fonte de força bruta, a rainha assume muitas vezes a posição de autoridade e demonstra inteligência e sabedoria. Uma cena em que a rainha deixa claro seu poder que podemos exemplificar, é quando os Lordes e até Fergus entram em conflito no castelo, na cena de apresentação dos pretendentes. Com a voz firme e decidida, Elinor chama a atenção de todos, colocando fim na briga. Nota-se que todos os homens do reino e clãs devotam grande respeito à rainha.

Apesar do matrimônio ser uma questão política mais importante para o rei Fergus, o filme coloca a rainha Elinor como agente de repressão e enquadramento. Sempre do lado da filha, o pai está isento de qualquer função nesse trabalho, o que nos leva a refletir sobre a idéia de organização familiar socialmente estabelecida, pelo qual o homem assume o lugar de protetor das estruturas de poder familiar e a mãe assume o caráter educador.

A trama inteira se estende sob o conflito entre Merida e sua mãe e a reconciliação entre as duas. Enquanto Merida se revolta contra a diplomacia da sua mãe, a rainha reclama que a filha não entende as conseqüências de seus atos. As duas personagens se encontram até

este momento em sentido contrario, sendo Merida o obstáculo que Elior tem que superar para alcançar seu objetivo e vice e versa.

Figura 7 – Bruxa e Merida, cena do feitiço



(FONTE: REPRODUÇÃO FILME)

A história ganha uma reviravolta quando Merida, guiada pelas luzes mágicas, adentra a floresta e encontra uma bruxa. A velha lhe oferece um feitiço em troca da compra de suas esculturas em madeira. Merida acaba pedindo que a bruxa mude sua mãe e, claro, as coisas não funcionam como deveriam. O feitiço acaba transformando a rainha em um urso e o único jeito de reverter a situação é “remendar a união por orgulho partida”.

A partir desse momento mãe e filha deixam as diferenças de lado para buscar um único objetivo, quebrar o feitiço. Um momento icônico do filme é a adaptação da rainha ao novo corpo animalesco. Na floresta, Merida e sua mãe, que ainda mantém a postura de nobreza andando de pé e com a sua coroa, procuram alimento. Ao se deparar com uma cachoeira, a princesa mostra-se capaz de pescar, provando para Elior que suas qualidades aventureiras não são inúteis. A rainha apresenta-se, inicialmente, desconfortável a nova experiência, mas logo se desarma, caindo na água e interagindo com sua filha de forma igualitária. Esse momento marca o rompimento do orgulho, do desafeto que impedia relacionamento de mãe e filha florescer.

Figura 8 – Merida e sua mãe na floresta



(FONTE: REPRODUÇÃO FILME)

Sem a presença da rainha, o palácio entra em colapso e os clãs em guerra. Para pacificar a situação, Merida assume seu erro por fugir da condição imposta por seus pais, demonstrando uma característica pouco explorada nas princesas. As princesas clássicas são exemplo de perfeição, colocadas em um pedestal não são passíveis de erros, elas são levadas a cometê-los, através de sua ingenuidade ou pela maldade de outros personagens. Merida por sua própria vontade pede à bruxa que mude “seu destino” e, mesmo que o efeito do feitiço não seja o que ela esperava (transformar sua mãe em urso), reconhece que foi ela mesma quem causou os problemas, indicando também uma evolução e um crescimento quanto a maturidade da protagonista em relação ao início do filme.

O clímax da obra acontece no final, quando o rei tenta matar a rainha ao confundir-la com o urso que no passado, travou uma briga que o deixou sem uma perna. O final acontece com a quebra do feitiço e a volta da Elinor em sua forma normal, após o perdão, e a restauração de antigos erros e reestruturação da harmonia familiar.

Os acontecimentos transformaram as personagens, Merida não deixou seu espírito valente, mas começou a entender que, como princesa, ela tinha deveres a serem cumpridos e a possibilidade de casamento fica em aberto no filme. Elinor no final aparece mais leve, de cabelos soltos ao vento e cavalcando com Merida, dando a entender que sua postura dura foi deixada pra trás, se aproximando mais da princesa e estreitando a relação de mãe em filha que no início do filme se rompeu.

5.2.1 Aplicação do teste

Com o tema central do seu enredo, o amor entre mãe e filha, Valente atende a todas as perguntas do Teste Bechdel.

Apesar de, em uma forma geral, o filme ser marcado por uma participação maior de personagens masculinos, sendo a maioria na história, Valente conta com duas personagens femininas centrais, a protagonista Merida e a rainha Elinor, que interagem entre si na maior parte do filme. A trama se desenrola em torno das duas personagens e do conflito gerado por elas, e por esse motivo, a visibilidade das personagens é bem ativa durante toda a narrativa.

Os diálogos entre Merida e Elinor são fundamentados com base na relação de mãe e filha e gira em torno do papel que Merida deve representar como princesa. Podemos dizer também que, os diálogos entre as personagens na maior parte do filme indicam certa rivalidade, pelo motivo de Elinor tentar impor um padrão socialmente aceito a Merida, e em contrapartida, os argumentos de Merida tem o intuito de tentar ganhar o apoio da mãe e torná-la um pouco como ela própria.

Depois do acidente com o feitiço, as personagens passam por uma transformação, aprendendo uma com a outra, se modificando internamente e resolvendo assim o conflito que tinha se estabelecido em seu relacionamento. Mérida aprende com Elinor a encarar seus compromissos e não fugir do destino. Elinor aprende com a princesa que determinadas regras não precisam ser seguidas com rigor, e a viver a vida de uma forma mais leve.

Apesar de em Valente, a possibilidade de um casamento futuro de Merida ficar em aberto, a tradição Disney do matrimônio como o final feliz da história não existe, e a protagonista nem mesmo, tem um par romântico, o que inédito nos filmes de princesas e, tornando opcional uma regra que até os dias atuais é cobrado das mulheres pela sociedade.

A princesa pode ser considerada uma heroína pouco convencional, que representa simbolicamente a mulher moderna, que luta por seus direitos, para conquistar seu espaço na sociedade e conseguir sua independência. Merida rompe o modelo de princesas clássicas que se enquadram ao sistema patriarcal, perfeitas para perpetuar o sistema sociopolítico, familiar, com casamentos e família, e alimentar as regras da sociedade machista que impõe um estereótipo de que mulher deve ser obediente, submissa, e frágil.

Desta maneira, podemos concluir que o objetivo da princesa, assim como o de muitas mulheres é a busca pela liberdade, o direito de seguir seus próprios princípios e ideais.

Figura 9 – Rainha Elinor



(FONTE: WIKIDISNEYPRINCESAS)

Figura 10 – Rei Fergus



(FONTE: WIKIDISNEYPRINCESAS)

5.3 FROZEN

Figura 11 – Anna e Elsa.



(FONTE: WIKIDISNEYPRINCESAS)

Inspirado no conto *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen criado em 1844, Frozen narra o drama de Elsa, princesa do reino de Arendelle que nasceu com poderes mágicos congelantes, e sua ingênua e impulsiva irmã. Anna.

Logo quando criança, em uma brincadeira com a neve, Elsa atinge acidentalmente sua irmã com seus poderes. Seus pais decidem então deixar Elsa isolada em um dos quartos do castelo, de modo a não oferecer riscos a ninguém. Anna tem sua memória apagada por seres mágicos da floresta, em especial as lembranças do dia do acidente. Para manter o poder de Elsa em segredo, as princesas foram separadas, os portões de Arendelle foram fechados, e Elsa, instruída a esconder sua magia que aumenta a cada dia.

Com o passar dos anos, as princesas cresceram e se tornaram bem diferentes em diversos aspectos que podem ser observados na caracterização das personagens e na construção das cenas. Anna tornou-se a típica princesa romântica, ingênua e impulsiva, que sonha em encontrar um príncipe e com ele o amor verdadeiro. Em contrapartida, Elsa em sua clausura, se tornou mais madura e se dedica a conter seus poderes.

Além disso, Elsa ocupa-se em resolver sua própria angústia, que tem início com a separação de sua irmã, com quem mantinha um relacionamento muito próximo. Seu drama gira em torno dela própria e de sua relação com a família. Elsa é uma personagem complexa, cujo dilema é encontrar a auto-aceitação, para que, assim, consiga deter total controle sobre seus poderes. Ao passo em que Anna procura em um príncipe encantado para conquistar a sua felicidade.

Em uma viagem, o navio que o rei e a rainha se encontravam sofre um naufrágio e todos morrem. E diante do acontecimento, como a filha mais velha, Elsa se vê obrigada a aparecer em público para sua coroação como rainha de Arendelle. Na cerimônia acontece o reencontro e a esperada reaproximação das irmãs, mas que é rompida por um ato imprudente da princesa Anna

Assim como Elsa, Anna passou muitos anos reclusa no castelo, e, como sonhadora que é, tem muitas expectativas para o evento de coroação que vão além do reencontro com sua irmã. Seu sonho é conhecer um príncipe e viver um grande amor, e se demonstra determinada em realizá-lo como canta na cena que antecede a abertura dos portões: *“Por uma vez na eternidade. Vou estender a minha mão. E eu sei que é muita loucura. Por um romance suspirar, mas por uma vez na eternidade. Ao menos vou tentar”* (FROZEN, 2013)

Como espera, Anna conhece o príncipe Hanz com quem se apaixona a primeira vista e decide se casar. Ao pedir a benção de Elsa, a rainha se descontrola diante da imprudência da irmã e mostra seus poderes, causando grande alarde entre o povo e os parceiros comerciais de Arendelle.

Com medo e incapaz de aceitar-se como é, Elsa foge para as montanhas se isolando novamente. Da fúria da rainha, um rigoroso inverno abate sobre o reino, e Anna decide embarcar em uma aventura para encontrá-la e fazer com que a magia seja desfeita. Nesta jornada conhecemos mais três personagens, Kristoff, um rapaz que trabalha vendendo gelo, sua rena Sven, e Olaf, o boneco de neve feito por Elsa na infância e que ganha vida.

Os personagens fazem parte do núcleo cômico da narrativa e servem como incentivadores para a conclusão dos objetivos de Anna. Como uma característica típica dos personagens coadjuvantes, não sabemos muito sobre a personalidade e história de Olaff, Kristoff e Syen, mas alguns detalhes sobre os personagens são revelados durante a trama.

Sabe-se que Olaf é a projeção de um boneco de neve feito pelas irmãs em um momento muito feliz de suas vidas, e pode ser visto como a representação física das boas lembranças que unem as princesas. Tanto que nas passagens em que as irmãs se distanciam ou desistem uma da outra, ele aparece para reunir a união.

Figura 12 – Lembranças de Anna e Elsa com Olaf.



FONTE: DEVIANTART.COM (2014)

Kristoff é um menino órfão que desde muito novo, viveu sozinho com Sven, sua rena e melhor amigo. Sua vida muda quando resolve seguir os reis de Arendelle até os trolls, que mais tarde acabariam o adotando como filho. Essa cena pode ser considerada um presságio, um recurso utilizado para indicar que no futuro da linha do tempo da narrativa, em algum momento a linha causal de Kristoff iria se atrelar aos personagens ali presentes. Além disso, serve para indicar ao espectador a importância do personagem, que em algum momento ele irá ter uma participação mais efetiva e de maior relevância para a história.

Juntos eles partem em busca de Elsa, que quando sabe do que ocorreu com Arendelle, perde novamente o controle e atinge o coração da irmã com um pedaço de gelo. Aos poucos o gelo toma conta do seu corpo, até que, segundo o xamã dos trolls, Anna se tornará uma estátua de gelo, a não ser que um gesto de amor verdadeiro aqueça novamente o seu coração.

Figura 13 – Rei e a Rainha levam Anna para os trolls.



(FONTE: REPRODUÇÃO FILME)

A partir deste momento, a história caminha para seu clímax. O cavalo de Anna retorna ao reino e Hanz julgando que a princesa esteja em perigo, organiza uma comitiva para salva-la. Elsa é capturada e levada como prisioneira para o reino, sob a acusação de bruxaria. Anna retorna para Arendelle e descobre que Hanz na verdade é o vilão da história que quer tomar o reino para si.

Anna é deixada a beira da morte por Hanz até que Olaf a salva. A princesa então percebe que durante a viagem um sentimento em relação a Kristoff foi despertado e segue a sua procura com a esperança de quebrar o feitiço.

Ao encontrar Anna, Kristoff tenta salvar-la, mas a princesa se sacrifica para salvar sua irmã do golpe de espada de Hanz. Neste momento que a mágica acontece. O prazo de Anna termina, e a princesa se transforma em uma estátua de gelo indestrutível, que despedaça a espada de Hanz e o repele. Elsa chora sobre a irmã congelada, mas logo a maldição é quebrada e não só Anna, como todo o reino descongelam. E a rainha descobre a chave para controlar os seus poderes: o amor.

Acompanhado por uma narrativa linear, Frozen esconde uma lição central que podemos identificar no fim. A aceitação pessoal, não importando o que a sociedade diga e espere em relação a isso.

5.3.1 Aplicação do teste

A primeira vista Frozen parece ser mais um filme de princesas da Disney baseado nos contos de fadas infantis, dirigido ao público feminino, com um número maior de personagens masculinos, e com personagens femininas magras, bonitas, brancas, enquadradas ao padrão estético europeu. O filme também deixa algumas perguntas sem resposta, como a procedência do poder de Elsa e o porquê de Elza ter sido amaldiçoada e a explicação do motivo pelo qual Anna também sofreu reclusão no castelo durante tantos anos.

Apesar destes detalhes Frozen atende os requisitos do Teste Bechdel e vai além, propondo e dando conta de algumas discussões que merecem ser apontadas e levadas em consideração que o teste não aborda.

Diferente das outras animações do universo princesas Disney, em Frozen temos duas personagens femininas que dividem o protagonismo da narrativa. E logo no início da trama isso é comprovado nas cenas que contam sobre o relacionamento das princesas e seu conflito. Já sabemos que a narrativa vai girar em torno do problema que o dom de Elsa trouxe para a relação e vida das princesas e que isso se manterá até o final.

Frozen de uma forma sutil, rompe com a era das princesas clássicas, e nega em vários momentos os conceitos anteriores, sobretudo, no enfrentamento quase que direto deste tipo de enredo. As protagonistas são o passado (Anna) e o presente (Elsa) das animações de princesas Disney em uma só obra, e o filme joga com essa distinção durante toda a narrativa, provocando de forma crítica o espectador.

Contrapondo os outros filmes de princesas da Disney, que o amor só pode ser encontrado em um príncipe encantado, Frozen busca mostrar, o amor entre duas irmãs e o sofrimento advindo pela quebra de um relacionamento familiar. Defendendo desde o começo da trama que para encontrar o amor verdadeiro, não é preciso esperar pelo príncipe encantado, o homem perfeito. Em Frozen, o príncipe é malvado e o amor que salva é o que existe entre as irmãs.

O início da cadeia destas investidas contra a imagem e postura da mulher disseminada durante décadas nos filmes de princesa tem início na cena da cerimônia de

coroação, como uma desconstrução dos estereótipos de amor tão difundidos em contos de fada. Quando em resposta ao ato imprudente de matrimônio de Anna, Elsa nega a benção ao casamento da irmã alegando que ela acabara de conhecer o príncipe. Nota-se já neste ato um grande avanço se levarmos em consideração a narrativa das princesas clássicas pelo qual o “amor à primeira vista” é tratado como a forma mais verdadeira de amor.

Outro ponto importante que conta como a subversão aos antigos padrões, é o fato de Elsa já nascer poderosa. Se antes as princesas eram todas ingênuas e frágeis, ou precisavam passar por uma evolução durante a narrativa para conquistar sua força, Frozen já desde o início dá poder e autonomia à mulher, trazendo uma personagem genuinamente forte.

Apesar do grande número de personagens masculinos, que de certo modo contribuem para a conquista do final feliz, eles são colocados em segundo plano, e o sacrifício final, pela primeira vez nos filmes do gênero é procedente do amor de uma personagem feminina. O filme indica que as irmãs se bastam, e a importância maior é direcionada para a relação familiar invés da amorosa. O amor como chave de toda a história, permanece, porém seu conceito foi ampliado. Se analisarmos, em tempos remotos a Disney teria substituído o ato por beijo, o que indica mais uma mudança.

Frozen mostra o emponderamento da própria protagonista Elsa que detém em sua auto aceitação a resolução dos problemas e não em uma submissão a um príncipe salvador. E levanta outra questão, a verdadeira aceitação pessoal, não importando o que a sociedade diga e espere em relação a isso. Além do amor fraterno como elemento que desenrola o conflito, seu final feliz acontece também na descoberta da possibilidade de controlar seus próprios poderes, na auto descoberta e aceitação da sua essência.

O ápice do momento de aceitação e libertação da protagonista Elsa, acontece no seu castelo de gelo quando canta a música *Let it go*. Em uma análise da tradução portuguesa da música podemos perceber alguns trechos simbólicos. A frase “*sempre a boa menina deve ser, encobrir, não sentir*” indica o que se espera de uma princesa perfeita, sem defeitos, com boa conduta e obediência. No entanto quando assume seu verdadeiro eu, Elsa é, mais feliz como indica na canção.

Livre estou, livre estou, eu saí pra não voltar. Não me importa o que vão falar. Tempestade vem, o frio não vai mesmo me incomodar [...] Os medos que me controlavam, não vejo ao meu redor. É hora de experimentar, os meus limites vou testar. A liberdade veio enfim pra mim. (FROZEN, 2013)

Desta maneira, a protagonista conversa com seu público levantando a bandeira da liberdade para todos.

Figura 14 – Kristoff e Syen.



FONTE: ENG.OHMYFIESTA.COM (2014)

Figura 15 – Príncipe Hans.



(FONTE: WIKI DISNEYPRINCESAS)

5.4 PRINCESAS DA ATUALIDADE: SÍNTESE DOS RESULTADOS

Durante os anos de 1990 a Disney já tinha lançado algumas personagens femininas diferentes do padrão comportamental e beleza ocidental cultuada nas obras de princesas clássicas indicando mudanças no padrão de suas produções.

Alguns tabus relacionados a estereótipos de gênero, beleza e comportamento começaram a ser quebrados, acompanhando mais a realidade feminina atual. Hoje, podemos dizer que a atitude feminina se aproxima mais do perfil das princesas contemporâneas como Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida e Elsa. E felizmente, se afastando, mas ainda com ressalvas, do padrão comportamental exaltado nas princesas clássicas como Branca de neve, Cinderela e Aurora.

Os filmes em geral, são retratos da sociedade e momentos históricos pelos quais vivemos. E observar a legitimidade dos avanços sociais retratados nas obras cinematográficas é muito importante devido a seu papel influenciador social. Principalmente no cinema de animação, que atinge ao público infantil e tocá-las para que o futuro do mundo seja um pouco menos desigual é essencial.

Todas as princesas, apesar de fictícias, carregam algo de real que constituem suas personalidades, caracterização física, comportamentos, atitudes e ações frente a decisões e problemas que enfrentam, expressando de certa maneira o desenrolar da história da mulher e até mesmo a trajetória de avanços da própria sexualidade e repressão.

A primeira das princesas analisada, Rapunzel pode ser considerada uma recapitulação e, ao mesmo tempo, uma atualização do padrão das princesas clássicas do passado. Algo como uma grande mistura das personalidades, já que ela no início do filme tem o comportamento ainda muito similar ao das antigas princesas, e sofre uma evolução no decorrer do filme que a torna uma princesa atual. Que só acontece com a ajuda do personagem masculino Flynn.

A construção e trajetória de Rapunzel em relação a Merida e Elsa, pode ser considerada a mais arcaica, sendo a princesa que marca a transição mais profunda do velho para o novo estilo. Preparando o cenário para Valente, que pode ser considerado o primeiro filme do gênero a romper de fato com a corrente dos contos de fadas e o amor romântico.

Valente além de não seguir o padrão clássico, conta com, uma princesa fora dos padrões de construção narrativa e estética das demais produções. Merida tem um objetivo não

romântico, ela apenas pretende ser livre para seguir sua vida, suas próprias escolhas e ser quem quiser. Ela é revolucionária em ser a primeira princesa da história da Disney que não tem príncipe e não recebe ajuda de personagens masculinos para concluir seu objetivo. Na história de Merida o homem é visto como um problema que a impede de evoluir, de crescer e seguir seu destino, e trava uma luta igualitária de gênero para conquistar sua liberdade.

Outro ponto importante de Valente que merece destaque é a consumação do amor entre mulheres que se iniciou em Enrolados de forma sutil entre Rapunzel e Gothel. Até as recentes produções, apenas o amor romântico e heterossexual era abordado pela Disney em suas produções sobre princesas. E em Valente ele floresce e torna tema de sua narrativa.

Em Frozen, esse tipo de amor é ainda mais evidente, por seu enredo tratar sobre a relação entre as irmãs Elsa e Anna. Na verdade toda a obra surpreende quanto a seu padrão narrativo, construção de personagens e tema, superando limites encontrados nos filmes clássicos de princesas. Frozen conta com duas princesas protagonistas, distintas quando a sua caracterização psicológica, sendo uma considerada clássica (Anna) e atual (Elsa). Durante toda a narrativa, percebemos que a Disney ironiza a si mesma com elementos utilizados por ela no padrão clássico como amor à primeira vista e o beijo de amor verdadeiro.

Diante dos fatos, podemos concluir que as princesas têm conquistado uma representação cada vez maior dentro de seus filmes, sendo realmente protagonistas de sua própria história e vida. Entretanto, assim como na própria sociedade essa trajetória acontece de maneira evolutiva. E podemos considerar que é um grande salto ver filmes com esse grau de visibilidade feminina e conteúdo, serem lançados e fazendo sucesso entre o público infantil, que passaram décadas inundadas por idéias que reforçavam estereótipos e colocavam a mulher em um papel de submissão ao homem salvador.

6 CONCLUSÃO

Objetos de entretenimento ou não, pode-se afirmar que os filmes são carregados de discursos em suas imagens, e assumem a função de orientador de idéias e regulador social, ditando regras e padrões socialmente convencionados. Entretanto, suas histórias são um incentivo á imaginação e levam o espectador para uma agradável viagem através da ilusão em direção ao um mundo de fantasias.

Mantendo-se populares por décadas, as princesas Disney representam um tema desde o início altamente rentável, criado a partir da combinação do poder enraizado no imaginário popular dos contos de fadas e o universo de magia criado pela Disney.

No decorrer desta longa trajetória, a construção das princesas e suas narrativas sofreram transformações, como reflexo do período histórico em que foram criadas, adequando-se às novas configurações sociais, impondo regras, desconstruindo ideais, quebrando tabus, desacomodando estruturas e ampliando suas possibilidades. Por mais que infantis que esses filmes sejam considerados, eles levam consigo um valor histórico, sociológico, psicológico e filosófico quase que documental.

Desta maneira, cada período histórico possuiu um discurso diferente, e as princesas permitem traçar uma trajetória evolutiva do papel da mulher na sociedade ao longo de todo o século XX. Portanto, não é válido culpar Branca de Neve por apenas esperar que seu príncipe a resgatasse. Ela representa a mulher da década de 1950, que e reflete à chamada “segunda onda” do feminismo. Pelo qual as mulheres ainda lutavam contra a opressão gerada pela desigualdade de leis, somadas a desigualdade cultural e de gênero, buscando maior autonomia e liberdade.

Da donzela frágil a espera do ato heróico do príncipe em um cavalo branco à aventureira que não quer se casar e almeja a liberdade. Da dona de casa à dona de seu próprio restaurante. Da jovem que vai ao baile até a jovem que vai à guerra. Os filmes de princesa permitem observar a diversidade e a evolução do papel das mulheres na sociedade. Da mesma maneira que a participação masculina é referenciada em suas narrativas, antes com mais visibilidade e atualmente de forma mais moderada.

É inegável a importância da Disney na divulgação de padrões estereotipados de beleza, levando-se em conta o enorme alcance das suas obras. Entretanto, culpar as princesas

por transformar meninas em mulheres que só se preocupam com a aparência é desconsiderar que há toda uma cultura por trás disso que já esta pré estabelecida socialmente, presente na publicidade e nos mass media. Se inicialmente a beleza como principio básico da Disney, marcava o principal atrativo das princesas, hoje há espaço também para a apreciação das qualidades. Enriquecidas com personalidade e psicológico bem construído, as princesas surgem fortes, inteligentes, críticas e dotadas de um novo conteúdo que as impulsionam a procurar novas experiências.

Sem as amarras que prendem ao amor romântico e heterossexual, outras formas de amar ganham visibilidade. As próprias princesas mostram que, o amor de um homem não é sinônimo de final feliz. Merida, Tiana, Mulan e Elsa, ao contrario das princesas clássicas Bela, Branca de Neve e Ariel que são órfãs, demonstram que a participação da família também é importante para sua formação e conquista do seu objetivo.

Levando em consideração todas as princesas da Disney, desde a primeira princesa a Branca de neve, até as mais recentes Anna e Elsa, podemos concluir que sobre sua construção, muitas possuem características semelhantes e outras se tornaram diferente das outras. E no meio desta diversidade, tentar manter um padrão de qualidade de representação é inapropriado, já que cada uma, em seu tempo e contexto social e histórico apresentaram algo inovador que representava um avanço em relação a anterior.

Avanços não acontecem de um dia para o outro, e, assim como na sociedade, a representação da mulher e seu protagonismo no universo das princesas Disney ocorreu em um processo evolutivo e vai continuar a acontecendo, em um ciclo que não para.

REFERÊNCIAS

A Bela Adormecida. Direção: Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney, 1959

A Bela e a Fera. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Walt Disney, 1991.

Aladim. Direção: Ron Clements, John Musker. Estados Unidos: Walt Disney, 1992.

ALFREDO, Gabriel Ribeiro. **Análise da Teoria Feminista em filmes contemporâneos.** Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/analise-da-teoria-feminista-dentro-dos-filmes-pricilla-a-rainha-do-deserto-o-fabuloso-destino-de-amelie-poulain-e-as-irmandas-suicidas/>> Acesso em 4 abr. 2015.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo.** São Paulo: Brasiliense:1984.

ASSIS, Carolina. Mulheres no cinema: o Teste Bechdel. Revista Samuel, janeiro de 2013. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/blog/samuel/transtudo/mulheres-no-cinema-o-teste-bechdel/>>.

A Pequena Sereia. Direção: Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney, 1989.

A Princesa e o Sapo. Direção: Ron Clements e John Musker.. Estados Unidos: Walt Disney, 2009.

AVERBUCK, Clara. **Mulheres Maravilhosas:Alison Bechdel.** Lugar de Mulher. 2014. Disponível em <<http://lugardemulher.com.br/mulheres-maravilhosas-alison-bechdel/>>. Acesso em 17 abr. 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papyrus, 2009.

AUMONT, Jacques et.al. **A estética do Filme.** São Paulo: Papyrus, 1995.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** 16.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra,2002.

BETTON, Gerard. Estética do cinema. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BRAGA, Maria Helena; COSTA, da Vaz. **Mulheres partidas:** poética e política das imagens fílmicas da mulher. Disponível em: < www.cchla.ufrn.br/bagoas/v02n03art05_costa.pdf >. Acesso em: 27 de março de 2015

BRAINT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Ática, 1987

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

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano : normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, Fernão Pessoa, (org.) . Teoria Contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 277-301.

BOSCOV, Isabela. **Em “Valente” uma princesa anticonvencional de indomável cabelerira ruiva e que não quer se casar**. Revista Veja, agost. de 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/dica-de-leitura/em-valente-uma-princesinha-anticonvencional-de-indomavel-cabeleira-ruiva-e-que-nao-quer-casar>>.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARDOSO, Tatiana Cristina, FREITAS JUNIOR, Edson Ferreira de. **Cinema hollywoodiano: a imagem da mulher sob o olhar da lente masculina**. In: II Congresso Internacional de História da UFG, 2009, Jataí . Disponível em <<http://www.congressohistoriajatai.org/anais2011/link%2079.pdf>>. Acesso em 3 mar. 2015.

CARLI, Ana Met Sehbe. **O corpo no cinema: variações do feminino**. Caxias do Sul: Educs, 2012.

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

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DENIS, Sebastien. **O cinema de animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

DUARTE, Rosália. **Mídia e Identidade Feminina: mudanças na imagem da mulher no audiovisual brasileiro da última década**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL, GÊNERO E MOVIMENTOS SOCIAIS, 2, 2003, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2003. Disponível em: <anais.est.edu.br/index.php/teologians/article/download/176/138 >

Elsa, Anna and Olaf (Frozen), 2014. Disponível em: <<http://paula41297.deviantart.com/art/Elsa-Anna-and-Olaf-Frozen-WIP2-447785570>>

ENROLADOS. Direção: Nathan Greno; Byron Howard, Califórnia: Walt Disney Pictures, 2010.

FABRIS, Eli Terezinha Henn. **O Cinema Hollywoodiano ensinando com ser Homem e Mulher**. In: Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul. Rio Grande do Sul. **Anais...** Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em http://www.ufrgs.br/neccso/word/texto_eli_cinemashollywoodianos.doc> Acesso em 29 març. 2015.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1982.

FOSSATI, Carolina Lanner. Cinema de animação: Uma trajetória marcada por inovações. In: VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/CINEMA%20DE%20ANIMACaO%20Uma%20trajetoria%20marcada%20por%20inovacoes.pdf>. Acesso em: 8 mai. 2014.

Frozen: Kristoff Clip Art, 2014. Disponível em: <<http://eng.ohmyfiesta.com/2014/03/frozen-kristoff-clip-art.html>>.

FROZEN, uma aventura congelante. Direção Cris Buck Burbank, Califórnia: Walt Disney Pictures, 2013.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2004.

GAUDREALT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. **Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil**. Soc. estado. vol.29 no.2 Brasília Maio/Agosto. 2014. Scielo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922014000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 abr. 2014.

GOMES, Paulo Emílio Salles. "**A personagem cinematográfica**". In: SOUZA, Antonio Candido de Mello e. (org.) A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009

GUBERNIKOFF, Giselle. **A Imagem: representação da mulher no cinema**. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, VOL.8, n. 5, jan./jun. 2009. p. 65-77. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>>. Acesso em: 29 mar. 2015

ILG, Thomas. **Teoria do Cinema Feminista | Parte I**. Revista Usina. Março 2015. Disponível em <<http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>> Acesso em 5 abr. 2015

JORDÃO, Flavia Patrícia Martins. **O erotismo e a sensualidade da mulher na publicidade e na Propaganda**. 2005. Disponível em: <<http://www.unimar.br/pos/trabalhos/arquivos/e8e819dd3dd27f0c348e7d7241df43d6.pdf>>. Acesso em 15 de março de 2015

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen Márcia Potter. Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

LIMA, Juliana Acioly. **A Imagem Do Feminino Na Publicidade Contemporânea: estudos De Caso**. 2008.

MACIEL, Albenize De Fátima Pinheiro; SOUSA, Maria de Fátima Costa. **O discurso masculino nos contos de fadas: uma abordagem além da fantasia**. Revista a Palavra [online] Número 6, Novembro de 2014. Disponível em: https://revistaapalavrada.files.wordpress.com/2014/11/05_albenizedefatimapinheiromaciel_mariadefatimacostadesousa_artigo.pdf. Aceso em: 20 abr. 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MALUFI, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.2 Florianópolis May/Aug. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007> Acesso em 26 de mar. 2015.

MONTEIRO, Marko. **Tenham piedade dos homens: masculinidade em mudança**. Juiz de Fora: FEME, 2000.

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

NARVAZ, Martha Giudice ; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>> Acesso em 31 de abril de 2015

NEGRÃO, Telia. **Direitos conquistados na história**. Movimento Feminista. Núcleo Indisciplinar de Estudos sobre Mulher e Gênero/ UFRGS. 2000. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/nucleomulher/mov_feminista.php#foco>. Acesso em: 11 de abril de 2015.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

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

RÜDIGER, Francisco. **A Escola de Frankfurt e os estudos de mídia**. In Antonio Hohlfeldt, Luiz Martino e Vera França (orgs.): Teorias da Comunicação. Petrópolis: Vozes, 2001 (10 ed. 2010). Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1z5GaiQHmccMYBUHJ-kxGVvg30yKESDxtvrsu7PbXrzlM/edit?hl=en_US&pli=1> Acesso em 10 de abr. 2015.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução, Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Burbank, Califórnia: Walt Disney Pictures, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ed. São Paulo: Paz e terra, 2009.

Wiki Disney Princesas. **Anna e Elsa**. Disponível em: http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Anna_Elsa

Wiki Disney Princesas. **Mamãe Gothel**. Disponível em: <http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Mam%C3%A3e_Gothel>.

Wiki Disney Princesas. **Princesa Merida**. Disponível em: http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Princesa_M%C3%A9rida

Wiki Disney Princesas. **Príncipe Hans**. Disponível em: http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Pr%C3%ADncipe_Hans

Wiki Disney Princesas. **Rei Fergus**. Disponível em:
http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Rei_Fergus

