

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Thayrone Marcos Soares Costa de Carvalho

PRINCESAS RESSIGNIFICADAS?
As representações das princesas nas *live-action* da Disney
à luz de perspectivas feministas

Belo Horizonte
2022

Thayrone Marcos Soares Costa de Carvalho

PRINCESAS RESSIGNIFICADAS?
As representações das princesas nas *live-action* da Disney
à luz de perspectivas feministas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Nalon Sanglard

Área de concentração: Interações Midiatizadas

Linha de Pesquisa: Processos Midiatizados de Interação Social

Belo Horizonte

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C331p Carvalho, Thayrone Marcos Soares Costa de
Princesas ressignificadas? as representações das princesas nas live-action da Disney à luz de perspectivas feministas / Thayrone Marcos Soares Costa de Carvalho. Belo Horizonte, 2022.
163 f.: il.

Orientadora: Fernanda Nalon Sanglard
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

1. Cinema - Semiótica. 2. Contos de fadas - História e crítica. 3. Relações de gênero. 4. Walt Disney World (Estados Unidos). 5. Princesas. 6. Feminismo. 7. Simbolismo. 8. Feminismo e literatura. I. Sanglard, Fernanda Nalon. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 396

Thayrone Marcos Soares Costa de Carvalho

PRINCESAS RESSIGNIFICADAS?
As representações das princesas nas *live-action* da Disney
à luz de perspectivas feministas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Interações Midiatizadas

Linha de Pesquisa: Processos Midiatizados de Interação Social

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Nalon Sanglard - PUC Minas (Orientadora)

Prof. Dr. Conrado Moreira Mendes - PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof^ª. Dr^ª. Dayane do Carmo Barretos - UFMG (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 29 de junho de 2022.

Para minha querida avó Maria, que acompanhou os primeiros passos dessa jornada, com todo apoio e crendo sempre nos meus sonhos. A senhora não está mais fisicamente ao meu lado, mas sua fé me trouxe até aqui.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pela minha saúde em meio às dificuldades de uma pandemia como a que vivemos atualmente. Além disso, sou grato também pela força que o Senhor me concedeu ao longo de todo esse período.

Aos meus pais, América e José Roberto, agradeço pelo amor incondicional e por todos os esforços dedicados à minha formação. Mãe, você é minha inspiração e a luz que guia todos os meus passos. Tenho muito orgulho de sua trajetória enquanto educadora e me esforço para alcançar ao menos um pouco da sua inteligência, sensibilidade, coragem e amor pelo “saber”. Pai, obrigado pelo apoio, carinho e compreensão diários!

Aos amigos e amigas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Fabi, Marília e Rodrigo. Uma vez me disseram que a pós-graduação *strictu sensu* consistia em uma jornada muito solitária. Um feliz equívoco! Ao lado de vocês eu encontrei acolhimento, trocas verdadeiras e leveza nos momentos difíceis.

Aos professores e toda coordenação do PPGCom, meu profundo e mais sincero obrigado por todo conhecimento compartilhado e pela oportunidade de cursar essa pós-graduação. Vocês transformam vidas!

Agradeço, em especial, à querida professora Dr^a Fernanda Nalon Sanglard. Que sorte a minha caminhar sob seus direcionamentos! Cada aula, orientação e estágios-docência compartilhados me inspiraram a querer ser não apenas um orientando dedicado, mas também um futuro mestre que realmente possa atuar como agente de transformação social. Gratidão por tudo, você é uma profissional brilhante!

Que privilégio ser avaliado pelo Prof. Dr. Conrado Moreira Mendes e pela Prof^a. Dr^a. Dayane do Carmo Barretos. Vocês agregaram a este trabalho mais do que eu sou capaz de enumerar. Gratidão pela disponibilidade, atenção, cuidado e contribuições inestimáveis. Tenho muita admiração pelo trabalho de vocês!

Ao Emmanuel, que esteve ao meu lado durante todo esse percurso. Obrigado pela parceria, paciência e carinho no dia a dia.

Aos meus primos, Jéssica e Jorge, por serem meus maiores incentivadores. Contar com vocês impede que eu me sinta sozinho em qualquer caminho.

Como homem, estudar sobre representações femininas e teorias feministas exige muito cuidado e respeito pelos temas. Só sou capaz de assumir a responsabilidade pela transformação da minha consciência e da consciência social graças à luta das mulheres contra

o sexismo. Reforço mais uma vez meu apoio à revolução feminista agradecendo também às mulheres da minha vida. Obrigado, Maria, América, Jéssica, Raíssa, Mariana, Mariele, Rahdjah, Dalila, Priscila, Paula, Valéria, Gabriela, Dayane, Caroline, Fernanda, Larissa, Andressa, Thaís, Nanda, Marina e Stela.

Aos amigos e amigas também de longa data que, mesmo sem nomes citados aqui, são parte fundamental da minha história e da construção deste trabalho.

À Capes, pelo financiamento. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Agradeço, por fim, à PUC Minas. Os recursos disponibilizados pela Instituição foram fundamentais para a realização desta pesquisa. Que a Educação seja prioridade neste país!

“[...] A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.”
(PESSOA, 1942, p. 237)

RESUMO

Este trabalho tem como ponto de partida a representação das princesas, advinda dos contos de fadas do século XIX (Grimm, Andersen e Perrault, por exemplo), absorvida e metamorfoseada pelas indústrias culturais a partir de uma gama de produções. O debate tem origem na readaptação e relançamento de produções em animação para o cinema, os filmes clássicos da Disney, sendo traduzidas para o formato *live-action* pela mesma empresa, e nas possíveis mudanças observadas com relação aos estereótipos das personagens princesas. O objeto empírico da presente pesquisa é constituído pelos filmes em *live-action* *Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017), que serão analisados paralelamente às suas versões originais, em animação, *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991), todas produções Disney. O objetivo é identificar se existem diferenças entre as princesas dos contos originais das animações clássicas da Disney e aquelas representadas nas produções *live-action*, com o intuito de verificar se há reconfigurações nas representações do feminino e no enquadramento moral da releitura dessas personagens, a partir de análise semiótica dos elementos da obra em busca de sinalizadores de tipos de tematização do feminino advindos de reflexões proporcionadas pelas teorias feministas. Foi possível aferir que os contos de fadas em *live-action* da Disney não são capazes de modificar a representação das princesas instituídas pelos filmes em animação.

Palavras-chave: A Bela e a Fera. Cinderela. Gênero. Princesas. Perspectivas feministas.

ABSTRACT

This research takes as its starting point the representation of princesses, coming from 19th century fairy tales (Grimm, Andersen and Perrault, for example), absorbed and metamorphosed by the cultural industries from a range of productions. The debate has its origins in the adaptation and relaunch of animation productions for the cinema, the classic Disney films, being translated into live-action format by the same company, and in the possible changes observed in relation to the stereotypes of princess characters. The empirical object of the present research consists of the live-action films *Cinderella* (2015) and *Beauty and the Beast* (2017), which will be analyzed in parallel with their original animated versions, *Cinderella* (1950) and *Beauty and the Beast*. (1991), all Disney productions. The objective is to identify if there are differences between the princesses of the original tales of the classic Disney animations and those represented in the live-action productions, in order to verify if there are reconfigurations in the representations of the feminine and in the moral framework of the reinterpretation of these characters, from of semiotic analysis of the elements of the work in search of signs of types of tematization of the feminine arising from reflections provided by feminist theories. It was possible to verify that Disney's live-action fairy tales are not capable of modifying the representation of princesses instituted by animated films.

Keywords: Beauty and the Beast. Cinderella. Feminist perspectives. Gender. Princesses.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartazes oficiais das versões <i>live-action</i> e em animação de <i>A Bela e a Fera</i>	16
Figura 2 – Cartazes oficiais das versões <i>live-action</i> e em animação de <i>Cinderela</i>	16
Figura 3 – Linha de Maquiagem Colourpop Disney	18
Figura 4 – Bonecas disponíveis para compra no <i>shopDisney</i>	25
Figura 5 – À esquerda, <i>frame</i> da animação <i>Cinderela</i> , de 1950	32
Figura 6 – À esquerda, <i>frame</i> da animação <i>A Bela e a Fera</i> , de 1991	37
Figura 7 – Princesas Disney com roupas casuais	42
Figura 8 – Guia “Clássicos Reinventados”, no menu do aplicativo Disney +	61
Figura 9 – Coleção “Princesas”, no menu do aplicativo Disney +	62
Figura 10 – O vestido mágico sendo criado pela Fada Madrinha na animação	66
Figura 11 – O vestido mágico sendo criado pela Fada Madrinha no <i>live-action</i>	67
Figura 12 – Representação do percurso entre os termos, elaborada pelo autor	67
Figura 13 – Cinderela canta sobre acreditar nos sonhos	68
Figura 14 – Cinderela é agraciada pela ajuda mágica da Fada Madrinha	70
Figura 15 – Cinderela é incumbida de tarefas domésticas excessivas pela madrasta	71
Figura 16 – Cinderela experimenta o sapatinho de cristal e ele serve perfeitamente	73
Figura 17 – A carruagem mágica e de Cinderela sendo criada pela Fada Madrinha	75
Figura 18 – Ella e Kit se conhecem ao acaso na floresta do reino	76
Figura 19 – O rei sonha que está brincando com seus futuros netos	77
Figura 20 – Cena final de <i>Cinderela</i> (1950), após o casamento da protagonista	78
Figura 21 – Ella e Kit se beijam após casamento no <i>live-action</i>	78
Figura 22 – Ao acordar, Cinderela canta sobre ter fé na realização do seu sonho	79
Figura 23 – Cinderela trabalhando sozinha na limpeza do amplo <i>château</i>	80
Figura 24 – A ausência de beleza de Anastasia e Drisella são abordadas na animação	81
Figura 25 – Cinderela deslumbrada por seu vestido novo	82
Figura 26 – Cinderela observa o palácio real do alto da sua torre	82
Figura 27 – Cinderela e o príncipe dançam em paisagens lúdicas	83
Figura 28 – Cinderela chegando ao palácio real	84
Figura 29 – A cena de abertura mostra um livro sendo folheado	85
Figura 30 – Ella servindo a madrasta e suas “irmãs”	86
Figura 31 – O sótão torna-se o quarto de jovem órfã	87
Figura 32 – O vínculo afetivo entre Ella e sua mãe é lembrado múltiplas vezes	88

Figura 33 – Os sapatinhos de cristal figurativizam os temas <i>beleza e magia</i>	89
Figura 34 – A cintura estreita de Ella foi alvo de críticas	89
Figura 35 – A carruagem criada a partir de uma abóbora é uma das figuras do tema <i>magia</i> .	90
Figura 36 – Recorte de “O Balanço”, de Fragonard	91
Figura 37 – Ella perde o sapatinho no balanço e é auxiliada por Kit	91
Figura 38 – Ella chegando ao palácio real	92
Figura 39 – O <i>château</i> de Cinderela na animação	93
Figura 40 – O <i>château</i> de Ella no <i>live-action</i>	94
Figura 41 – As personagens que costuraram o vestido de baile de Cinderela na animação são camundongos fêmeas	96
Figura 42 – Sabrina também figurativiza o tema da <i>beleza</i>	98
Figura 43 – Cinderela, de Camila Cabello, e sua Fada Madrinha sem gênero	99
Figura 44 – A mesma cena em ambas as versões do filme	100
Figura 45 – Representação do percurso entre os termos, elaborada pelo autor	100
Figura 46 – Bela clama por liberdade no primeiro número musical do filme	101
Figura 47 – Bela fala sobre sua ausência de liberdade	103
Figura 48 – Bela propõe um acordo a Fera para seu pai ser posto em liberdade	106
Figura 49 – O beijo do amor verdadeiro quebra a maldição	107
Figura 50 – O pensamento contrário de Gaston e Fera com relação aos gostos de Bela	107
Figura 51 – Bela e Fera lendo juntos	108
Figura 52 – Bela é representada dentro dos padrões estéticos considerados atrativos	110
Figura 53 – Bela e Fera dançam juntos, nobremente trajados	110
Figura 54 – A personagem Bela é vista como um “enigma” para seus vizinhos	111
Figura 55 – A princesa focada na leitura de seus contos de fadas favoritos	112
Figura 56 – Bela cantando sobre seu “sonho de liberdade” num grande campo	113
Figura 57 – A cena clássica de <i>A Noviça Rebelde</i> (1965)	113
Figura 58 – A rosa encantada	114
Figura 59 – Bela e Fera vivem “felizes para sempre” após o encerramento da maldição ..	115
Figura 60 – A província de Bela é demarcada pelo comércio movimentado	116
Figura 61 – Moradoras da aldeia abrindo suas casas pela manhã	117
Figura 62 – Bela performa a faixa “Bela” enquanto percorre toda a província	117
Figura 63 – Bela e o pai trabalhando juntos no ateliê de invenções	118
Figura 64 – Emma Watson utilizando um dos figurinos de Bela nos bastidores	118
Figura 65 – Emma Watson como Hermione Granger na saga <i>Harry Potter</i>	119

Figura 66 – Emma Watson discursou na ONU sobre a luta pelos direitos das mulheres	120
Figura 67 – Bela ensinando uma menina a ler	121
Figura 68 – Em rechaço ao seu comportamento sua invenção é destruída	122
Figura 69 – O reino de Fera é tomado por um inverno constante	123
Figura 70 – Bela se encanta com a imensa biblioteca de Fera	124
Figura 71 – Bela cuida da recuperação física de Fera	125
Figura 72 – A diferença entre a estética de Bela e Cinderela nos <i>live-action</i> é visível	126
Figura 73 – O beijo de <i>amor verdadeiro</i> transforma a Fera em príncipe	127
Figura 74 – <i>Frames</i> da versão <i>live-action</i>	134
Figura 75 – <i>Frame</i> do <i>live-action</i> apresentando o suposto casal homoafetivo da narrativa .	135

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 UMA FÁBRICA DE FANTASIAS	20
2.1 A tradição dos contos de fadas e o modelo de feminilidade	23
2.1.1 <i>A gata borralheira</i>	28
2.1.2 <i>A bela mulher que doma a terrível fera</i>	33
3 PRINCESA: REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPO	38
3.1 As princesas em seus tempos	41
3.2 Mulher contemporânea e feminismos	44
3.3 Masculinidades e heterossexualidade compulsória	49
4 NARRATIVAS FÍLMICAS E PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS	52
4.1 Comunicação e narrativa fílmica	52
4.2 A narrativa pelo viés semiótico	56
5 CLÁSSICOS REINVENTADOS	60
5.1 O percurso gerativo de sentido em Cinderela	66
5.1.1 <i>Nível Fundamental em Cinderela (1950 e 2015)</i>	66
5.1.2 <i>Nível Narrativo em Cinderela (1950 e 2015)</i>	70
5.1.3 <i>Nível Discursivo na animação Cinderela (1950)</i>	79
5.1.4 <i>Nível Discursivo no live-action Cinderela (2015)</i>	86
5.2 Bela, recatada e do lar: a princesa clássica no <i>live-action Cinderela (2015)</i>	93
5.3 Os três níveis do percurso gerativo de sentido em <i>A Bela e a Fera</i>	99
5.3.1 <i>Nível Fundamental em A Bela e a Fera (1991 e 2017)</i>	99
5.3.2 <i>Nível Narrativo em A Bela e a Fera (1991 e 2017)</i>	103
5.3.3 <i>Nível Discursivo na animação A Bela e a Fera (1991)</i>	109
5.3.4 <i>Nível Discursivo no live-action A Bela e a Fera (2017)</i>	116
5.4 Bela e destemida: mulher contemporânea no <i>live-action A Bela e a Fera (2017)</i> ...	127

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
APÊNDICES	147
ANEXOS	149

1 INTRODUÇÃO

Era uma vez um universo de contos mágicos, narrados de geração em geração, repletos de princesas – personagens encantadas que enfrentam diversos desafios no decorrer da narrativa a fim de serem “felizes para sempre” ao final da história. Esses contos de fadas ganharam diversas versões e adaptações ao longo do tempo, sendo transformados em inumeráveis livros, filmes, séries, músicas, etc., adquirindo, conseqüentemente, muito espaço na mídia e no imaginário coletivo.

A temática desta pesquisa envolve refletir sobre a representação das mulheres e, mais especificamente, daquelas encarnadas em princesas, em obras audiovisuais sobre contos de fadas. Os objetos empíricos a serem estudados são os filmes em *live-action* *Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017), que serão analisados paralelamente a suas versões originais, em animação, *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991), todas produções Disney.

O problema de pesquisa do presente projeto se configura pela seguinte indagação: *os contos de fadas em live-action da Disney são capazes de modificar a representação das princesas instituídas pelos filmes em animação?* Além disso, existe tensionamento e/ou apropriação de valores de teorias feministas nessa suposta modificação em relação às narrativas tradicionais?

Diante disso, este trabalho tem como primeiro objetivo identificar se há diferenças entre as princesas dos contos originais das animações clássicas da Disney e aquelas representadas nas produções *live-action*, com o intuito de verificar se há reconfigurações na tematização do feminino e no enquadramento moral da releitura dessas personagens.

O objetivo principal será cumprido a partir de: análise das personagens princesas das produções em animação e *live-action* *A Bela e a Fera* (1991 e 2017) (Figura 1) e *Cinderela* (1950 e 2015) (Figura 2); promoção de um paralelo entre as narrativas das duas produções em animação e das duas em *live-action*; identificação de como tais narrativas filmicas trabalham com os discursos sobre a figura da mulher e, especialmente, da princesa; verificação de possíveis elementos nas produções em *live-action* que permitam distinguir mudanças na tematização das princesas Cinderela e Bela em relação às produções anteriores.

Parte-se da hipótese de que a personagem princesa, presente em ambas as narrativas trabalhadas neste projeto, é enquadrada de modo distinto nas versões em animação e nos filmes em *live-action*. Ou seja, o enquadramento das princesas nos *live-actions* pode

constituir-se como uma antítese às características principais, ou estereótipos, da representação das princesas expostas nas versões anteriores dos contos, as animações Disney. Numa segunda hipótese, acredita-se que, nas versões mais recentes das obras cinematográficas, ambas as princesas das produções *Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017) possuem determinados valores e discursos condizentes com um cenário contemporâneo de lutas feministas¹.



Figura 1. Cartazes oficiais das versões *live-action* e em animação de *A Bela e a Fera*.
Fonte: IMDB, 2022.



Figura 2. Cartazes² oficiais das versões *live-action* e em animação de *Cinderela*.
Fonte: IMDB, 2022.

¹ É preciso apontar que são muitos os feminismos e que, apesar de não tratarmos especificamente e/ou exclusivamente do feminismo negro neste trabalho, essa visada é necessária e fundamental para repensar todo o campo de estudos. Inclusive, o feminismo interseccional embasou discussões ao longo de todo o texto. Algumas das leituras fundamentais são as autoras Angela Davis, bell hooks e a brasileira Djamila Ribeiro.

Ao estabelecer os caminhos que a presente pesquisa seguiria, houve questionamentos próprios com relação ao meu “lugar de fala” enquanto pesquisador de temas relacionados a representações da mulher e feminismos. “Lugar de fala” é um conceito, que, segundo Ribeiro (2017, p. 22), parece estar ancorado no movimento *feminist stand point*, ou seja, a partir de um “ponto de vista feminista” que articula teoria racial crítica e pensamento decolonial.

Em discussões com a orientadora do trabalho, Fernanda Nalon Sanglard, e o corpo acadêmico da instituição, e também após consulta a obras de autoras feministas que versam sobre o papel do homem na luta contra o sexismo, como bell hooks³ (2019), cheguei à conclusão de que, enquanto homem cisgênero e homossexual, impactado pelo modelo patriarcal e por uma masculinidade funcional a esse sistema, trazer questionamentos quanto à desigualdade de gêneros e classes e a força do patriarcado dentro de produções audiovisuais de contos de fadas não é ocupar o espaço de luta das mulheres. Mas sim, com o aporte delas, favorecer o debate dentro de outros círculos sociais, ampliando a discussão enquanto um privilegiado, porém aliado dos movimentos, e respeitando o protagonismo feminino e sua militância.

Além disso, a escolha do *corpus* não é arbitrária. A Disney, em cerca de cem anos de existência, consolidou seu capital econômico, social e, além disso, simbólico, por meio de sua ampla produção audiovisual. E esse reconhecimento no campo cinematográfico despontou através da adaptação de contos de fadas e representação de princesas em filmes e, por conseguinte, em produtos derivados de seus filmes.

Em 2006, seis anos após criação da franquia *Disney Princess*, que reunia todas as denominadas princesas clássicas da empresa em linhas de produtos diversos (Figura 3), a Disney já havia lucrado cerca de US\$ 100 milhões, com os produtos da linha sendo vendidos em mais de 90 países, tendo faturado US\$ 3,4 bilhões desde seu lançamento, segundo o artigo “Evolução das Princesas” (DAPPES, 2009). De acordo com Harris (2009), os produtos

² Quintana (1995) defende o cartaz como a base da publicidade cinematográfica, funcionando como “cédula de identidade do filme” (p. 52), onde o mesmo estaria vinculado a obra filmica terminantemente. Segundo o mesmo autor, os cartazes surgiram primordialmente com o intuito de ser uma ferramenta da publicidade. Hoje, são reflexos do aperfeiçoamento das tecnologias da área gráfica, do *design* e da comunicação, sendo compostos por uma linguagem híbrida, uma fusão de imagens e textos, que trabalham conjuntamente na construção dos sentidos. No segmento cinematográfico, o cartaz possui elementos básicos de composição, com presença de créditos, imagens das personagens e alguma contextualização de cenário.

³ A autora bell hooks optou por ser citada com letras iniciais minúsculas ao longo de sua trajetória.

dessa franquia são, junto à *Barbie*, os que mais ocupam espaço nas seções femininas de brinquedos em lojas norte-americanas.



Figura 3. Linha de Maquiagem Colourpop Disney.
Fonte: pausaparafeminices.com, 2018.

Este estudo expressa sua relevância para o campo da comunicação social e, conseqüentemente, para a sociedade, ao propor a análise de obras fílmicas que se inscrevem num circuito midiático e se abrem a reflexões acerca de contextos sócio-históricos e suas apropriações pelos meios. Portanto, a presente pesquisa se constrói a partir do objetivo de compreender a relação entre os objetos e as representações culturais inscritas socialmente, já que grande parte dos atalhos cognitivos utilizados pelas pessoas para compreensão do mundo advém de construções midiáticas, o que inclui a literatura e as narrativas fílmicas.

Já o sucesso comercial e a presença das princesas Disney no imaginário infantojuvenil é relevante para o campo comunicacional, principalmente, se levarmos em consideração que as produções audiovisuais de onde derivam a grande maioria das representações dessas personagens foram lançadas há muitas décadas, como é o caso da personagem Cinderela, por exemplo, que despontou na animação *Cinderela* (1950) há 70 anos.

Logo, a Disney continua produzindo animações com o foco em narrativas de princesas: *Frozen – Uma Aventura Congelante* (2013) e *Moana – Um Mar de Aventuras* (2016) são exemplos de filmes recentes de princesas em animação da empresa que

conquistaram sucesso de mercado e de crítica⁴. Entretanto, mesmo com o bem-sucedido investimento em novas narrativas, o que permitiria a mais promissora identificação do atual público infantil com essas produções, a Disney também está investindo na releitura de seus clássicos contos de princesas no formato *live-action*.

Sendo assim, as produções selecionadas para análise constituem-se enquanto objeto de pesquisa deste trabalho pelo papel histórico das obras originais na trajetória da Disney e, conseqüentemente, na sua consagração enquanto referência mundial em produção audiovisual e releitura de contos de fada, assim como os sentidos materializados nos filmes que perpassam questões de gênero e classe, e que acionam os questionamentos base da presente pesquisa e serão abordados no capítulo seguinte.

Para melhor compreensão dos conceitos abordados, em um primeiro momento, no próximo capítulo, traça-se um panorama sobre a trajetória da Disney na adaptação de contos de fadas para o cinema, a tradição dessas narrativas e suas relações com um certo modelo de feminilidade pautado por estas.

Em seguida, abordam-se os contos de fadas recortados como objeto desta pesquisa, e suas adaptações pela Disney, com o foco principal nos *live-action Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017) derivados dos denominados longa-animados “clássicos” da Disney. No terceiro capítulo, aborda-se a representação da princesa Disney e os estereótipos advindos dessa representação, perpassados por uma hegemonia cultural pautada pelo patriarcado.

No capítulo seguinte do texto, apresentam-se os conceitos de narrativa e semiótica, além da metodologia proposta para a viabilização da pesquisa, destacando-se, primeiramente, a pesquisa bibliográfica que percorre todo seu processo, desde o planejamento à construção, análise e interpretação do objeto de estudo.

Além disso, recorre-se à utilização de instrumentos da análise semiótica francesa e do Teste de Bechdel (BECHDEL, 1985) na pré-análise, como forma de proporcionar uma investigação mais profunda. Dessa forma, a análise se voltará para a constituição das personagens fílmicas, utilizando-se das perspectivas da semiótica para explorar questões imagéticas, textuais, estéticas e discursivas na construção dessas representações.

Ressalta-se ainda que as proposições apresentados ao longo do trabalho vislumbram e

⁴ A bilheteria de *Frozen* (2013) é a quinta maior bilheteria da história do cinema com cerca de US\$ 1.219 bilhão arrecadado mundialmente. Além disso, a música tema “*Let it Go*”, ficou entre as mais vendidas do *iTunes* por meses, chegando também a ganhar o Oscar de Melhor Canção Original em 2014. A Disney ganhou também o Oscar na categoria Animação com este mesmo filme (MANIA..., 2014). Já *Moana* (2016) chegou a desbancar a bilheteria de *Frozen* em território nacional, faturando R\$ 61,3 milhões só no Brasil (MOANA..., 2017).

constituem a metodologia desta pesquisa. Isso porque os princípios epistemológicos e metodológicos adotados estão diluídos ao longo dos capítulos aqui englobados. Por fim, no último capítulo, são apresentadas as considerações finais após análise realizada.

2 UMA FÁBRICA DE FANTASIAS

A Disney é a maior companhia de mídia do mundo, de acordo com pesquisa realizada pela Brand Finance em 2018 (DISNEY..., 2018). Fundada em 1923 por Walt Disney e Roy Oliver Disney, a empresa estreou no mercado com animações, mas, de acordo com Giroux (2001, p.53), tornou-se um “poderoso império econômico e político que, [só] em 1994, arrecadou US\$ 667,7 milhões com filmes, US\$ 330 milhões com diversos produtos associados aos filmes e personagens e US\$ 528,6 milhões com seus parques e locais de diversão”.

O reconhecimento foi alcançado logo no primeiro longa dos estúdios: uma adaptação do clássico conto dos Irmãos Grimm *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). Segundo Silva (2018), a obra foi um sucesso de bilheteria e crítica, com milhões de dólares arrecadados, rendendo à Disney um Oscar especial⁵. Esse feito inaugurou a trajetória de sucesso da empresa, composta por mais de 96 produções, entre elas *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991). O sucesso do filme de 1950 ajudou a empresa a se reerguer após os estragos da Segunda Guerra Mundial e a segunda animação musical citada, *A Bela e a Fera* (1991), consagrou-se como um marco dos estúdios Disney ao receber cinco indicações ao Oscar, sendo o primeiro longa em animação na história a ser indicado na categoria “Melhor Filme”. Essa produção faturou as estatuetas de “Melhor Trilha Sonora” e de “Melhor Canção”⁶. Além disso, o longa também foi pioneiro ao somar mais de US\$ 200 milhões, valor de arrecadação até o momento inédito para uma animação (a bilheteria hoje se aproximaria dos US\$ 400 milhões).

As narrativas de “Cinderela” e a “A Bela e a Fera” foram revisitadas pela *Disney Pictures* em 2015 e 2017, respectivamente, sendo adaptadas fora do gênero animação. A

⁵ Não havia uma categoria que contemplasse filmes em animação na época. Entretanto, o filme foi premiado com uma estatueta durante a cerimônia de premiação, acompanhada de sete miniestatuetas do Oscar, referenciando os sete anões da obra. Disponível em: <https://www.tricurioso.com/2019/03/28/o-curioso-oscar-honorario-da-branca-de-neve-e-os-sete-anoes/>. Acesso em: 9 set. 2021.

⁶ Alan Menken levou a estatueta de “Melhor Trilha Sonora” e “*Beauty and the Beast*”, tema musical do filme, ganhou o Oscar de “Melhor Canção”. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/curiosidades-bela-e-a-fera--disney-desenho-filme/>. Acesso em: 19 fev. 2021.

Disney vem expandindo seu universo animado para longas-metragens em *live-action*. Esse termo é utilizado pelo estúdio na denominação de regravações (*remakes*), com atores e cenários não-animados. Em suma, a Disney passou a recontar os contos de fadas em outro formato, com abordagens e personagens reformuladas. Dessa maneira, cabe analisar se o enquadramento dado às princesas Cinderela e Bela das *live-actions* dos anos 2010 promove rupturas em relação às primeiras animações.

A presente pesquisa parte do pressuposto de que as representações das princesas, instituídas pelos contos de fadas e perpetuadas pelas animações Disney configuraram um modelo de feminilidade (CORREIA, 2010).

O objetivo deste trabalho é apreender se as narrativas tradicionais de princesas da Disney, ao serem recontadas em versão *live-action*, incorporam enquadramentos de conceituação da mulher contemporânea, apropriando-se de valores feministas ou reproduzindo, ainda, traços da perspectiva machista e patriarcal, que marcaram o período de concepção de tais contos e que, conforme determinados aspectos, perduram até os dias de hoje.

Para isso, será necessário analisar a construção das representações das personagens princesas nas narrativas mais atuais, traçando um paralelo com as representações destas nos filmes clássicos em animação da Disney.

É válido ressaltar ainda que as narrativas *Cinderela* e *A Bela e a Fera* em suas duas versões fílmicas produzidas pela Disney, são adaptações dos contos de fadas de outros autores, que, por sua vez, também são versões de contos popularizados oralmente na Idade Média (MACHADO, 2010). Segundo a autora, o conto de fadas de “Cinderela” popularizou-se com a versão do escritor e poeta francês Charles Perrault.

Já o relato do conto “A Bela e a Fera” popularizou-se a partir de versões produzidas por duas autoras francesas em meados do século XVIII. Em praticamente todas as culturas, conforme Corso e Corso (2007), há narrativas similares de moças entregues a noivos animais. A versão de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont – francesa que trabalhava como governanta na Inglaterra, ensinando meninas sobre a moral de algumas fábulas –, escrita em 1756, é a mais célebre e a mais parecida com as versões tradicionais desse conto de fadas.

Anterior a essa versão, há uma que foi escrita por Madame de Villeneuve, em 1740. Tais informações ressaltam a importância de considerar o contexto sócio-histórico de cada adaptação na análise dos enquadramentos das representações das princesas que será proposto

adiante.

A Disney tornou-se referência no segmento de produções audiovisuais ao longo de quase um século, de certa maneira, mediante adaptação de contos de fadas e representação das princesas no cinema. Ao estabelecer-se como a “maior companhia de mídia do mundo” (DISNEY..., 2018), consolidando seu capital econômico em variados nichos do lazer e entretenimento (filmes, seriados, programas televisivos, parques temáticos, produtos licenciados, etc), a Disney adquire o estatuto de agente significativo na organização social ao promover ligações entre suas produções midiáticas e o público.

Ademais, o cinema constitui-se como um dispositivo muito eficaz na produção de significados. Conforme Charney e Schwartz (2004), o cinema acompanha o desenvolvimento da sociedade, pois suas características se desenvolveram a partir de aspectos de definição da vida moderna, reproduzindo em suas obras fictícias a realidade ao retratar a sociedade, ao mesmo tempo em que sedimenta sentidos na cultura.

Portanto, os estudos cinematográficos podem contribuir para a compreensão dos processos de midiaticização e suas elaborações sobre a vida em sociedade já que, segundo Martin (2011), é um instrumento que potencializa a produção e circulação simbólica, infiltrando-se nas práticas cotidianas e, com um repertório variado de imagens e narrativas, atrela-se à capacidade de interação simbólica entre indivíduos.

No contexto da sociedade midiaticizada, dependente da mídia e de sua lógica ou em processo de se tornar dependente, é possível afirmar que os vínculos de identidade têm sido construídos midiaticamente (MARTINO, 2010). Sendo assim, os estudos de obras filmicas inspiram a constituição de novos sentidos sobre as práticas sociais e culturais nas esferas da identidade e da representação.

Dessa forma, elegeram-se enquanto objeto empírico os filmes em *live-action* *Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017). A escolha deles se justifica pela reconstrução da trajetória das personagens princesas dentro dessas produções cinematográficas, principalmente pela possibilidade de quebra do estereótipo das figuras femininas dos contos originais Disney em animação *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991), bem como devido à grande repercussão que estes *live-action* obtiveram no mercado.

A obra *Cinderela* (2015) foi o primeiro *live-action* produzido pela Disney sobre uma das princesas tradicionais de sua franquia *Disney Princess*, e *A Bela e a Fera* (2017) consolidou-se como uma das obras mais rentáveis da nova leva de filmes do estúdio. Essa

versão mais atual da narrativa conseguiu alcançar o posto de *live-action* com maior bilheteria dos estúdios Disney e entrou na lista das dez maiores bilheterias de toda a história do cinema, com faturamento superior a US\$ 1 bilhão até 2017, conforme Bridi (2019)⁷.

É importante salientar que, segundo Borges e Rodrigues (2018), a representação das princesas Disney instituída pelas animações citadas está relacionada a um modelo de comportamento feminino pautado pelo patriarcado, como abordar-se-á na próxima seção. Esta afirmação tensiona o questionamento base deste projeto: se a representação das princesas nos *live-action* que serão analisados – obras cinematográficas que propõem uma releitura das narrativas em animação – é alterada e se há elementos que possam indicar reconfiguração no enquadramento moral das mulheres proposto por essas narrativas contemporâneas.

As limitações nos modos de representação feminina em todos os âmbitos sociais e o caráter sexista das atribuições de papéis e estereótipos de gênero é uma das questões reivindicadas pelos movimentos feministas desde seu surgimento. Segundo pesquisa divulgada em março pela ONU, cerca de 90% da população mundial, sem importar o sexo, reafirma ideais misóginos (NOVE..., 2020). Dado esse que destaca ainda mais a pertinência de se pensar a partir das teorias feministas. Sendo assim, os possíveis sentidos que são adicionados às representações das princesas e a grande bilheteria que esses filmes têm arrecadado são aspectos que reforçam a relevância dessas obras audiovisuais para a área da comunicação e incitam a investigação que aqui se apresenta.

2.1 A tradição dos contos de fadas e o modelo de feminilidade

Os contos de fadas são passados de geração em geração, quer oralmente ou por intermédio da escrita e da leitura, e permeiam a vida e o imaginário das pessoas. Tais histórias narram acontecimentos através de metáforas, que representam situações e vivências que transpassam as relações humanas.

[...] os contos de fadas constituem-se de narrativas curtas cujas histórias giram em torno de uma temática central e cujo objetivo é transmitir conhecimentos e valores culturais de uma geração a outra. Oriundos da tradição oral transmitem a ideia de que o herói (ou heroína) tem de enfrentar grandes obstáculos antes de triunfar contra o mal. (REIS, 2014, p. 30).

⁷ O recorde de bilheteria de *A Bela e a Fera* (2017) só foi superado em 2019 pelo *live-action* de *O Rei Leão*, releitura da animação clássica também da Disney (BRIDI, 2019).

Para Hueck (2016), há pistas sobre o passado da humanidade escondidas nos contos, em função de tais narrativas serem oriundas da Idade Média e perdurarem até os dias atuais. Tais histórias eram disseminadas oralmente até serem transcritas e, a partir daí, constituírem obras literárias atemporais que impactam diretamente na construção social do ser humano, no que tange seus costumes, desejos, ambições, valores, representações e imaginários.

Ao transitar por diversos contextos sócio-histórico-culturais, os contos de fadas, de acordo com Jung (2002), possuem imagens e símbolos que não se limitam ao âmbito individual, sendo culturalmente absorvidos por parte da sociedade, constituindo, assim, representações coletivas.

Corrêa e Silveira (2014) definem as representações como atribuições de valorização do simbólico coletivo, consideradas como princípio elaborador da realidade social. Jung (2000) também determina o inconsciente coletivo como uma camada profunda do inconsciente, que não é formulada a partir de experiências pessoais particulares, mas é composta por modos de comportamento denominados *cum grano salis*, ou seja, modos comuns a todos os indivíduos.

Nesse sentido, as personagens dos contos de fadas podem ser tratadas como referenciais de vida, pois suas personalidades influenciam na formação das identidades do ser, constituindo representações dos seres humanos e da sociedade dentro do inconsciente coletivo. Conforme Borges e Rodrigues (2018), uma vez que as relações mediadas por imagens se tornaram influências ao consumo, as personagens imaginárias passaram a adquirir significações culturais.

Nesse processo, os estúdios Disney também passaram a reforçar modelos e padrões de condutas sociais. Para Correia (2010), o estereótipo princesa está presente no processo de socialização humana e propõe um modelo de feminilidade. A representação de personagens princesas está presente em praticamente todas as obras cinematográficas da empresa e nos produtos que comercializa.

Cechin e Silva (2015, p. 250) afirmam que “as princesas apresentam um modelo de identidade e comportamento de gênero a ser seguido pelas crianças” e que, em suas brincadeiras, estas mesmas crianças podem assumir papéis inspirados nas personagens dos contos de fadas e que imitam o roteiro dessas narrativas.

Com base nisso, podemos considerar que as personagens princesas, amplamente representadas nas adaptações dos contos de fadas clássicos pela Disney, contribuem para a

formação das identidades dos públicos, construindo um sentido estereotipado e fantasioso de princesa. Além das produções cinematográficas, a partir dos anos 2000, essas personagens foram reunidas na franquia *Disney Princess*, com centenas de produtos licenciados pela marca e presença em mais de 90 países, conforme Orenstein (2006).

Logo, a intensa e constante representação de princesas nas obras cinematográficas do estúdio e na indústria do consumo, como a marca *Disney Princess*⁸ (Figura 4), a partir da retratação de características muito próprias e da repetição, “cristalizaram um modelo de identidade” (CORREIA, 2010, p. 5) feminina no imaginário coletivo: magra, heterossexual, vulnerável, jovem, bela e dócil. Estes três últimos adjetivos foram extraídos da descrição do perfil de cada princesa, disponíveis no site *Disney Princess* (DISNEY, 2020).



Figura 4. Bonecas disponíveis para compra no *shopDisney*⁹.
Fonte: shopDisney.com, 2020.

⁸ Idealizada por Andy Mooney, presidente da Disney Consumer Products no período de lançamento, a franquia *Disney Princess* lucra ainda com constantes lançamentos de revistas, jogos eletrônicos e digitais, brinquedos, seriados, músicas, vestimentas, maquiagem, etc. Disponível em: <https://thewaltdisneycompany.com/disney-princess-proves-shes-still-the-fairest-of-the-land-girls-lifestyle-brand-set-to-become-worlds-largest-in-2006/>. Acesso em: 31 ago. 2021.

⁹ A linha *Disney Princess* é composta, atualmente, conforme guia do site de compras *shopDisney*, site oficial de produtos autorizados da empresa, pelas personagens: Ariel, Aurora, Bela, Branca de Neve, Cinderela, Jasmine, Merida, Mulan, Pocahontas, Rapunzel e Tiana.

Estas qualificações são características comuns às personagens, pois instituem um padrão de ser princesa ao difundir “virtudes, falas, comportamentos e critérios estéticos que caracterizam socialmente a feminilidade” (CORREIA, 2010, p. 9). De acordo com Borges e Rodrigues (2018, p. 116),

[...] estas personagens se apresentam como pessoas frágeis, solidárias e complacentes, mas fatalmente sofredoras e solitárias, sempre à espera de algo ou alguém que possa transformar os acontecimentos de sua vida. Por conta disto, é que a figura masculina constantemente se transforma em herói, e que como príncipes salvadores as resgatam do sofrimento, associando a felicidade feminina com a presença masculina, que culminará no casamento, selado por um beijo.

No que diz respeito às suas habilidades, essas personagens Disney, segundo Borges e Rodrigues (2018), demonstram grande disponibilidade para organização do lar e competência com relação aos afazeres domésticos, como também grande dedicação aos membros da família em que estão inseridas. Para os autores, as princesas clássicas Disney se encaixam no modelo feminino das mulheres brancas de classe média alta da época em que os filmes foram desenvolvidos, onde o espaço privado do lar era de exclusiva responsabilidade da mulher: uma obrigação imposta socialmente pelo homem. Sendo assim, o estereótipo princesa se fundamenta em uma representação social dentro de um contexto histórico que estabelecia a dominância da estrutura patriarcal e a necessidade da figura masculina, evidenciando assim tanto a vulnerabilidade da mulher, que necessita ser “salva” pelo príncipe, quanto a instituição do amor romântico como ideal de felicidade.

Com o *live-action A Bela e a Fera* (2017), por exemplo, a Disney introduz características na trama e na personalidade da princesa Bela que diferem da representação das princesas clássicas de outras obras. Entre elas, está a luta pela liberdade de escolha e a ausência do desejo de encontrar um príncipe/marido. Conforme Borges e Rodrigues (2018), é nesse processo evolutivo, referente às atitudes femininas, que as princesas da Disney ressurgem em pleno século XXI com traços característicos da atualidade.

A mulher contemporânea é aquela que, aos poucos, se desvencilha de sua total dependência da figura masculina, conquistando seu próprio espaço na vida pública, desvitalizando-se também do ideal da mulher do lar. Seria a eclosão de um novo papel social feminino a partir da compreensão da mulher sobre o seu próprio ser, do seu próprio corpo e dos seus direitos. (BORGES; RODRIGUES, 2018, p. 119).

O conceito de mulher contemporânea apresentado pelos autores está diretamente

ligado às ideologias do movimento feminista. De acordo com a origem das teorias feministas, apresentada por Butler (2003), era necessário o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representar a mulher, com o intuito de promover a visibilidade política feminina, perante a “condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada” (BUTLER, 2003, p. 18). Assim sendo, o discurso feminista surge a partir da percepção feminina da necessidade da mulher se fazer representar na linguagem e na política de modo menos estereotipado e com menos adesão aos valores patriarcais e impostos socialmente.

Segundo o Dicionário Aurélio (2001), uma das definições para “gênero” seria “a forma como se manifesta social e culturalmente a identidade cultural dos indivíduos” (FERREIRA, 2001, p. 345). Essa caracterização está próxima da teoria defendida por Butler (2003), em que o gênero seria um fenômeno não natural e com significados diversos em conformidade com a sociedade onde é ensinado, ou seja, constituindo-se a partir de um processo cultural com bases de aprendizado em instituições sociais, como Estado e família (BUTLER, 2003, p. 112), e, conforme Mota-Ribeiro (2005, p. 14), também em agentes de socialização, como a mídia, por exemplo.

Ainda, segundo Biroli e Miguel (2009), em referência a noção de campo social de Bourdieu¹⁰, ao abordarmos discursos especificamente advindos do campo midiático, é necessário considerar que “o *habitus* primário dos agentes que constituem o campo é marcado pelas relações históricas de dominação e subordinação da mulher, podendo compor, na interação com as disposições específicas do campo, uma visão da mulher como objeto de que se fala” (BIROLI e MIGUEL, 2009, p. 65).

Ademais, de acordo com Burckhart (2017), o feminismo surgiu como antítese ao patriarcado, reivindicando direitos civis e políticos às mulheres. “Ao longo dos séculos, entretanto, o feminismo desenvolveu-se no sentido de lutar por novos direitos e causas” (BURCKHART, 2017, p. 222). Para o autor, o feminismo de Judith Butler também desmonta o sujeito histórico do movimento, qual seja, as mulheres, em prol de um feminismo dos corpos abjetos. Isso porque o machismo pode ser considerado como um sistema que oprime todos aqueles que não compartilham do padrão do homem europeu (branco, proprietário de terras e bens, cristão e heterossexual). Vale ressaltar que essas teorias são constituídas por

¹⁰ A “teoria dos campos” de Bourdieu, segundo Sanglard (2012, p. 20) aponta a percepção da realidade como uma produção social, “articulando níveis diferentes da realidade e trabalhando a ideia de campos sociais e *habitus*. [...] Ele define como *habitus* a condição de existência de um campo e também o produto do seu funcionamento”.

perspectivas não-homogêneas, comportando diversidades.

Para uma melhor compreensão da análise que se sucederá adiante, com o objetivo de identificar uma possível apropriação de valores de teorias feministas numa suposta ressignificação da tematização das princesas Disney nos *live-action* em relação às narrativas tradicionais, aborda-se na seção a seguir o enredo da história de “Cinderela”, a origem e as adaptações dessa obra para o cinema - o filme em animação e o *live-action*, ambos da Disney, sendo *Cinderela* (2015) a primeira representação *live-action* Disney com o protagonismo em uma das princesas clássicas dos estúdios¹¹.

2.1.1 A gata borralheira

Após a Segunda Guerra Mundial ter findado, o estúdio de animação de Walt Disney se encontrava financeiramente abalado. Era necessário que o próximo lançamento cinematográfico da Disney fosse um sucesso comercial para restabelecer as finanças da empresa (FAJURI, 2020). Dessa forma, sendo o maior sucesso de bilheteria e crítica dos estúdios até aquele período o clássico *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), a lógica adotada foi a de retornar ao universo fantasioso e mágico dos contos de fadas com a produção de *Cinderela* (1950).

Segundo Fajuri (2020), não foram poupados investimentos na criação do longa-animado. E, apesar do risco assumido no lançamento da obra, *Cinderela* (1950) estabeleceu-se como um enorme sucesso, ao assumir o posto do antecessor *Branca de Neve* (1937) como a obra animada mais popular da Disney até então, quitando as dívidas do estúdio e fazendo novamente história, após o Oscar honorário recebido há mais de dez anos com *Branca de Neve* (1937), ao ser indicado pela premiação nas categorias Melhor Som, Melhor Trilha Sonora e Melhor Música, por *Bibidi-Bobidi-Boo*¹².

A narrativa filmica em animação aborda a história de Cinderela, uma jovem que, após o falecimento precoce de seu pai, é forçada a habitar o mesmo lar que sua madrasta e as duas filhas da mesma, que a maltratam e a obrigam a desempenhar todas as tarefas domésticas da residência. Cinderela não estabelece contato com o mundo externo e suas únicas companhias

¹¹ Já houve adaptações *live-action* de outras animações Disney antes de *Cinderela* (2015), como *101 Dálmatas* (1996) e *Malévola* (2014), destacando a vilã do clássico *A Bela Adormecida* (1959) sob uma nova perspectiva.

¹² *BIBIDI-BOBIDI-BOO*. Intérprete: Verna Felton. In: **Cinderella Special Edition** (Original Motion Picture Soundtrack). Composição: David Mack, Al Hoffman e Jerry Livingston. *Walt Disney Records*, 2005 (1h0min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/50ssiEHx556vul2XyUbxwU>. Acesso em: 17 fev. 2022.

são os animais da mansão em decadência. Quando o rei intima todas as donzelas do reino para um baile no palácio, objetivando selecionar entre as participantes uma futura esposa para o príncipe, Cinderela é impedida de participar e humilhada pelas vilãs, que destroem seu vestido de festa.

Porém, a fada madrinha de Cinderela vem em seu auxílio e, magicamente, cria um vestido e uma carruagem para que a personagem possa ir ao baile. O feitiço duraria até a meia-noite e, após se locomover até o palácio, dançar a valsa com o príncipe, que apaixonou-se por ela instantaneamente, Cinderela precisa voltar imediatamente para a casa após as doze badaladas do relógio.

Em meio à fuga, a jovem perde um dos seus calçados, um “sapatinho” de cristal, nomeado assim durante a narrativa, que é recuperado pelo príncipe e utilizado como única pista da identidade de Cinderela, já que a mesma não teve oportunidade durante o encontro de dizer-lhe nem o seu nome. Então, inicia-se uma busca pela dona do sapato e todas as mulheres do reino obrigatoriamente devem experimentar o calçado até a “jovem misteriosa” ser encontrada. Mesmo após Lady Tremaine, sabotar Cinderela, a protagonista consegue experimentar o sapato de cristal, ser identificada, já que nenhuma das outras mulheres do reino possuía um pé tão pequeno quanto o de Cinderela, e casar-se com o príncipe.

Cinderela (1950) é uma adaptação do homônimo conto clássico “Cinderela”, ou *Cendrillon*, de Charles Perrault. Bettelheim (1980) aponta que o título “Cinderela”, do inglês *Cinderella*, é uma tradução incorreta dos títulos em francês e alemão, que fazem referência ao borralho. Dessa forma, o autor opta por referir-se ao conto clássico como “Borrallheira”.

Borrallheira tornou-se conhecida por este nome (Cinderela) em inglês, uma tradução fácil e incorreta do termo francês “Cendrillon” que, como no nome da heroína em alemão, frisa o fato dela viver entre as cinzas. “Cinzas” e não “borralho” é a tradução correta do francês *endre* que se deriva do termo latino para cinzas, *cinerem*. O *Oxford English Dictionary* frisa que “*cinders*” não está ligado etimologicamente ao termo francês *endres*. Isto é importante com respeito às conotações que se ligam ao nome de “Cinderela”, pois as cinzas são as substâncias poeirentas muito limpas que é um resíduo da combustão completa: o borralho ao contrário, é o resto bem sujo de uma combustão incompleta. (BETTELHEIN, 1980, p. 268).

O título, que inspira controvérsias pelas traduções ao redor do mundo, conforme Bettelheim (1980), faz alusão ao fato de a jovem viver em total servidão à família e aos afazeres domésticos, sendo mal tratada, usando roupas maltrapilhas e, muitas vezes, precisando dormir próxima ao fogo, sem conforto, para sobreviver ao frio e, por essas

questões, estar sempre suja de cinzas ou borralhos.

Além disso, muito antes da versão de Perrault ser escrita e popularizada, a partir de 1697, “Borrallheira” já era uma narrativa folclórica propagada por muitas civilizações. Segundo Bettelheim (1980), há registros de histórias muito similares a essa na Grécia Antiga e na China, durante o século IX d.C.

O incomparável pezinho como um sinal de virtude extraordinária, de distinção e beleza, bem como o sapatinho feito de um material precioso, são facetas que indicam a origem oriental, mesmo que não necessariamente chinesa. O ouvinte moderno não associa a beleza e a atração sexual, em geral, com um pezinho extremamente pequeno, como faziam os antigos chineses, de acordo com o costume de enfaixar os pés das mulheres. (BETTELHEIN, 1980, p. 252).

Não é possível determinar um autor específico como o criador do conto de fada citado. Sendo uma narrativa proveniente de um conto folclórico popular perpassado por várias gerações, suas versões são diversas. Considerando o roteiro básico da história, ou seja, a trajetória de uma jovem mulher que vive sob circunstâncias desagradáveis e quase desumanas e que, por um misto de sorte e resiliência, sai da miséria a partir de um casamento nobre, umas das primeiras versões do conto, como já citado, podem ser originárias de Grécia e China.

Já as versões mais contemporâneas da história, mais próximas da narrativa popularizada atualmente, vieram da Europa, como a de Perrault e a dos Irmãos Grimm, que ficou famosa por ser muito mais pesada e violenta do que a francesa. Nessa versão, conforme Jokura (2015), em matéria para a Superinteressante, as irmãs adotivas de Cinderela, Drisella e Anastasia, cortam pedaços de seus pés para que eles possam caber no sapatinho de cristal, e no final da história, são punidas pelos seus atos de maldade contra Cinderela, com pássaros arrancando seus olhos¹³. Para Bettelheim (1980), “Cinderela” ou “Borrallheira”, na versão que conhecemos hoje, é uma narrativa que aborda a rivalidade fraterna, já que “[...] muito antes de Perrault escrever Borrallheira na forma que é mais divulgada hoje em dia, ‘ter de viver entre as cinzas’ era símbolo de ser rebaixado em comparação a um irmão” (p. 252).

“Aschenputtel” é o título que os Irmãos Grimm deram à sua versão do conto. O termo originalmente designava uma empregada suja, de baixa condição, que deve vigiar as cinzas da lareira. Há muitos exemplos na língua alemã de que o fato de ser forçado a viver entre as cinzas era símbolo não só de degradação, mas também de rivalidade fraterna, e de como, no final, o irmão em questão vencera os outros que o

¹³ Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/a-origem-sangrenta-dos-contos-de-fadas-parte-6-cinderela/>. Acesso em: 10 set. 2021.

humilharam. (BETTELHEIN, 1980, p. 253).

Em *Cinderela* (1950), as relações fraternas corrompidas são substituídas pelas relações com irmãs adotivas e uma madrasta cruel. O conflito que move o longa em animação é o sonho de Cinderela em ser livre, escapar da opressão e dos mal tratos destinados a mesma e recomeçar sua vida em um lugar diferente, com alguém que a ame. As condições de vida as quais Cinderela é submetida são inóspitas e, desde o princípio da trama, o amor romântico é uma alternativa apresentada em contraponto ao ódio com que a jovem é subjugada.

O filme *Cinderela* (2015), em versão *live-action*, possui um roteiro muito próximo do longa-animado. As exceções ocorrem pela inclusão de mais algumas personagens, principalmente no núcleo do reino, pelo fato de Cinderela e o príncipe se conhecerem na aldeia semanas antes do baile e por uma participação inédita dos pais de Ella – esse é o nome da “borrallheira” no filme e que justifica o apelido Cinderela, sendo este a junção de *cinders*, do inglês cinzas, e seu nome verdadeiro.

Na animação, pai e mãe de Cinderela são apenas citados, mas no *live-action* eles são introduzidos no início da trama e reaparecem através de *flashbacks* em momentos de recordações. A mãe de Cinderela é uma figura central na trama de 2015, o que diverge um pouco da representação da princesa Disney, que raramente possui uma figura materna de destaque. Apesar de sua ausência – Cinderela é orfã –, um conselho dado pela progenitora no início do longa rege toda a narrativa: “Tenha coragem e seja gentil!”. A gentileza gera bondade, e a bondade, conforme a mãe da protagonista, possui magia.

Gentileza e bondade são características muito próprias do estereótipo da princesa, entretanto a coragem opõe-se ao fato de praticamente todas as princesas Disney serem auxiliadas por um homem na realização de sua missão durante a narrativa.

Além disso, o alcance da felicidade pelo amor e ascensão social se mantêm enquanto desfecho do roteiro mais recente. Ademais, a magia experienciada por Cinderela nas duas obras sinalizaria, talvez, que a possibilidade de uma vida encantada só seria viável ao alcançar um “amor verdadeiro”. Isso porque o feitiço lançado pela Fada Madrinha dura apenas algumas horas, porém a felicidade eterna, ou “felizes para sempre”, é garantido por meio dos votos de casamento.

Por conseguinte, Lady Tremaine e suas duas filhas evocam nas obras audiovisuais uma espécie de castigo e sofrimento destinado as mulheres que não conquistam uma relação amorosa recíproca. A madrasta, apesar de elegante e bonita no *live-action*, é uma mulher

viúva por duas vezes e amargurada. Já Drisella e Anastasia são invejosas, más e “feias”. Esse último adjetivo, principalmente, é evocado ao longo de toda a obra em animação, sendo mais determinante para caracterizar as irmãs do que a maldade, por exemplo. Suas personalidades e aparências, opostas à de Cinderela, também são o contrário do que uma princesa é nos contos de fadas Disney. Para Wolf (1992), por exemplo, o conceito do que é belo e feminino, instituído socialmente, é utilizado como forma de dominação patriarcal. Para a autora, a mulher, de acordo com um sistema hegemônico masculino, é inteligente e feia ou bonita e burra, nunca acumulando ambas as condições.

Em *Cinderela* (2015), as características físicas das irmãs adotivas não são ressaltadas com a mesma frequência da animação. Entretanto, a beleza de Cinderela continua tendo destaque na trama. O filme chegou a receber críticas pelo padrão de corpo irreal que a protagonista exibe, uma cintura extremamente afunilada¹⁴, semelhante a representação da princesa no longa animado (Figura 5).



Figura 5. À esquerda, *frame* da animação *Cinderela* (1950).

À direita, *frame* do *live-action Cinderela* (2015).

Fonte: *Walt Disney Animation Studios e Disney Pictures.*

Sendo assim, é possível afirmar que as narrativas de contos de fadas possuem uma estreita relação com a sociedade habitada por seus autores e que, durante uma análise, é importante considerar o contexto histórico em que essa obra foi criada e veiculada.

Considerando seus aspectos religiosos e práticos, pressupõe-se que um conto deva ser olhado a partir do momento histórico no qual foi criado, apropriando-se dos aspectos sócio-culturais prevalentes. (FOSSATTI, 2011, p. 62).

¹⁴ Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2015/03/1609094-nada-de-sapatinho-polemica-com-nova-cinderela-esta-no-quadril.shtml>. Acesso em: 10 set. 2021.

Reforça-se, assim, a percepção de que as personagens princesas são criadas no contexto sócio-histórico em que estão inseridas e que, através dos filmes, suas adaptações, *remakes* e novas versões, é possível suscitar discussões acerca de supostas mudanças na representação da princesa a partir da evolução social das próprias mulheres e de movimentos como o feminismo. A próxima subseção abordará o período histórico e sua influência sobre a concepção de todas as versões da narrativa “A Bela e a Fera”, desde os primeiros contos de fada até as adaptações para o cinema, findando-se na produção do *live-action* de 2017.

2.1.2 *A bela mulher que doma a terrível fera*

O conto “A Bela e a Fera” se tornou célebre nas versões populares produzidas por duas escritoras francesas, em meados do século XVIII, e a estrutura narrativa deste conto é relativamente simples. Por necessidade de seu pai, a bela jovem é entregue a um casamento por conveniência, visando salvar a vida daquele que, a pedido da filha, colhe uma rosa em jardim alheio. Em função do pequeno furto, o dono da propriedade, uma besta condenada a tal condição por uma fada má, condena-lhe à morte, que poderia ser paga com outra vida, se esta lhe fosse voluntariamente dada em casamento. O marido proposto à bela jovem é assustadoramente feio, mas igualmente rico. Ao se deparar com a fera, em sua residência, Bela é surpreendida pela cordialidade e intelectualidade do animal, quando a única expectativa da personagem era ser devorada por ele. Bela ignora que Fera é, na verdade, um lindo príncipe que fora enfeitiçado, até a cena final, em que a besta se transforma em homem. Grande parte da narrativa se centra na convivência da jovem com o monstro, “em que ela vê um amor brotar de dentro das peles de um ser tão pouco atraente” (CORSO; CORSO, 2007, on-line).

Nos contos de fadas, as dificuldades e atritos encontrados nas relações entre casais é constante. De acordo com Corso e Corso (2007), geralmente é a figura masculina que se torna repulsiva, em função de comportamento animalesco ou indomado. A esse comportamento está associada a feiura, como reforçam os autores. Na visão de Bettelheim (1980), a feiura de Fera pode estar associada à idade avançada da personagem, uma vez que durante o período medieval, moças eram dadas a se casar com aristocratas bem mais velhos que elas. Em “A Bela e a Fera” não é diferente. A personagem Fera, de aparência abominável, encarna atitudes grosseiras, que podem ser justificadas, conforme a narrativa dos contos, por um feitiço ou

encantamento a ser vencido ao final pelo amor verdadeiro. Como ressaltam os autores, “[...] esse sentimento terá de se provar como algo maior que a atração física, deverá transcender as aparências” (CORSO; CORSO, 2007, on-line).

De fato, é possível considerar que o amor de Bela por Fera suplanta as características físicas da primeira personagem. Tais atributos físicos nada mais são do que a expressão interior de um comportamento ríspido e autoritário. Em outras palavras, Fera não é apenas fera por fora (o animal), mas também por dentro, o que explica suas ações instintivas e grosseiras. A condição animalesca de Fera, ou sua ferocidade, como seu próprio nome explícita, expressa características atribuídas a um comportamento masculino dominador, autoritário e que subjuga a figura feminina a seus agrados e prazeres, relegando a ela as tarefas domésticas e serviços.

Conviver com homens bestiais era o destino de muitas mulheres durante a Idade Média na Europa, como destaca Hueck (2016). Elas eram compelidas a se casar com desconhecidos em matrimônios arranjados por familiares. Esses acordos conjugais culminavam no comprometimento das mulheres com verdadeiros “monstros”. Na narrativa original, Bela se recusa a casar com o monstro porque o acha repugnante. Outra justificativa encontrada no conto original para essa recusa está em sua juventude e apego ao seio familiar, conforme o seguinte trecho: “[...] Bela, como eu ia dizendo, agradecia aos que queriam desposá-la, mas dizia que era muito jovem e que desejava fazer companhia ao pai por alguns anos.” (BEAUMONT, 2010, p. 98).

A monstruosidade de Fera, expressa em sua condição animal, é usada no conto para reforçar o patriarcado, que se faz presente na relação hierárquica de dominação de Fera sobre Bela. Em função de casamentos arranjados por conveniência, como resalta Hueck (2016), em vista de interesses econômicos, políticos e sociais – e não por amor ou afinidade –, a mulher estava aprisionada ao homem. Não apenas mulheres da nobreza eram cedidas e presenteadas a homens por seus pais, a partir dos doze anos de idade, para a formação de alianças políticas; mulheres mais pobres também eram trocadas como mercadoria, “já que costumavam vir acompanhadas do dote – um montante de dinheiro que a família da noiva era obrigada a pagar à do noivo” (HUECK, 2016, p. 31).

A ideia de posse ou propriedade dos maridos incidia sobre as mulheres que lhes eram dadas. Esse sentido reforça a suposta missão das esposas à época: servir e obedecer incondicionalmente aos cônjuges. A esse respeito, Hueck (2016) sublinha que as mulheres

perdiam seus direitos ao se casarem, como possuir terras ou fazer dívidas. Aos homens, recaía o direito de controlá-las, mesmo que fosse preciso a força física. Um ditado do século XVI dizia exatamente isso: “Um cão, uma noqueira e uma mulher – quanto mais se bate, melhores eles ficam” (HUECK, 2016, p. 31).

O patriarcado é um sistema ideológico, axiológico e político que preza pela supremacia masculina, pois “[...] reproduz-se mediante um poder simbólico, imperceptível aos olhos dos despercebidos, que opera na subjetividade dos sujeitos” (BURCKHART, 2017, p. 222). Trata-se de um mecanismo de poder, mas que passou a ser notório pela contestação realizada por movimentos sociais como o feminismo. É válido ressaltar que essa relação de dominação, historicamente, demorou para ser rebatida também por grandes grupos organizados de mulheres devido à relação “opressor-oprimido”. Nessa tensão, segundo Freire (1980), algumas oprimidas, como as mulheres cooptadas pelo patriarcado, em um dado momento de sua experiência existencial, adotam uma atitude de “adesão” ao sistema opressor para serem socialmente beneficiadas sob a ótica de outros processos de dominação de classe.

Apesar das discussões teórico-científicas acerca do movimento feminista contemporâneo terem se estabelecido a partir de 1960, na prática, a denúncia da condição de opressão das mulheres, tendo como principal fator a dominação imposta pelos homens, é historicamente retratada desde a Idade Média, quando, segundo Federici (2017, p. 30), a caça às bruxas “[...] buscou destruir o controle que as mulheres haviam exercido sobre sua função reprodutiva e serviu para preparar o terreno para o desenvolvimento de um regime patriarcal mais opressor”. Nas palavras da mesma autora, a

[...] definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atrozes e humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixaram marcas indelévels em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades. De todos os pontos de vista — social, econômico, cultural, político —, a caça às bruxas foi um momento decisivo na vida das mulheres; [...] visto que [...] destruiu todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento que haviam sido a base do poder das mulheres na Europa pré-capitalista, assim como a condição necessária para sua resistência na luta contra o feudalismo. (FEDERICI, 2017, p. 203).

Como se pode notar, o pensamento da época medieval atribuía ao homem o papel de dono da mulher, podendo fazer com ela o que bem entendesse, sem ser punido por isso. Até os séculos VIII e IX, os homens podiam matar suas esposas por desavenças, sem que esse ato fosse considerado crime (HUECK, 2016). A submissão de Bela à Fera se dava muito mais por

medo de que ele a pudesse devorar do que por ela achá-lo feio:

À noite, ao se sentar à mesa, ouviu o barulho que a Fera fazia e não pôde conter um calafrio.

“Bela”, disse o monstro, “incomodo se a vejo cear?”

“É o senhor quem reina neste castelo”, disse Bela, tremendo.

“Não”, respondeu a Fera, “não há aqui outra senhora além de Bela. Caso a esteja aborrecendo, uma palavra sua e vou-me embora. Diga, a senhorita me acha muito feio?”

“Acho sim”, disse Bela. “Não sei mentir. Mas acredito que é muito bom.”

(BEAUMONT, 2010, p. 109).

É válido destacar ainda o elemento “rosa”, que permeia a trama. Corso e Corso (2007), a partir de uma certa liberdade linguística que envolve a palavra latina *defloresco*, que indica a retirada ou perda das flores, apontam para o sentido alusivo de perder a virgindade. Ao início da trama, Bela solicita ao pai que a presenteie com uma rosa, ou seja, solicita-o que a libere para o casamento (perda da virgindade). Isso poderia explicar o fato de a rosa ter sido proibida ao pai de Bela no jardim do castelo de Fera. A perda da virgindade, nesse sentido, metaforizada pela rosa, deveria ser realizada não pelo pai, mas pelo marido. Dito de outra maneira, a rosa não deveria ser oferecida à Bela pelo seu pai, mas pelo seu futuro marido. Trata-se, no decorrer do conto, de um processo de separação da bela jovem do amor paterno. Se inicialmente a vontade de Bela era ter uma relação assexuada com a Fera, como constata Bettelheim (1980), em virtude de suas características intelectuais e de afeição, ao final do conto podemos sugerir que o desejo amoroso de Bela passa a ser uma relação sexual, sobretudo quando a natureza animalesca de Fera se revela uma natureza humana, afetuosa.

A superação da solidão e cisão do amor paterno é construída ao longo da trama pela demonstração de carinho, cuidado e afeto de Fera, que, apesar de sua aparência animalesca, revela-se como dócil e respeitoso. Apesar de pedir Bela em casamento, noite após noite, ela o recusa. O amor do pai ainda é forte e a impede de receber Fera como seu legítimo amor, pois o amor animal deveria ser rejeitado, tendo em vista a historicidade e repetição de situações matrimoniais forçadas como a de Bela.

Quando se liberta do amor paterno, sem, contudo, desprezá-lo, mas reconhecendo que também pode receber outro amor, Bela passa a ver Fera não mais como animal, mas como ser humano. Ao enxergá-lo desse modo, Bela cria uma condição para que o amor verdadeiro se revele e seja capaz de quebrar o feitiço animalesco atribuído ao belo príncipe escondido sobre pele bestial.

Na versão animado de *A Bela e a Fera*, produzida pelos estúdios Disney em 1991, a trama foi simplificada: a família de Bela se resume apenas a seu excêntrico pai – diferentemente do conto original, em que a personagem tinha duas irmãs e três irmãos, com um pai viúvo. Conforme Corso e Corso (2007), a versão animada da Disney apresenta um rival para Fera, aparentemente atraente fisicamente, mas animalesco por dentro. Isso porque, diferentemente de Fera, a personagem Gaston objetiva se casar com Bela para torná-la uma doméstica a seu serviço – aspecto que reforça a tendência patriarcal da Idade Média europeia, como destacam os autores:

Como no caso dos relatos das senhoras do século XVIII, no desenho animado, a figura de Fera se adaptou aos ideais de homem de uma época: de cavaleiro no perfeito domínio das artes do amor cortes, ele se transmutou para um homem delicado e inteligente que uma mulher livre e intelectualizada – a Bela nesse caso amava os livros – espera a seu lado. (CORSO; CORSO, 2007, on-line).

Por seu turno, a versão em *live-action* de 2017 do conto *A Bela e a Fera* propôs recriar a versão original animada da Disney com personagens de “carne e osso” (Figura 6). A película vale-se da tecnologia CGI o tempo todo, tanto para dar vida às personagens inanimadas (castiçal, relógio, guarda-roupa, entre outros), como para a criação de cenários e efeitos visuais fundamentais (o aspecto da Fera, por exemplo). Apesar disso, a representação imagética das personagens, em sua maioria, é composta pelos próprios atores, diferentemente da animação original.



Figura 6. À esquerda, *frame* da animação *A Bela e a Fera*, de 1991.
À direita, *frame* do *live-action* *A Bela e a Fera*, de 2017.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios* e *Disney Pictures*.

O *live-action* conta a história sob a mesma perspectiva da animação. Não há mudanças

significativas no roteiro, nos enquadramentos e nos diálogos. Segundo o diretor Bill Condon, em vídeo oficial publicado no canal da Disney no YouTube, não havia a necessidade de recriar uma obra tão aclamada (*EMPOWERED...*, 2017).

O diretor pincelou algumas novidades, como novos números musicais e complementos narrativos, sem fugir à fórmula da obra em 2D. A relevância desse *blockbuster*¹⁵, para ele, está na oportunidade de contar a história com fotorrealismo e destacar a personagem Bela “como uma heroína do século XXI” (*EMPOWERED...*, 2017). Essa informação é a chave para empreender a busca por argumentos advindos do feminismo na representação da princesa Bela na versão contemporânea da narrativa. A seguir, abordaremos as características presentes na representação das princesas Disney e os estereótipos absorvidos por esta e, conseqüentemente, disseminados midiaticamente.

3 PRINCESA: REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPO

Como já abordado anteriormente, o *corpus* do trabalho é protagonizado por uma figura enraizada no imaginário coletivo: a princesa. Presente em 13 produções cinematográficas da Disney até o momento, e derivada de contos clássicos da literatura mundial, a representação da princesa é fortemente disseminada pela cultura popular. Para Woodward (2007), o poder de construção social dos sistemas de representação é inegável:

[...] os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero. Em momentos particulares, as promoções de marketing podem construir novas identidades como, por exemplo, o “novo homem” das décadas de 1980 e de 1990, identidades das quais podemos nos apropriar e que podemos reconstruir para nosso uso. (WOODWARD, 2007, p. 17).

Além disso, segundo Correia (2010) o papel das representações imagéticas na difusão de modelos identitários culturais, capazes de validar ou deslegitimar corpos, é verídico. Em uma sociedade altamente visual, “as representações e as imagens culturais, ao transmitirem visualidades valorizadas e identidades reconhecidas, são *espelhos* que permitem construir um olhar estético e ético sobre si próprio/a e sobre os/as outros/as” (CORREIA, 2010, p. 2).

Ainda para a autora, a representação da princesa

¹⁵ Termo utilizado para denominar produções de entretenimento, geralmente filmes em longa-metragem, que conquistam grande popularidade, sucesso de bilheteria e, conseqüentemente, alto retorno financeiro para o estúdio detentor dos direitos, apesar do custo alto de produção relacionado ao investimento em efeitos especiais e publicidade massiva (MASCARELLO, 2006).

[...] surge massivamente nos produtos culturais para a infância como um modelo de feminilidade, encerrando mensagens e valores e seduzindo magicamente as meninas, incidindo sobre as suas subjetividades. Contudo, esta figura não se reduz ao imaginário infantil, aparecendo os seus significados e incidências nos meios de comunicação social, na indústria de consumo, nas práticas sociais, na concepção de amor romântico, cristalizando um modelo de identidade desejável e uma forma ideal de pensar o amor. (CORREIA, 2010, p. 2).

Pautando-se pela própria Disney, as características da representação da princesa foram reforçadas ao longo de diversas obras audiovisuais em animação, os famosos filmes clássicos de princesa do estúdio, e em produtos licenciados pela marca, através da linha *Disney Princess*, e carrega em sua construção adjetivos como: feminina, jovem, magra, bela, dócil. Geralmente, possui pele clara, ama os animais, é servil e maternal.

Sobre o papel das representações simbólicas e da cultura como meios que influenciam nas relações sociais, Woodward (2007) afirma que

[...] a representação inclui as práticas de significações e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2007, p.18).

Conforme Borges e Rodrigues (2018), a representação de princesa disseminada pelas animações clássicas Disney foi pautada conforme uma sociedade que estabelecia um padrão de comportamento feminino de submissão à dominância masculina, vigente no período histórico de produção de cada filme, com traços que ainda se mantêm na contemporaneidade.

Essa sub-representação, ou representação distorcida de identidades sociais (FREIRE FILHO, 2004), veiculada de forma maciça midiaticamente, está ligada a uma representação desfavorável e danosa de uma minoria, a mulher, valendo-se do reforço de estereótipos. Deste modo, é possível afirmar que as personagens das princesas possibilitam refletir sobre o que é ser mulher “a partir de estereótipos que são construídos na infância” (BENJAMIN, 1994, p. 190).

Estereótipos, conforme Freire Filho (2004), são construções simbólicas enviesadas

disseminadas pelos meios de comunicação de massa e muito resistentes à mudança social. Numa primeira definição, existiria um papel de organizador do mundo social nos estereótipos, equiparando estes aos demais padrões de tipificação e representação, “indispensáveis ao processo cognitivo mediante o qual estruturamos e interpretamos experiências, eventos e objetos diversificados e complexos” (FREIRE FILHO, 2004, p. 46). Entretanto, para o autor, o desempenho dos estereótipos enquanto ferramentas para disseminação de racismo, xenofobia e discriminação sexual, por exemplo, vai além de sua atuação política. Isso porque

[...] os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, *in extremis*, letais. [...] Como práticas significantes, os estereótipos não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas – contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história [...]. (FREIRE FILHO, 2004, p. 47).

Ademais, segundo Nascimento (2019) o trânsito das simbologias culturais ocasiona “mediações de significados que, por sua vez, originam hierarquias estereotipadas e exclusão social” (NASCIMENTO, 2019, p. 5). Em outras palavras, segundo o autor, construções simbólicas, na maioria das vezes, são realizadas de maneira a validar as hegemonias culturais. Dessa forma, a origem do estereótipo é distanciada de uma “economia do esforço” (FREIRE FILHO, 2004), e sua conceituação enquanto estratégia ideológica de construção simbólica se estabelece.

Para Freire Filho (2004, p. 48), os estereótipos visam “[...] naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de conduta, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes”, numa tentativa das classes dominantes de moldar “[...] toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade, de modo que sua ascendência comande [...]”. Sendo assim, o estereótipo, ainda conforme o autor,

[...] reduz toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero, uma classe social ou um “grupo desviante” a alguns poucos atributos essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, comprometimento com certos objetivos etc.), supostamente fixados pela natureza. Encoraja, assim, um conhecimento intuitivo sobre o Outro, desempenhando papel central na organização do discurso do senso comum. [...] Como forma influente de controle social, ajudam a demarcar e manter fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável, o natural e o

patológico, o cidadão e o estrangeiro, os *insiders* e os *outsiders*, Nós e Eles. Tonificam a autoestima e facilitam a união de todos “nós” que somos normais, em uma “comunidade imaginária”, ao mesmo tempo em que excluem, expelem, remetem a um exílio simbólico tudo aquilo que não se encaixa, tudo aquilo que é diferente. Modo de representação complexo (ansioso e afirmativo, na mesma proporção), o estereótipo, ao embasar estratégias de individuação e marginalização, produz um efeito de verdade probabilística e previsibilidade que, no caso, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente. (FREIRE FILHO, 2004, p. 48).

Essa definição justificaria, por exemplo, a ausência de diversidade na representação da princesa dentro de obras audiovisuais e o “olhar” estereotipado que é adotado para abordar características físicas e de personalidade de personagens femininas em prol da manutenção de uma hegemonia patriarcal.

3.1 As princesas em seus tempos

As representações das princesas Disney foram caracterizadas por inúmeros filmes em animação da empresa e, em 2018, a animação *WiFi Ralph – Quebrando a Internet* apontou aspectos importantes sobre essa caracterização estereotipada.

Apesar desta obra não pertencer ao universo cânone de princesas clássicas do estúdio, não se constituindo a partir de roteiro adaptado de contos de fadas, trouxe um *crossover* entre essas personagens, termo este designado para definir a junção entre universos fictícios distintos.

Ou seja, em *WiFi Ralph* (2018), por exemplo, filme subsequente à animação *Detona Ralph* (2012), a personagem Vanellope, uma das protagonistas da narrativa, dialoga com várias princesas de outras animações Disney, como Aurora de *A Bela Adormecida* (1959), Ariel de *A Pequena Sereia* (1989), Bela de *A Bela e a Fera* (1991), Cinderela de *Cinderela* (1950), e as demais personagens que integram a linha *Disney Princess*.

Na trama, Vanellope e Ralph, um vilão de games dos anos 80 transformado em herói na primeira animação da franquia, “navegam” no universo digital com a missão de impedir que a “internet” seja destruída.

Em determinado momento do filme, Vanellope, que na animação também é uma princesa Disney, adentra um camarim onde todas as suas antecessoras, com o mesmo título, estão concentradas e preparando-se para “atuarem” em conteúdos digitais sobre seus respectivos contos de fadas.

Na cena, apesar de possuírem a mesma estética vista nos filmes em animação próprios de cada princesa, as personagens são representadas como atrizes em descanso: elas não estão o tempo todo utilizando a vestimenta clássica vista nas animações – vestidos de baile. Suas roupas caracterizam-se pelas paletas de cores correspondentes aos vestidos “originais”, porém em trajes considerados casuais – tênis, calça, camiseta, etc. (Figura 7).

Porém, logo são convocadas para “voltarem aos seus papéis” e entram novamente nos vestidos referentes a representação padronizada de cada princesa Disney, já apresentadas anteriormente (Figura 4).

Em certo momento da animação, o grupo de princesas dirige à protagonista de *WiFi Ralph – Quebrando a Internet* (2018) algumas perguntas que, pode-se afirmar, definem os estereótipos da representação da princesa Disney. Isso porque as personagens pontuam características próprias para validar ou não a personagem Vanellope como uma princesa. São estes temas: a) cabelo mágico; b) mãos mágicas; c) falar com os animais; d) ser envenenada; e) ser amaldiçoada; f) ser escravizada; g) ter feito um trato com uma bruxa do mar em troca de pernas humanas; h) recebeu um beijo de amor verdadeiro; i) discutir com o pai; j) ser órfã de mãe; k) figura masculina salvadora. Esses temas serão retomados no capítulo 5 e utilizados na elaboração de um quadro pré-analítico (Apêndice A).



Figura 7. Princesas Disney com roupas casuais.
Fonte: Disney Pictures.

E é a partir da afirmativa da característica k, definida pelo roteiro como “a pergunta mais importante”, que Vanellope é validada como uma princesa pelas personagens da Disney. Quando questionada por Rapunzel se “as pessoas presumem que todos os seus problemas se resolveram porque apareceu um homem fortão?”, em tradução livre, Vanellope responde que sim e, em uníssono, as demais princesas exclamam: “ela é uma princesa!”.

A cena em questão, além de categorizar a representação da princesa Disney, ironiza, de certa forma, o próprio universo definido pela empresa ao longo de sua ampla trajetória de produção de adaptações cinematográficas de contos de fadas. Essa representação é questionada, principalmente, pelas reações negativas da personagem Vanellope às características que poderiam possivelmente ser atribuídas a ela, como princesa.

Entretanto, esse discurso também é reforçado, já que as características atribuídas pelas próprias princesas não são questionadas por elas mesmas. Além disso, a cena se desenrola com todas as princesas “celebrando” Vanellope e desfrutando, juntas, de um momento de descanso. Subentende-se no roteiro que Vanellope tenha sugerido a elas trocarem os trajes clássicos pelas roupas casuais, e confortáveis, citadas anteriormente (Figura 6). Todavia, logo após esse momento de ruptura, as princesas são convocadas novamente ao trabalho e retornam para suas respectivas representações originais/ tradicionais.

Dessa forma, é possível afirmar que em *WiFi Ralph* (2018) não existe ressignificação ou ruptura de estereótipos na tematização da princesa Disney. Na verdade, o que acontece neste *crossover* é um deslocamento, que permite que o que temporariamente foi alterado seja retomado, e até uma reforço ou atualização dos estereótipos que compõem a representação da princesa Disney nas narrativas em animação da empresa.

Anteriormente, em longas em animação como *Valente* (2012) e *Moana* (2016), a Disney havia apresentado princesas que não possuíam muitos dos estereótipos principais das representações das princesas, entre eles a ausência de um príncipe encantado, por exemplo. Porém, as questões problemáticas com familiares, a presença de uma figura masculina auxiliadora e animais falantes ainda foram integrados às narrativas, reforçando a ideia do deslocamento citado acima.

A temporalidade dos contos de fadas e, conseqüentemente, de suas adaptações para o audiovisual, não é obrigatoriamente definida. Não obstante, é muito comum que essas produções, inclusive os filmes selecionados para o *corpus* desse trabalho, possuam espaço e

tempo condizente com o período histórico em que os contos originais foram escritos, reproduzindo as normas sociais vigentes no período de lançamento de cada obra.

É importante ressaltar que a Disney é uma megacorporação transnacional e que suas escolhas narrativas são pautadas por objetivos mercadológicos¹⁶. Ao alinhar a representação de suas personagens princesas às mulheres contemporâneas ao lançamento de suas produções audiovisuais, a empresa não está pleiteando ressignificação e transformação social a priori, e sim lucrar com entretenimento e produtos licenciados da marca.

Objetivando traçar o referencial teórico que será utilizado para embasar a análise da presente pesquisa, abordar-se-á o papel social da mulher na sociedade contemporânea e sua relação com os feminismos e com as masculinidades nas seções seguintes.

3.2 Mulher contemporânea e feminismos

O feminismo é uma ideologia¹⁷ política composta por movimentos sociais que têm como propósito a igualdade entre os gêneros. Lauretis (1994, p. 208) já reforçava a necessidade de se conceituar o gênero além da diferença sexual, afirmando que este é resultado de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, assim como de diversas epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, além de práticas da vida cotidiana.

O sistema do sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. [...] A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação. (LAURETIS, 1994, p. 212).

Butler (2003), em sua obra *Problemas de Gênero*, também aborda a construção social do gênero e os papéis socialmente determinados por essa estrutura. Para a autora, a noção de gênero é “um projeto que tem como fim sua sobrevivência cultural” e que, portanto,

¹⁶ O documentário *RIP!: um Manifesto do Remix* foi dirigido pelo *cyberativista* Brett Gaylor e, entre os casos que retrata, aborda cronologicamente o início da Disney e sua relação com direitos autorais e propriedade intelectual, chegando até a cultura do *remix* nos dias atuais. A Disney é detalhada no documentário como uma mega corporação transnacional que, desde seu surgimento, realiza escolhas mercadológicas frequentemente muito acertadas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bVubXqIHJP4>. Acesso em: 15 fev. 2022.

¹⁷ A conceituação de ideologia utilizada neste texto provém da definição de Hall (2006, p. 250), que caracteriza o termo como “[...] referenciais mentais – linguagens, conceitos, categorias, conjunto de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona”.

pertencer ao “masculino” ou “feminino” implica na realização de uma performance social que seja condizente ao atribuído/esperado pela sociedade. Logo, “o fato de a realidade de gênero ser criada mediante performances sociais contínuas, significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas” (BUTLER, 2003, p. 201).

A denominada primeira onda do feminismo teria ocorrido a partir das décadas finais do século XIX e começo do século XX. É um período caracterizado por uma maior atividade feminista no Reino Unido e, posteriormente, nos Estados Unidos. As temáticas principais das lutas das mulheres nesse período histórico englobam o acesso ao trabalho remunerado e o direito ao voto. “As sufragetes, como ficaram conhecidas, promoveram grandes manifestações em Londres, foram presas várias vezes, fizeram greves de fome. [...] O direito ao voto foi conquistado no Reino Unido em 1918” (PINTO, 2010, p. 16).

Enquanto inúmeras associações de mulheres foram fundadas, e assembleias nacionais e internacionais foram realizadas nesse período, “entre intelectuais do sexo masculino, uma atmosfera antifeminista foi crescendo gradativamente” (SCHRUPP, 2019, p. 32). Entretanto, segundo Schrupp (2019, p. 11), já havia desde o século XIII “um anseio cada vez mais forte entre as mulheres por uma vida comunitária além do casamento e do monastério. Mulheres viviam em pares ou em pequenos grupos e trabalhavam juntas. [...] Outras saíam sozinhas ou em grupos mundo afora”.

Entre as décadas de 1960 e 1970, após um período de menor movimentação, o movimento feminista ganha força e maior adesão popular, lutando diretamente pela igualdade entre homens e mulheres em todos os âmbitos sociais.

[...] o feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Aponta, e isto é o que há de mais original no movimento, que existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe –, a dominação do homem sobre a mulher. (PINTO, 2010, p. 16).

Portanto, três pautas relacionadas entre si tornaram-se temas importantes da segunda onda feminista, sendo elas: “a reivindicação de autonomia sobre o próprio corpo; a exposição do escândalo da violência sexual; e a reorganização do trabalho doméstico e familiar, bem como da criação dos filhos” (SCHRUPP, 2019, p. 57).

Já a frase célebre de Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher!” (BEAUVOIR, 1980, p. 9) é, conforme Garcia (2015), uma das principais bases que alimentou no feminismo a construção de sua teoria de gênero, sendo os dois volumes de *O Segundo Sexo* determinantes também em uma chamada terceira onda do feminismo, ao influenciar “boa parte do feminismo da segunda metade do século XX” (GARCIA, 2015, p. 80).

O início dessa terceira fase do movimento remonta ainda a teorias surgidas na metade da década de 1980, embora historicamente seja reconhecida a partir do começo dos anos 1990, quando vertentes do feminismo foram evidenciadas e transformadas em subgrupos, como: Feminismo Liberal, Feminismo Marxista, Feminismo Radical, Feminismo Negro, Feminismo Interseccional, Transfeminismo, Lesbofeminismo e Feminismo Anarquista, por exemplo.

A imposição social patriarcal, que delimita o comportamento das mulheres, prevê segundo Schrupp (2019, p. 4), por exemplo, que elas possuam “menos direitos, menos dinheiro, podem aparecer em público apenas de forma restrita, têm menos acesso a posições de poder. Ou – em sociedades emancipadas – elas até são ‘equiparadas’ aos homens, mas para isso precisam ter como parâmetro uma norma masculina”, já que o homem é colocado como figura central sempre, através do chamado androcentrismo. Ainda segundo a autora, além da relação entre os sexos, o patriarcado abrange também “outras formas de soberania: do senhor da casa sobre seus filhos, criados e servos; dos homens livres sobre as escravas e os escravos; dos ‘nativos’ sobre os imigrantes; dos ‘abastados’ sobre a ‘classe baixa’ e assim por diante” (SCHRUPP, 2019, p. 4). Logo,

O movimento feminista criou mudanças positivas profundas nas vidas [...] de mulheres e de homens que vivem na nossa sociedade, num sistema político de patriarcado capitalista, imperialista e de supremacia branca. E, apesar de a crítica ao feminismo se ter tornado banal, a realidade permanece: todos beneficiaram das revoluções culturais postas em prática pelo movimento feminista contemporâneo. Este mudou a forma como encaramos o trabalho, a forma como trabalhamos e a forma como amamos. E, no entanto, o movimento feminista não criou uma revolução feminista constante. Não acabou com o patriarcado nem erradicou o sexismo, nem a exploração nem a opressão sexista. E, como consequência, as conquistas feministas estão sempre em risco. (HOOKS, 2019, p. 10).

Segundo bell hooks (2019, p. 16), o princípio fundamental do pensamento moderno feminista tem sido a afirmação de que “todas as mulheres são oprimidas”. Para a autora, “esta afirmação pressupõe que as mulheres partilham um destino comum, que fatores como classe, raça, religião e preferência sexual, etc. não criam uma diversidade de experiências que

determina em que medida o sexismo será uma força opressora na vida de cada mulher” (HOOKS, 2019, p. 16). Ainda nos anos 1960, Audre Lorde e Angela Davis foram algumas das pioneiras a questionar a dominância de uma visão branca e burguesa sobre os direitos das mulheres.

De fato, as mulheres negras geralmente estavam presas por um grilhão triplo de opressão: “Toda desigualdade e limitação impostas à mulher branca estadunidense são agravadas mil vezes entre as mulheres negras, triplamente exploradas – como negras, como trabalhadoras e como mulheres”. Essa mesma análise do “risco triplo”, a propósito, foi posteriormente sugerida pelas mulheres negras que tentaram influenciar a fase inicial do movimento contemporâneo pela libertação feminina. (DAVIS, 2016, p. 163).

Dessa forma, bell hooks (2019) também traz para o debate dos feminismos contemporâneos a ênfase na interseccionalidade¹⁸, o antigo “risco triplo”, termo cunhado por Kimberlé Crenshaw no final dos anos 1980. Segundo a autora, existe a necessidade de que a luta feminista direcione-se, além dos problemas sexistas, também contra as opressões de raça e classe, objetivando incluir outros grupos sociais, além de mulheres brancas de classe média e alta, que, conforme bell hooks (2019), predominam no ativismo feminista até hoje. Para a autora, enquanto o feminismo “branco”, criado como se os demais grupos marginalizados não existissem, levanta causas sobre equiparação salarial, por exemplo, as mulheres negras e de classes baixas, uma maioria localizada na base da pirâmide social, lutam pelo acesso ao ensino médio e demais direitos básicos.

Muitas teorias feministas foram criadas por mulheres privilegiadas que vivem no centro, cuja visão da realidade raramente inclui o conhecimento e a consciência das vidas de mulheres e homens que vivem na margem. Consequentemente, a teoria feminista carece de totalidade, carece de uma análise alargada que possa abranger diversas experiências humanas. Embora os teóricos feministas compreendam a necessidade de desenvolver ideias e análises que abranjam um alargado número de experiências que unifiquem, em vez de polarizar, tal teoria de formação é complexa e lenta. No seu ponto mais visionário, irá surgir de indivíduos que tenham conhecimento tanto da margem como do centro. (HOOKS, 2019, p. 11).

Dessa forma, conforme bell hooks (2019), fica explicitado que o viés sexista não é o suficiente para abranger todas as classes e grupos subjugados a dominação patriarcal, por ainda excluir existências que foram negligenciadas pelas primeiras formadoras do pensamento

¹⁸ Interseccionalidade significa “cruzamento” e, segundo Schrupp (2019, p. 72), “evidencia que diferentes níveis de discriminação estão entrelaçados entre si de modo que o caráter especial de cada aspecto também é modificado. Por exemplo: uma mulher negra também é tratada como mulher de uma forma diferente da que uma branca é tratada”.

feminista contemporâneo.

Portanto, não dá para deslocar as princesas da Disney desse fator. Pode-se concluir que essas personagens, em sua maioria, excluindo as protagonistas das obras em animação mais antigas, são uma representação social da mulher contemporânea descrita por bell hooks (2019), que, com toda a opressão sofrida num estado que é sexista, classista e racista, ainda é privilegiada em relação a algumas mulheres.

Isso porque elas ainda são personagens que, em quase todas as narrativas, constituem-se enquanto donas de casa brancas que, apesar de estarem desempenhando tarefas domésticas, em suma não estão trabalhando como mão de obra bruta, posteriormente tornando-se esposas de burgueses – os príncipes. Sendo assim, são mulheres privilegiadas do ponto de vista material e possuem um certo “poder de escolha” (HOOKS, 2019), por mais inadequadas que sejam suas opções.

Ademais, essas princesas também foram se adequando ao contexto histórico e social dessas produções. Como iremos ver adiante, a personagem Bela, do *live-action* lançado em 2017, quer escapar de sua rotina caseira e de futuros cuidados com filhos e maridos, um objetivo alinhado às lutas da mulher contemporânea, que busca entrar no mercado de trabalho, por exemplo, construir carreira, conquistar equiparação social, etc. Contudo, as lutas de mulheres negras e pobres que sempre trabalharam de forma alienada, por exemplo, sem a possibilidade de desenvolverem suas afetividades, sexualidades e intelectualidades, não possuem representação nessas obras, mesmo em suas versões mais atuais, os *live-action*.

Também é necessário reforçar que todas as princesas Disney que possuem um par romântico desenvolvem, necessariamente, relacionamentos heterossexuais ao longo de suas narrativas. Sendo assim, o papel social da mulher nessas histórias ainda é comumente pautado pela tarefa doméstica e pela perpetuação familiar.

Não é por acaso que praticamente todos os contos de fadas tradicionais da Disney, ao longo de cerca de cem anos de existência, estruturam-se a partir da relação entre uma figura feminina e outra masculina, como por exemplo: Branca de Neve e Florian, Cinderela e Kit (denominado assim em *Cinderela* (2015), sendo chamado apenas de príncipe encantado no filme em animação), Aurora e Philip, Ariel e Eric, Bela e Fera, Jasmine e Alladin, Pocahontas e John Smith, Mulan e Li Shang, Tiana e Naveen, Rapunzel e Flynn e Anna e Kristoff, mesmo que, recentemente, algumas dessas narrativas tenham sido relançadas em *live-action* pela Disney com roteiros adaptados.

Dessa forma, a feminilidade é representada nessas obras a partir de um campo hegemônico de heterossexualidade compulsória (RICH, 2010), um regime político em que as masculinidades, mais do que valorizadas, são determinantes e a heterossexualidade adotada enquanto norma sociocultural.

3.3 Masculinidades e heterossexualidade compulsória

É válido ressaltar que, segundo Januário (2016, p. 76), “a partir das questões levantadas pelo feminismo sobre o que é ser mulher, [...] ainda na perspectiva da célebre frase de Simone de Beauvoir, começou-se a compreender que os ‘homens também se tornam homens’”. A partir daí, os estudos sobre masculinidades se expandiram e possuem algumas vertentes que, mais recentemente, vão ao encontro dos feminismos, assim como existem autores que pregam uma possível “crise do masculino” (JANUÁRIO, 2016).

O presente trabalho, apesar de não se aprofundar nestas teorias sobre as masculinidades, fundamenta-se na perspectiva de dominação patriarcal: onde padrões de masculinidade, além de serem usados como justificativa para condutas machistas, atuam na “manutenção de um poder simbólico mascarado e camuflado, existente nas relações, que se infiltra no nosso pensamento e na nossa concepção de mundo” (JANUÁRIO, 2016, p. 101).

Na literatura, no audiovisual e nos Estudos Culturais, os questionamentos sobre como o feminino é representado pelo discurso patriarcal e, até mesmo, estabelecido através de uma estrutura de poder dominada pelo masculino, se transformaram à medida que autoras e autores incorporaram novas acepções às questões de gênero e sexismo.

Para Butler (2003), o processo cultural que nos torna homens e mulheres está embasado num conjunto de gestos e práticas socialmente repetidas – onde define-se masculinidade e feminilidade, tendo por funcionalidade a manutenção da estrutura do gênero inteligível e da matriz heterossexual reprodutiva.

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual”. (BUTLER, 2003, p. 38).

Por conseguinte, a matriz heterossexual, por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível, exige que certos tipos de identidade não possam “existir”, ou seja, “aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’.” (BUTLER, 2003, p. 39). Para a autora, a “unidade” do gênero é concebida a partir do objetivo de uniformizar a identidade do gênero através da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003, p. 57), onde a orientação sexual caracterizada pela heterossexualidade, o casamento para constituição da família e o trabalho doméstico não remunerado seriam condições “essenciais” das mulheres, e não construtos histórico-culturais.

Rich (2010), buscando dar voz à mulher homossexual na luta feminista, também propõe uma reflexão sobre a natureza e a extensão das pressões heterossexuais – a chamada heterossexualidade compulsória. Essa conceituação aponta o caráter político e econômico da heterossexualidade enquanto uma instituição que diminui socialmente o poder das mulheres, independente de sua real orientação sexual, estabelecendo a feminilidade como subalterna.

Algumas das formas de o poder masculino se manifestar são mais facilmente reconhecidas do que outras, ao reforçar a heterossexualidade sobre as mulheres. No entanto, cada uma das que eu listei vem adicionar-se ao feixe de forças pelo qual as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios. O cinto de castidade, o casamento infantil, o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão, as duas primeiras expressando força física, as duas outras expressando o controle da consciência feminina. (RICH, 2010, p. 26).

Sendo assim, a autora aborda a idealização do “amor romântico” e do casamento heterossexual como algumas das formas de manifestação do poder masculino, expressando o controle da consciência feminina e naturalizando a opressão. Para Rich (2010, p. 31), a mística do romance hétero e do casamento enquanto objetivo principal, “irradiada na jovem desde sua mais tenra infância por meio dos contos de fada, da televisão, do cinema, da propaganda, das canções populares”, funcionaria como um instrumento de perpetuação da dominação masculina.

Conforme a autora, essa disseminação da heterossexualidade como única possibilidade de relacionamento para mulheres atua como um “meio de assegurar o direito masculino de

acesso físico, econômico e emocional a elas” (RICH, 2010, p. 34).

Portanto, segundo Rich (2010, p. 34), as pautas feministas não deveriam embasar unicamente a “desigualdade de gênero”, ou só “a dominação da cultura por parte dos homens”, ou “qualquer tabu contra a homossexualidade” mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade compulsória, que possibilita a exploração e o controle das mulheres numa escala global (RICH, 2010).

Preliminarmente, é possível apontar que existe uma predominância de personagens masculinas não apenas nos contos de fadas que constituem o *corpus* desta pesquisa, mas em toda a linhagem de produções Disney sobre princesas. Se também direcionarmos nossa análise para a produção desses materiais audiovisuais, encontraremos uma equipe técnica e artística composta quase que em toda a sua totalidade por homens, desde diretores, roteiristas, ilustradores, cinegrafistas, chegando até aos autores dos contos de fadas originais, em maioria, homens.

Movimentos como o *#MeToo*, de 2017, explicitaram a violência, o machismo e misoginia que dominam a indústria do entretenimento há décadas¹⁹. Essa exposição recente da desigualdade sofrida por mulheres em Hollywood suscitou a publicação de diversas pesquisas e reportagens sobre o tema.

O periódico científico *Plos One*, conforme pesquisa conduzida por profissionais do *American Film Institute Archive* e do site especializado IMDb, divulgou resultados que comprovam como a representação feminina em Hollywood é precária²⁰, constatando “como a presença de mulheres no ramo sempre foi muito baixa” (BRITO, 2020, on-line). Ou seja, as narrativas audiovisuais, inclusive os contos de fadas Disney, são baseadas, desde seus primórdios, por meio de uma perspectiva masculina (sobretudo, de homens brancos, ocidentais e burgueses), o que reforça como o discurso patriarcal e opressor opera há muito tempo nos meios de comunicação de massa, no discurso de revistas, novelas, filmes, comerciais e outros meios semióticos, por exemplo.

¹⁹ O movimento *#MeToo* ganhou notoriedade em 2017, quando a atriz Alyssa Milano criou em seu perfil na rede social Twitter, uma *hashtag* para que todas as pessoas que já sofreram assédio sexual dividissem seus relatos. O movimento “viralizou” não só em Hollywood, mas no mundo todo. Inclusive, o produtor de Hollywood Harvey Weinstein foi acusado e condenado depois de várias vítimas virem a público denunciar assédio e violência sexual por parte dele, entre elas atrizes famosas no circuito de cinema mundial. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/videos/veja-explica/voce-sabe-o-que-e-o-movimento-metoo-veja-explica/>. Acesso em: 4 dez. 2021.

²⁰ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/industria-do-cinema-e-campo-historicamente-desigual-para-as-mulheres>. Acesso em: 4 dez. 2021.

[...] os filmes, as fotos de revistas, os pôsteres publicitários que vemos nas paredes das cidades, constituem um discurso, e este discurso cobre o nosso mundo com os seus signos, tem um significado: as mulheres são dominadas. (WITTIG, 2005, p. 6).

Portanto, o feminino é construído socialmente, inclusive nas produções audiovisuais, objetos deste trabalho, por um conjunto de representações que reforçam estereótipos de gênero e buscam disciplinar o corpo da mulher a partir de padrões masculinos.

Por conseguinte, com o intuito de traçar um referencial teórico que possibilite a análise dos objetos já apresentados, explana-se a seguir a relação entre comunicação e estudos de gênero, tendo como foco o cinema como narrativa fílmica, capaz de inspirar novos sentidos sobre práticas culturais e sociais na esfera da representação, e suas relações com a semiótica.

4 NARRATIVAS FÍLMICAS E PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS

Neste capítulo e em suas seções, aborda-se a interface entre comunicação e narrativa fílmica, rememorando os estudos culturais, além de conceituar a narrativa a partir da perspectiva semiótica, metodologia analítica adotada pela presente pesquisa.

Parte-se do pressuposto que os estudos cinematográficos contribuem para a compreensão dos processos de mediação já que, segundo Martin (2011), conteúdos audiovisuais, como os filmes, são instrumentos que potencializam a produção e circulação simbólica através dos meios de comunicação, infiltrando-se nas práticas cotidianas e, com um repertório variado de imagens e narrativas, se atrelando à capacidade de interação entre sujeitos.

Sendo assim, num contexto de sociedade mediada, é possível afirmar que, segundo Martino (2010), os vínculos de identidade têm sido construídos midiaticamente. Por conseguinte, é possível apontar os estudos de produções fílmicas como ferramentas para a constituição de novos sentidos sobre as práticas sociais e culturais nas esferas da identidade e da representação.

4.1 Comunicação e narrativa fílmica

O gênero como representação e autorrepresentação é, consoante Lauretis (1994, p. 208), um “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema”. Abordar o gênero e

suas manifestações nas esferas da comunicação e cultura, insere a presente pesquisa no campo dos Estudos Culturais que, segundo Kellner (2001, p. 75) são capazes de expandir “o conceito de crítica à ideologia com a inclusão de dimensões de raça, sexo, sexualidade, etnia, assim como as de classe”. Para França e Simões (2016), o objetivo de uma pesquisa que segue pelo viés comunicacional é justamente “captar o [...] posicionamento dos sujeitos interlocutores; a criação das formas simbólicas; a dinâmica de produção de sentidos. O que, sem dúvida, é contribuição ímpar para o conhecimento de nossa realidade contemporânea (FRANÇA; SIMÕES, 2016, p. 28).

E tal como o gênero, o cinema e suas narrativas também estão estritamente ligados à comunicação. Para Kellner (2006, p. 129), o cinema é um dos mais ativos instrumentos da cultura de mídia, em uma perspectiva de entretenimento, capaz de insinuar um “mundo de *glamour*, publicidade, moda e excessos”. Já pela ótica social, econômica e cultural, o cinema é considerado como uma das mais influentes formas de expressão artística e, como Martin (2011, p. 22) defende, também “uma linguagem”. Ou seja,

[...] tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. (MARTIN, 2011, p. 22).

Portanto, o cinema constitui-se como arte, meio, ambiência e narrativa capaz de estimular ideias, construir representações, estabelecer normas de comportamento e promover discussões políticas, sociais e culturais (MARTIN, 2011).

Além disso, também é importante destacar o viés, acima de tudo, comercial que o cinema *blockbuster* carrega. Já que, historicamente, desenvolveu-se como ferramenta mercadológica, o que, conforme Martin (2011, p. 15), “constitui uma grave desvantagem, porque a importância dos investimentos financeiros que necessita o faz tributário dos poderosos, cuja única norma de ação é a da rentabilidade”.

Dessa forma, quando falamos de produção cinematográfica para as massas, excluindo produções independentes e de menos acesso de público, por exemplo, é possível afirmar que o cinema é uma tecnologia midiática que está concentrada nas mãos dos detentores do poder econômico mundial, utilizada como fonte de lucro. Logo, essa inter-relação entre comunicação e consumo também é uma das principais conjunturas da sociedade contemporânea, já que, segundo Baccaga (2009, p. 6) “[...] a linguagem do consumo se

transformou numa das mais poderosas formas de comunicação social”.

Ao abordar o consumo, é importante refletir sobre sua relação com a comunicação, em estratégias comunicativas e comunicação midiática, e vice-versa (BACCEGA, 2009). Consequentemente, ainda segundo Kellner (2006), a cultura da mídia é determinante em relação aos pensamentos e ações dos sujeitos da sociedade capitalista, uma vez que envolvem os mesmos em semióticas do entretenimento, da informação e, por conseguinte, do consumo.

Portanto, os estudos cinematográficos, consoante Gomes (2016), contribuem para a compreensão dos processos midiáticos e suas relações com o mundo social. Isso porque, nas palavras da autora, o cinema, além de sua atuação como tecnologia do entretenimento em constante evolução técnica e estética, “é um instrumento que potencializa a produção e circulação simbólica de forma dinâmica, pautado sobre as condições técnicas e industriais da modernidade em seu formato de elaboração de narrativas” (GOMES, 2016, p. 18).

[...] por sua ampla veiculação, atingindo as mais diversas sociedades, culturas e grupos sociais, [o cinema] consegue se infiltrar nas práticas cotidianas sutilmente e, com um repertório diverso de imagens, interferir na edificação das subjetividades, norteando as concepções e maneiras de lidar com a realidade e com o outro. Portanto, sua constituição como mídia também se atrela à capacidade de interação simbólica entre indivíduos e de transformação da cultura, a qual irá se refletir na própria sociedade de forma estruturante. (GOMES, 2016, p. 18).

Lauretis (1978) afirma que a capacidade das produções cinematográficas em denunciar papéis e construir conceitos deve ser encarada como um “processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia” (LAURETIS, 1978, p. 37).

Como já abordado anteriormente, a afirmação de Lauretis (1978) é capaz de colocar em evidência a maneira como o cinema pode ser utilizado para reforçar uma estrutura de poder pautada pela dominância patriarcal, abordando o gênero a partir de representações que reforçam estereótipos de opressão e anulamento do posicionamento social e político da mulher na sociedade²¹ (GUBERNIKOFF, 2009).

²¹ Teóricas da ideologia feminista, a partir de 1972, passaram a discutir sobre as representações da mulher e a estereotipagem de personagens femininas no cinema, a partir de uma denominada Teoria Feminista do Cinema. Além de E. Ann Kaplan, Laura Mulvey e Teresa de Lauretis, autoras como Claire Johnston e Pam Cook são referências fundamentais na introdução da psicanálise para a análise feminista do cinema nos anos 1970. Muitos textos e obras filmicas foram produzidos durante esse período, de modo a questionar os estereótipos e dar visibilidade às narrativas protagonizadas e desenvolvidas pelas próprias mulheres. Apesar de não desconsiderarem as conquistas desse movimento, teóricas interseccionais reforçam o viés pouco abrangente da Teoria Feminista do Cinema, pela ausência de enfoque dado a grupos de mulheres marginalizadas, como as mulheres negras, transexuais, etc.

Nas palavras de Kaplan (1995, p. 52),

[...] nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas “masculina” e “feminina” que, por sua vez, giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e, depois, de modelos de domínio-submissão.

Sendo assim, o feminino é caracterizado nas narrativas da cultura patriarcal como o significante do outro masculino, onde “o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 1983, p. 438). Seguindo o raciocínio proposto, o cinema e seus produtos constituem-se como um complexo fenômeno social e cultural, exercendo um papel na estruturação, propagação e reafirmação de ideologias de dominação através de seus modelos narrativos (GOMES, 2016), assim como pode levantar questionamentos acerca destes modelos.

[...] as histórias, obviamente, não se apresentam apenas nas formas de ficções literárias ou filmicas, elas se apresentam também na conversação diária, nos futuros imaginados e nas projeções cotidianas de todos nós, bem como na construção – através de memórias e histórias – de identidades visuais e coletivas. (JOHNSON, 2006, p. 69).

A narrativa pode ser definida como “um modo de expressão universal, que atravessa o jornalismo, o cinema, a telenovela, a fotografia, a publicidade, o conteúdo das novas mídias, etc.” (MOTTA, 2013, p. 9), destacando-se a importância desta como processo universal de constituição da realidade (ficcional ou fática) e procedimento valioso para análise empírica. Conforme Motta (2012), a intensa disseminação de narrativas pela indústria cultural diz respeito a “historicidade e mundaneidade mediadas”, conceito que aborda como passado e presente tornaram-se cada vez mais dependentes da expansão e de reservatórios de formas simbólicas mediadas.

Consoante Bauman (1986, p. 5), a narrativa também é um importante instrumento para se entender a experiência, ao mesmo tempo em que atua para “obscurecer, limitar, confundir, explorar ou questionar o que aconteceu, isto é, para manter a coerência ou a compreensão dos eventos narrados em aberto”. A perspectiva adotada pelo autor, ao focar tanto na narrativa quanto na interpretação, fornece subsídios para compreensão do evento narrativo dentro de um quadro de referência.

Além de [as narrativas] estarem ligadas diretamente à linguagem humana, não poderíamos ignorar sua essencial função social discursiva, pois tendem a ser apropriadas, tanto no reconhecimento do universo social como nos próprios modos de subjetivação, como produtoras de ideologias que refletem um contexto sociocultural. (GOMES, 2016, p. 21).

Um texto fílmico, assim como todo texto, possui um nível narrativo, que é um nível de concretização de sentido na semiótica, e permite uma variedade de possibilidades de análise. Para Fiorin (2008), o texto não é unicamente um objeto linguístico, mas um objeto histórico e cultural, carregado de nuances ocultas e relações com outros textos.

Sendo assim, a metodologia desta pesquisa será desenvolvida a partir da utilização de métodos mistos, que envolvem revisão bibliográfica sobre as narrativas cinematográficas que caracterizam o *corpora* do trabalho, a representação das princesas e o imaginário moral sobre a figura da mulher; e instrumentos da análise semiótica francesa ou greimasiana, como o percurso gerativo de sentido.

Na seção seguinte, construída como um item pré-analítico, é importante apresentar os citados conceitos semióticos em que as análises estarão embasadas.

4.2 A narrativa pelo viés semiótico

Surgida no século XX, a semiótica tem se estabelecido, desde então, como ciência, sendo reconhecida no processo comunicativo ao favorecer o estudo de todas as linguagens, do mundo e de suas representações (SANTAELLA, 1990). E foi a partir da obra póstuma Curso de Linguística Geral, de Ferdinand de Saussure, publicada em 1916, que o termo “semiologia” passou a ser usado. O propósito era nomear uma ciência que estudasse os sistemas de signos, abrangendo todas as formas de linguagem. A língua seria o principal desses sistemas, mas não o único. A linguística, portanto, seria uma parte dessa ciência geral chamada semiologia.

Embora o uso da semiologia, em muitos casos, restrinja-se à aplicação das definições e dos processos de análise da linguística a objetos não linguísticos, algumas obras, como a de Roland Barthes, podem ser consideradas como exemplares de um projeto semiológico que ultrapassa a perspectiva teorizada por Saussure.

Outra vertente dos estudos sobre a linguagem, entretanto, buscou compreender o seu papel no conhecimento e em elaborar uma teoria geral da linguagem. Adotando o termo

“semiótica” – que já havia sido usado por Platão, Aristóteles e pensadores sofistas, para se referir ao estudo dos signos – tal perspectiva ganhou notoriedade a partir dos trabalhos de Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Por permitir compreender os mais diversos aspectos da linguagem, que mobiliza outros sistemas simbólicos além da comunicação linguística, a semiótica é usada com recorrência para essa finalidade.

Conforme Santaella (1990, p. 9), “[...] a Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. Mais recentemente, vem se firmando como uma teoria em movimento que tem enfatizado “os estudos sobre paixão, tensividade, corpo e sensorialidade, de modo a incorporar as desestabilizações, os deslizamentos, as ondulações que atravessam o percurso da formação de sentido.” (TEIXEIRA, 2009, p. 43).

A semiótica define a narrativa como uma sucessão de transformações de estado, simulando a ação do homem no mundo, mediante estabelecimentos e rupturas de contratos entre Destinador e Destinatário, e é um nível de concretização de sentido. Conforme Greimas (1973), a narrativa é o princípio estruturante de todo discurso, seja ele literário, científico, político, entre outros. Portanto, a palavra isolada não é o objeto principal, mas o texto em sua totalidade deve ser tomado como unidade de análise.

A semiótica [...] propõe duas concepções complementares de narrativa: narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. As estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos. (BARROS, 2005, p. 20).

Na presente pesquisa, será abordada a vertente da teoria semiótica desenvolvida por Greimas e pelo Grupo de Investigações Sêmio-lingüísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Outras teorias semióticas muito populares foram desenvolvidas, como a peirciana, por exemplo. No entanto, apenas ferramentas de análise da semiótica francesa foram utilizadas ao longo deste texto.

Enquanto teoria da significação, a semiótica francesa, ou greimasiana, ocupa-se da

produção de sentido de um texto mediante um método que considera a articulação entre planos do conteúdo e da expressão e categorias gerais de análise (TEIXEIRA, 2009). O plano do conteúdo semiótico, segundo Pietroforte (2004), diz respeito ao significado do texto. Já o plano da expressão “refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético” (p. 11).

Conforme o plano do conteúdo, a semiótica concebe a construção de sentido num texto como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, e é constituído de três patamares: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Cada um desses níveis é composto por uma sintaxe e uma semântica. Conforme Teixeira (2009, p. 42), no nível fundamental, “uma oposição abrangente e abstrata organiza o mínimo de sentido a partir do qual o texto se articula”. Já o nível narrativo do percurso gerativo de sentido, segunda etapa do método, é caracterizado por:

1) Introdução do sujeito – em lugar das operações lógicas fundamentais, ocorrem transformações narrativas operadas por um sujeito; 2) As categorias semânticas fundamentais tornam-se valores do sujeito e são ‘inseridas’ nos objetos com que o sujeito se relaciona; 3) As determinações tensivo-fóricas fundamentais convertem-se em modalizações que modificam as ações e os modos de existência do sujeito e suas relações com os valores. (BARROS, 2004, p. 191).

No patamar discursivo, a etapa mais complexa e concreta do percurso gerativo de sentido, segundo Barros (2004, p. 188), “a organização narrativa vai se tornar discurso, graças aos procedimentos de temporalização, espacialização, actorialização, tematização e figurativização, que completam o enriquecimento e a concretização semântica já mencionados”.

Como método de análise, a semiótica de linha francesa tem o texto na íntegra como seu objeto de análise. Objeto este que pode ser caracterizado como um texto verbal – oral ou escrito –, sincrético, etc. Textos audiovisuais, como filmes, por exemplo, objetos de estudo desta pesquisa, são definidos como sistemas sincréticos, pois acionam múltiplas linguagens. Indo além do percurso gerativo de sentido, ainda conforme Teixeira (2009), além das direções metodológicas vinculadas a questões teóricas gerais, a análise semiótica vem considerando os códigos particulares dos textos que examina – semiótica plástica, da canção, da literatura, etc. – possibilitando a contemplação de categorias particulares de cada análise: o que é próprio de uma pintura, de uma música ou de um filme, por exemplo.

Dessa forma, chegamos ao conceito de sincretismo. Segundo Teixeira (2009), de

acordo com o plano da expressão, a semiótica utiliza o sincretismo para definir a articulação de mais de uma linguagem na produção do sentido do texto.

Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. [...] Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 426).

Em um texto sincrético, cada linguagem é significativa na enunciação e os sentidos estabelecidos por cada uma delas se relacionam de modo a produzir novos sentidos e novos modos de dizer. Em síntese, um texto sincrético é aquele em que múltiplas linguagens, através de uma estratégia comunicativa, se unem na manifestação de um conteúdo único e uma única forma da expressão. Após a dinâmica transição por todos os conceitos apresentados acima, é possível afirmar que a semiótica francesa

[...] contribui como mais uma ferramenta para se compreender e ver a comunicação, permitindo observar e descrever rigorosamente diversos fenômenos do sentido, como a geratividade, as combinações sêmicas profunda, as estruturas narrativas, os temas e as figuras, as estratégias enunciativas, a transtextualidade etc. - em suma, a análise interna dos discursos, a da dimensão interdiscursiva e a das construções simbólicas de interação social. (DUARTE e BARROS, 2005, p. 208).

Portanto, serão analisadas as construções das personagens princesas Cinderela e Bela, fruto das produções da Disney, a partir de suas tematizações em duas versões filmicas: as animações e as *live-action*, e o enquadramento dado a esses contos de fadas pelas produções. Deste modo, não é almejado comparar os quatro filmes (duas versões de “Cinderela” e duas de “A Bela e a Fera”), mas sim o modo como as princesas são tematizadas nessas narrativas. Sendo assim, objetivamos apreender o processo de significação das personagens e suas narrativas de contos de fadas, transcodificadas à linguagem audiovisual, enquanto consideramos o contexto sócio-histórico de cada produção a ser analisada. As aproximações entre o simbólico e o contexto histórico nos quais essas produções estão inseridas rendem diversificadas observações. Se as adaptações dos filmes em animação para o *live-action* refletem valores da contemporaneidade, mantêm ou modificam partes do roteiro das versões originais, o *corpus* dessa pesquisa é um campo farto de apreensões analíticas.

Finalmente, é possível vislumbrar que as análises apresentadas no capítulo seguinte são atravessadas, constantemente, pelo aporte teórico articulado pela pesquisa, ao mesmo

tempo em que as diversas exibições do filme, ao longo do percurso do trabalho, foram realizadas sob o aporte da teoria utilizada.

5 CLÁSSICOS REINVENTADOS²²

O termo “reinventado” deriva do verbo transitivo direto “reinventar” e, segundo o Dicio – Dicionário Online de Português (2017), pode ser definido como “tornar a inventar, recriar uma solução para um problema antigo mas que exige uma nova abordagem; reelaborar”²³. Esse adjetivo foi dado pela própria Disney às releituras dos seus clássicos em animação e, segundo a definição apresentada, está diretamente relacionado ao intuito da presente investigação: verificar se há reconfigurações nas representações do feminino e no enquadramento moral da releitura das personagens princesas nos filmes *live-action*.

A partir do objetivo de identificar a existência de diferenças entre as princesas dos contos originais das animações clássicas da Disney *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991) e aquelas tematizadas nas produções *live-action*, os clássicos reinventados *Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017), realizar-se-á análise semiótica das obras citadas utilizando algumas ferramentas analíticas do percurso gerativo de sentido, priorizando a semântica²⁴.

Este objetivo principal da pesquisa será cumprido a partir de: análise das personagens princesas das produções em animação e *live-action Cinderela* (1950 e 2015) e *A Bela e a Fera* (1991 e 2017); promoção de um paralelo entre as narrativas das duas produções em animação e das duas em *live-action*; identificação de como as narrativas são complexificadas em discursos que tematizam²⁵ a mulher e o feminino e, especialmente, a princesa; verificação de possíveis elementos nas produções em *live-action* que permitam distinguir temas²⁶ e figuras²⁷

²² “Clássicos Reinventados” é o nome de uma guia ou coleção – como é nomeada pelo próprio servidor a categorização de produções audiovisuais de um mesmo gênero filmico –, onde estão agrupadas na plataforma de *streaming* Disney + todos os *live-action* produzidos pela Disney.

²³ REINVENTAR. In: RIBEIRO, Débora. **Dicio** – Dicionário Online de Português, 2017. Disponível em: <https://dicio.com.br/reinventar/>. Acesso em: 9 fev. 2022.

²⁴ Semântica pode ser definida como “um dos componentes [...] da gramática semiótica e tem por tarefa estudar os conteúdos investidos nas relações sintáticas, nos diferentes níveis de descrição linguística ou semiótica” (BARROS, 2005, p. 85).

²⁵ Tematização, segundo Barros (2005, p. 86), é “o procedimento semântico do discurso que consiste na formulação abstrata dos valores narrativos e na sua disseminação em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos”.

²⁶ Um tema é “um elemento da semântica narrativa que não remete a elementos do mundo natural, e sim às categorias ‘linguísticas’ ou ‘semióticas’ que o organizam” (BARROS, 2005, p. 86).

²⁷ Já uma figura é “um elemento da semântica discursiva que se relaciona com um elemento do mundo natural, o que cria, no discurso, o efeito de sentido ou a ilusão de realidade” (BARROS, 2005, p. 83).

que recobrem o estereótipo das princesas Cinderela e Bela em relação às produções anteriores.

Sendo assim, no presente estudo, procura-se inferir, fazendo-se uso do percurso gerativo de sentido, nos três níveis (discursivo, narrativo e fundamental), os valores e temas imanentes no texto que se segue. Faz-se necessário ressaltar que, como o *corpus* é composto por textos sincréticos – filmes –, não se analisam aqui todos os elementos utilizados na composição de uma produção audiovisual. Portanto, privilegiamos a análise de cenas que estivessem mais relacionadas às representações das mulheres e princesas nas obras.

Todos os quatro filmes acima citados estão disponíveis para visualização no serviço de *streaming*²⁸ da Disney, o *Disney +*. A plataforma foi lançada nos EUA no dia 12 de novembro de 2019 e foi liberada para assinaturas no Brasil em 17 de novembro de 2020²⁹. As obras filmicas foram assistidas e reassistidas ao longo de todo o desenvolvimento dos processos analíticos desta pesquisa. Além disso, os filmes foram reproduzidos com áudio original, em inglês, e legendado em português. As produções *live-action* estão reunidas pelo servidor numa “coleção” - assim nomeada pela plataforma a categorização de produções audiovisuais de um mesmo gênero fílmico - chamada “Clássicos Reinventados” (Figura 8). Já os filmes clássicos em animação foram acessados por meio da “Coleção Princesas” (Figura 9).



Figura 8. Guia “Clássicos Reinventados”, no menu do aplicativo para *smartphone* do Disney +.
Fonte: Disney +.

²⁸ O *streaming* é uma tecnologia de transmissão de informações multimídia pela internet, sem a necessidade de *download* do conteúdo para acesso.

²⁹ Disponível em: <https://disneyplusbrasil.com.br/faq/quando-o-disney-plus-sera-lancado/>. Acesso em: 7 fev. 2022.

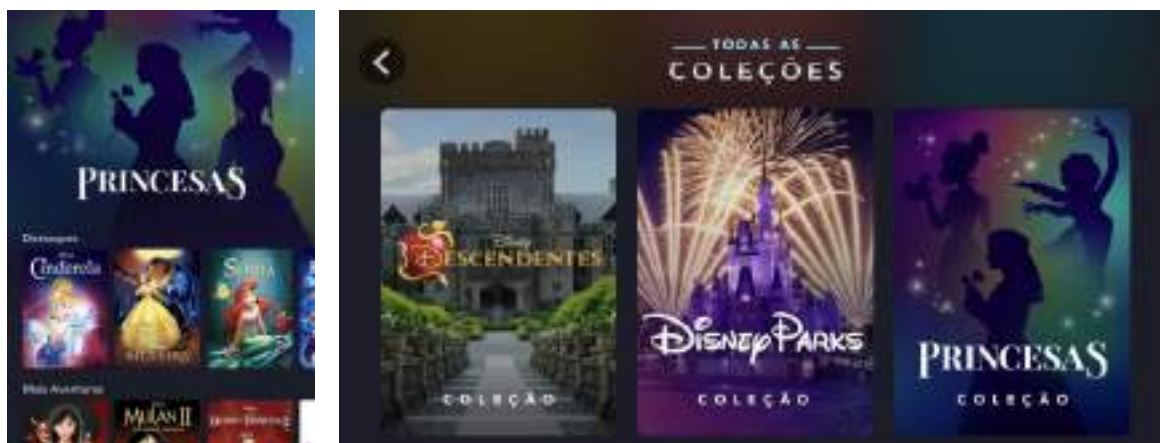


Figura 9. Coleção “Princesas”, no menu do aplicativo para *smartphone* do Disney +.
Fonte: Disney +.

Cinderela é um filme *live-action* lançado em 2015 pela *Disney Pictures* e foi dirigido por Kenneth Branagh. Com 113 minutos de duração, não será analisado em sua totalidade, *frame a frame*. Cenas, textos verbais, visuais e musicais que se relacionam com os estereótipos das princesas Disney, aspectos feministas e ressignificação com relação à obra original serão recortados para a análise. O mesmo processo deverá ser realizado com *A Bela e a Fera*, filme de 2017 da mesma empresa, dirigido por Bill Condon e com 129 minutos de duração.

Dessa forma, com o intuito de cumprir o objetivo acima citado, as animações *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991) também serão analisadas em paralelo, mas não a miúdo. Isso porque, categorias principais foram recortadas das obras por exemplificarem temáticas que diretamente se relacionam com estereótipos do feminino, possibilitando assim averiguar se há reconfigurações a partir da releitura dessas personagens princesas nos filmes mais recentes.

O longa-animado *Cinderela* foi produzido pela *Walt Disney Animation Studios* e lançado em 1950. Seus 74 minutos de duração foram dirigidos pelo trio Clyde Geronim, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Já a animação *A Bela e a Fera*, de 1991, foi dirigida pela dupla Gary Trousdale e Kirk Wise, contendo 84 minutos de duração. O filme se destacou na estação hollywoodiana de premiações, ganhando o Globo de Ouro de “Melhor Filme Musical ou Comédia” e estabelecendo-se como o primeiro filme de animação da história a ser indicado para o Oscar de “Melhor Filme”. No Oscar, venceu as categorias de “Melhor Trilha Sonora” e “Melhor Canção Original” por sua canção-título. Em 2002, uma versão remasterizada, com uma canção inédita, foi lançada nos cinemas, sendo esta última versão

acessada para integrar o *corpora* da presente pesquisa.

Primeiramente, uma pré-análise foi realizada por meio de uma pesquisa exploratória que consistiu no acesso a todos os filmes com temáticas de princesas da Disney. Conforme citado no capítulo 3, seção 3.1, foi possível apreender, a partir do filme *WiFi Ralph* (2018), características principais que compõe o estereótipo princesa definido pela própria Disney. Estas foram elencadas em um quadro elaborado pelo autor (Apêndice A), a fim de reconhecer quais estão presentes na tematização das princesas presentes nos filmes em animação e *live-action* de *Cinderela* e *A Bela e a Fera*.

Com base nesse quadro, é possível apontar que as personagens Cinderela e Bela, de ambas as versões cinematográficas, estão alinhadas, quase que em sua totalidade, aos temas que envolvem o estereótipo da princesa instaurado pela própria Disney: de 11 itens, 6 são contemplados pelos filmes em análise e não há variações de temas entre os filmes em suas diferentes versões. Por exemplo: todas as características enumeradas que estão presentes no clássico animado *A Bela e a Fera* (1991), também são vistas no *live-action* *A Bela e a Fera* (2017). Isso também acontece no comparativo realizado com *Cinderela* (1950 e 2015).

Logo, tais dados demonstram também a existência de poucas alterações na estrutura dos roteiros em *live-action* se comparados às versões clássicas em animação. Com relação ao debate sobre gênero, todos os filmes analisados possuem elementos em comum, como: são narrativas marcadas pela ausência da figura materna (mães morreram); os pais das protagonistas são mercadores e viajantes; há a participação de uma fada e/ou de elementos mágicos; as personagens princesas são protagonistas, ambas de classe menos abastada e que estão acostumadas a realizar serviços domésticos; tanto Cinderela quanto Bela são dependentes de um príncipe para encontrarem o amor e terem mobilidade social.

Ainda nessa fase pré-analítica da pesquisa, um segundo quadro foi elaborado (Apêndice B), com categorias extraídas a partir do método Teste de Bechdel (BECHDEL, 1985), objetivando reconhecer como as personagens femininas no geral são representadas nestas produções filmicas. O teste foi extraído de uma obra intitulada *Dykes to Watch Out For*, lançado pela cartunista Alison Bechdel em 1985, onde, na tirinha *The Rule*, regras sobre representação de mulheres em filmes são enumeradas. São elas, livremente traduzidas e adaptadas para o português: 1) haver ao menos uma cena no filme com duas mulheres ou mais; 2) elas devem conversar entre si; 3) a conversa não deve ser sobre homem ou assuntos relacionados a romance; 4) as personagens precisam ter nomes; 5) a conversa deve durar ao

menos 1 minuto no filme.

Com base na aplicação do teste, os filmes *Cinderela* (1950 e 2015) foram “aprovados” e as versões de *A Bela e a Fera* (1991 e 2017) da Disney foram “reprovadas”. Isso porque, na animação *A Bela e a Fera* (1991), existem algumas personagens do sexo feminino com certo destaque na obra, regra que comprova uma participação feminina fora dos moldes patriarcais, segundo o Teste de Bechdel. Entretanto, são serviçais do palácio enfeitadas que aparecem em mais de 90% do filme sob formas inumanas, sendo um guarda-roupa, um bule e um esfregão falantes. Além disso, todas as conversas realizadas entre Bela e as demais criaturas, e que necessariamente precisam ocorrer por mais de 1 minuto conforme o teste, sem possuir conotação romântica relacionada a outra personagem masculina, são sobre Fera, o “príncipe” enfeitado e principal figura masculina da história.

Já o *live-action A Bela e a Fera* (2017) introduz um diálogo entre Bela e uma menina da aldeia, que está aprendendo a ler, porém este não se estende por mais de 1 minuto. Ademais, esta personagem infantil não é nomeada, outra regra do teste utilizada para inferir a relevância de personagens femininas no cinema. Ágata, a feiticeira que apenas era citada na animação, sem nome e diálogos, agora é um pouco mais explorada pelo *live-action*. Contudo, nenhuma de suas falas cumpre com a regra do tempo mínimo de duração, além de não serem direcionadas a outras mulheres. Unicamente quando Ágata fala com outra personagem feminina – Bela, o tema discorrido envolve Fera. A Bela da nova versão também conversa com criaturas mágicas do sexo feminino, a partir de uma narrativa muito similar à do longa-animado, conforme averiguado no Apêndice A. No entanto, os diálogos recobrem a personagem Fera de alguma maneira. Conclui-se, consoante o quadro desenvolvido segundo as regras do Teste de Bechdel (Apêndice B), que *A Bela e a Fera* (2017) é um filme com maioria de personagens e diálogos realizados por figuras masculinas. Assim como a obra clássica, esta releitura não está em conformidade com as regras do teste, o que reforça novamente poucas mudanças no roteiro do *live-action* em comparação ao original.

Ao aplicar o Teste de Bechdel na animação *Cinderela* (1950) e no *live-action* de mesmo nome, houve aprovação mútua em razão de uma narrativa muito similar desenvolvida nas duas obras, e também já identificada na parte inicial da pré-análise (Apêndice A). Todavia, a qualidade das relações entre as mulheres do filme não é levada em consideração ao seguirmos apenas os critérios avaliativos do teste. Isso porque, mesmo com mais de uma personagem feminina presente nos dois roteiros, diálogos de mais de 1 minuto entre elas e a

existência de falas que não se referissem unicamente a homens e romance, a relação de Cinderela com a madrasta Lady Tremaine e suas filhas não é nada amigável, evocando constantemente uma disputa entre mulheres pelo poder e o reforço de uma rivalidade. Já a fada madrinha surge em ambos os filmes sem nome próprio e agindo em prol de um baile que envolve, em suma, o encontro com o príncipe.

A diferença mais perceptível em relação ao desempenho das personagens femininas nas duas versões de Cinderela diz respeito à inclusão da mãe da princesa no *live-action*. Sendo brevemente citada no clássico para destacar a viuvez de seu pai, a mãe de Cinderela no filme mais atual – sendo nomeada, inclusive nos créditos finais, unicamente como “mãe de Cinderela” – é quem transmite à protagonista os valores principais que regem a narrativa a partir da frase: “Tenha coragem e seja gentil!”. Apesar de uma rápida aparição, ela fala com Cinderela por mais de 1 minuto, sobre bondade e magia, temas que não envolvem homens e romance diretamente e, mesmo falecendo, é lembrada pela filha em alguns momentos-chave do filme.

Ainda, é válido reforçar que o Teste de Bechdel não possui validação científica e, como já explicitado, não leva em pauta a qualidade do roteiro e demais características das constituições das personagens além das designadas pelo próprio teste, não necessariamente estabelecendo um parecer final técnico sobre as obras. Ainda assim, como ferramenta pré-analítica, possibilitou elencar todas as personagens femininas dos filmes e suas ações e relações nas narrativas. Levando em conta o teste, é possível aferir que, com relação às personagens femininas dos filmes citados, já havia poucas mulheres, espaço em tela e representatividade nos clássicos, fatores pouco modificados nos *live-actions*.

Portanto, esse momento pré-analítico contribuiu para facilitar o levantamento dos temas e figuras que recobrem as princesas Cinderela e Bela, e que foram aprofundados adiante no nível discursivo. Durante as análises realizadas com base no percurso gerativo de sentido, reconheceu-se a necessidade de priorização desses patamares.

A seguir, as versões em animação e *live-action* do conto de fadas “Cinderela”, adaptado pela Disney, serão analisadas partindo do nível fundamental e seguindo para o nível narrativo, onde ambos os formatos possuem muita similaridade, conforme já identificado, e serão revisados em conjunto devido às poucas alterações no roteiro da narrativa. Em seguida, essa análise se encerrará com mais afinco no nível discursivo, onde estes filmes serão revistos individualmente, sem, necessariamente, abordar a totalidade de ferramentas e fases complexas

que cada nível analítico supõe. Optou-se por privilegiar o componente semântico, que tem por funcionalidade preencher os patamares em termos de modalidades, figuras, temas e valores, relacionados diretamente com o objetivo da análise. O mesmo percurso será realizado durante a análise de *A Bela e a Fera* (1991 e 2017).

5.1 O percurso gerativo de sentido em Cinderela

5.1.1 Nível Fundamental em Cinderela (1950 e 2015)

A produção de 1950 é um musical em animação, sendo o segundo conto de fadas infantil a ser adaptado pela Disney para o cinema. Já o filme de 2015 é um *remake* do roteiro clássico da Disney, adaptado como um *live-action*, que abusa dos efeitos especiais na recriação de cenas famosas entre o público (Figuras 10 e 11), mas sem reproduzir os números musicais da história original, apesar de possuir um roteiro comparativamente muito semelhante à animação. Nos dois roteiros, Cinderela (ou Ella, denominada assim no *live-action*, sendo Cinderela um apelido maldoso dado pelas “irmãs”) é uma jovem sonhadora, bondosa e gentil, que acaba se tornando órfã de mãe e pai. Sob a guarda da madrasta, passa a ser maltratada e explorada como criada pela senhora e suas duas filhas.



Figura 10. O vestido mágico sendo criado pela Fada Madrinha na animação.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios*.



Figura 11. O vestido mágico sendo criado pela Fada Madrinha no *live-action*.
Fonte: *Disney Pictures*.

A oposição semântica, ou oposições, nesse caso, que concebem sentido ao texto *Cinderela*, tanto na versão em animação quanto em *live-action*, segundo o nível das estruturas fundamentais, é: *liberdade vs. opressão e realidade vs. sonho*.

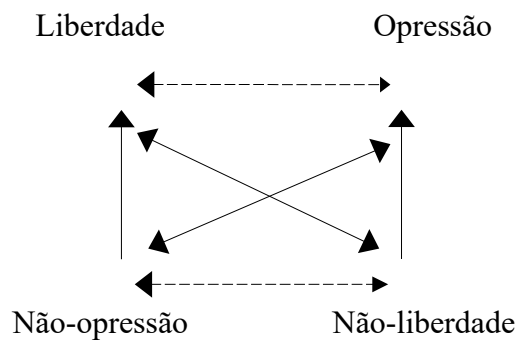


Figura 45. Quadrado semiótico, elaborado pelo autor.
Fonte: GREIMAS, 1973.

Essas oposições manifestam-se, a princípio, já na sinopse do filme mais recente disponível para acesso no *streaming* Disney +, ao relatar brevemente o poder de domínio da madrasta sobre Cinderela:

A história de Cinderela segue a vida da jovem Ella, cujo pai comerciante casa novamente depois que fica viúvo de sua mãe. Ansiosa para apoiar o adorado pai, Ella recebe bem a madrasta e suas filhas, Anastácia e Drisella, na casa da família. Mas quando o pai de Ella falece inesperadamente, ela se vê a mercê de uma **nova família cruel e invejosa**. Relegada à posição de empregada da família, a jovem sempre coberta de cinzas, que passou a ser chamada de Cinderela, bem que poderia ter começado a perder a esperança. [...] Parece que sua sorte está prestes a mudar

quando o Palácio envia um convite aberto a todas as donzelas do reino para ir a um baile [...] Infelizmente, **a madrasta a proíbe de ir ao baile** e, impiedosamente, rasga seu vestido. (CINDERELA, 2015, grifo nosso).

Além disso, no primeiro número musical e tema principal da animação, com a canção “Um Sonho é um Desejo D’Alma”, ou “*A Dream Is a Wish Your Heart Makes*” (Anexo A), sendo performada por Cinderela, a personagem reforça a oposição entre os valores³⁰ *sonho* e *realidade* ao divagar sobre seus sonhos constituírem-se enquanto o contraponto para sua realidade opressora. Cinderela entoava trechos como “[...] Em sonhos a vida é calma,/ É só desejar para ter./ Tem fé no teu sonho e um dia/ Teu lindo dia há de chegar./ Que importa o mal que te atormenta/ Se o sonho te contenta/ E pode se realizar”³¹ (Figura 13), em livre tradução da versão original em inglês.



Figura 13. Cinderela canta sobre acreditar nos sonhos enquanto se apronta para sua exaustiva rotina.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

³⁰ Valor é “o termo de uma categoria semântica, selecionado e investido em um objeto com o qual o sujeito mantenha relação. É a relação com o sujeito que define o valor” (BARROS, 2005, p. 86).

³¹ *A DREAM IS A WISH YOUR HEART MAKES*. Intérprete: Ilene Woods, Mice Chorus. In: **Cinderella Special Edition** (Original Motion Picture Soundtrack). Composição: David Mack, Al Hoffman e Jerry Livingston. *Walt Disney Records*, 2005 (1h0min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3s6nftT6kyLBT10vs0M4I?si=3c74e41cc6d24e9d>. Acesso em: 17 fev. 2022.

Ainda, ao ouvir as insistentes badaladas do relógio do castelo, que na trama simbolizam o horário de iniciar seus afazeres domésticos, Cinderela exclama “Que relógio! Vejam só! Já ouvi!/ Vamos, levanta,/ Diz ele!/ É hora de trabalhar/ **Até ele me manda**”. A frase destacada é mais um exemplo de como a protagonista se sente oprimida por sua rotina de trabalho e por todos ao seu redor.

Portanto, o termo *opressão* está relacionado à relação de Cinderela com sua madrasta e “irmãs”, já que a jovem abstrai-se em serviços domésticos atribuídos pela “família” para ser impedida de realizar contato externo. Esse comportamento é justificado pela inveja que as integrantes do seu lar sentiam de sua beleza e bondade. Além disso, presume-se que, se outras pessoas estivessem cientes dos maus tratos sofridos pela personagem, o poder de dominação de Lady Tremaine sobre Cinderela estaria em risco.

Ao privar Cinderela de sua *liberdade*, termo que é representado em destaque na narrativa quando a protagonista é proibida de ir ao baile e experienciar seu *sonho* romântico, a madrasta aprisiona Cinderela numa *realidade* triste e humilhante, a única vivenciada até então por ela desde o falecimento do pai.

No texto, *liberdade* e *sonho* são termos eufóricos, e *opressão* e *realidade* são disfóricos. Além das relações mencionadas, estabelece-se no nível fundamental um percurso entre os termos, onde passa-se da *opressão* (disfórica) à *liberdade* (eufórica). Metaforicamente, esse percurso também é concluído quando o *sonho* de Cinderela torna-se *realidade*.

Sintaticamente, a *opressão* é afirmada, por exemplo, quando Cinderela se conforma com os desmandos infringidos por Lady Tremaine e suas filhas, concordando com as regras estabelecidas por elas para que ela vá ou não ao baile. Já a negação da *opressão* é estabelecida quando Cinderela exprime seu *sonho* de *liberdade*, quando é auxiliada pela Fada Madrinha (Figura 14) e comparece ao baile em segredo, desobedecendo a madrasta e, sobretudo, quando escapa da clausura e se apresenta ao grão-duque como a portadora do sapatinho de cristal.



Figura 14. Cinderela é agraciada pela ajuda mágica da Fada Madrinha.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Posto isso, nas duas produções Disney de *Cinderela* (1950 e 2015), há em seu conteúdo mínimo fundamental a negação da *opressão* ou *dominação*, sentida como negativa, e a afirmação da *liberdade* eufórica, conquistada ao final por meio do *sonho* romântico de Cinderela, tornando-se *realidade* através de seu casamento com o príncipe, o que revela uma perspectiva heteronormativa e patriarcal.

5.1.2 Nível Narrativo em *Cinderela* (1950 e 2015)

Como já explicado anteriormente, a análise no nível narrativo dos filmes *Cinderela* em animação e *live-action* também foi realizada em conjunto, devido às poucas mudanças referentes à narrativa em si.

Cinderela é o sujeito e principal personagem dos filmes. Sendo assim, a narrativa de *Cinderela* é conduzida segundo esse sujeito oprimido que está sonhando com liberdade. Ela se agarra à memória da mãe falecida (apenas citada na animação e explorada com afincamento no *live-action*), que a ensinou a ter fé nos sonhos, para suportar uma rotina de abusos físicos e psicológicos infringidos pela madrasta e suas filhas.

Dessa forma, a figura materna ganha materialidade no *live-action*, o que promove um pouco mais de destaque a essa personagem feminina, ainda que a figura paterna seja mais presente nas cenas e diálogos do filme. É válido ressaltar que os valores estimulados em Ella pela mãe, bondade e gentileza, mantêm a jovem numa postura passiva em relação ao comportamento agressivo da madrasta por muitos anos. Entretanto, são esses valores que levam Ella a ser agraciada com o auxílio mágico da Fada Madrinha conforme o desenrolar do enredo.

De acordo com o nível narrativo, seu percurso é desenvolvido a partir da sucessão e transformação de estados, mediante a intervenção de um ou mais sujeitos³². Cinderela, no início da narrativa, está em disjunção com seu objeto-valor³³, a *liberdade*, pois, como já apresentado anteriormente, é oprimida e explorada (Figura 15) por sua família adotiva, composta por madrasta e “irmãs”. Ou seja, o papel actancial da Cinderela é, sobretudo, o de sujeito de estado.



Figura 15. Cinderela é incumbida de tarefas domésticas excessivas determinadas pela madrasta. E precisa se desdobrar, inclusive fisicamente, para cumpri-las.

Fonte: *Walt Disney Animation Studios*.

³² Sujeito, segundo Barros (2005, p. 85), “é o actante sintático da narrativa que se define pela relação transitiva de junção ou de transformação que o liga ao objeto e graças a que o sujeito se relaciona com os valores. Enquanto actante funcional, o sujeito caracteriza-se por um conjunto variável de papéis actanciais, em que ocorrem algumas determinações mínimas, tais como os papéis de sujeito competente para ação e de sujeito realizador da *performance*”.

³³ O objeto-valor “é o objeto determinado pelas aspirações e projetos do sujeito, por seus valores, em suma” (BARROS, 2005, p. 84).

Ao participar secretamente do baile real, escapando dos desmandos da madrasta e dos ataques de inveja das irmãs³⁴, com o auxílio mágico da Fada Madrinha e dos animais – ratinhos falantes, cachorro e cavalo que habitam a casa cuidada por ela –, e, por consequência, experienciando o aflorar de um sentimento de amor recíproco pelo príncipe, entra em conjunção com seu objeto-valor. No entanto, a magia dura até a meia-noite e Cinderela precisa voltar para a sua realidade, perdendo um dos sapatinhos de cristal e sem conseguir revelar sua identidade ao príncipe.

Por fim, Cinderela é auxiliada novamente pelos ratinhos, seus únicos amigos com falas até então, e consegue se revelar como a pretendente buscada pela família real, cujo pé serve perfeitamente no outro “pé” do sapatinho perdido (Figura 16). Cinderela então casa-se com o príncipe e a narrativa encerra-se com o típico “felizes para sempre”.

A linguagem visual de *Cinderela* (1950 e 2015) reforça sua derivação de um conto de fadas clássico. Isso porque o primeiro filme é representado, em seus segundos iniciais e finais, dentro de um livro: “Cinderella” surge estampado na capa e, à medida que suas folhas magicamente são passadas, mergulha na narrativa da animação. Por fim, quando o narrador declara que Cinderela e o príncipe viveram “feliz para sempre”, o livro novamente ganha a tela e suas páginas são fechadas. Ao longo dos anos, o castelo da Cinderela tornou-se parte do logotipo da Disney e esteve presente na vinheta de praticamente todas as produções filmicas da empresa. Mais recentemente, essa abertura foi recriada a partir da tecnologia CGI (imagem de computação gráfica) e o castelo foi atualizado³⁵.

³⁴ Segundo as obras filmicas *Cinderela* (1950 e 2015), Anastasia e Drisella, suas denominadas irmãs nos roteiros, não possuem nenhum laço consanguíneo com a protagonista. Isso porque as duas irmãs são filhas de Lady Tremaine e de seu falecido esposo. Após sua viuvez, Tremaine, já mãe das duas jovens meninas, voltou a se casar, dessa vez com o pai de Cinderela que, naquele momento, já era viúvo também e só possuía uma filha. Elas ainda eram crianças quando a segunda união de seus pais aconteceu e, até o falecimento do pai de Cinderela anos depois, foram criadas como irmãs. A situação mudou após a pequena tornar-se órfã e, sob os cuidados da madrasta, passou a ser tratada com crueldade pela família.

³⁵ No *live action* de 2015, o castelo padrão presente em todas as produções *Disney Pictures* atuais ganha “vida”: após a vinheta, que reproduz o castelo a noite, o mesmo enquadramento desdobra-se num amanhecer no reino a partir da representação desse mesmo emblemático castelo, o que, novamente, reforça o caráter fantasioso que recobre as adaptações desse conto.



Figura 16. Cinderela experimenta o sapatinho de cristal e ele serve perfeitamente.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Dessa forma, por intermédio das transformações de estado que percorrem toda essa jornada, o sujeito Cinderela parte de um estado inicial disjunto para um estado conjunto, retornando para um estado disjunto e, finalmente, chegando a um estado final conjunto. Essas transformações organizam-se segundo uma determinada sequência canônica, composta por três percursos narrativos: a manipulação³⁶ – percurso do destinador-manipulador; a *performance*³⁷ – percurso do sujeito; e a sanção³⁸ – percurso do destinador-julgador.

Primeiramente, em ambas as obras fílmicas, a madrasta Lady Tremaine manipula Cinderela pela intimidação, para mantê-la sob seu total domínio após o falecimento de sua família biológica, agindo sobre a jovem para levá-la ao “dever fazer”. Mesmo sendo herdeira

³⁶ Conforme Barros (2005, p. 83), o “percurso narrativo da manipulação ou percurso narrativo do destinador-manipulador é aquele em que o destinador atribui ao destinatário-sujeito a competência semântica e modal necessárias à ação. Há diferentes modos de manipular, e quatro grandes tipos de figuras de manipulação podem ser citados: a tentação, a intimidação, a provocação e a sedução”.

³⁷ Já o percurso narrativo da ação, ou percurso narrativo do sujeito, “constitui-se pelo encadeamento lógico dos programas da competência e da *performance*, ou seja, o sujeito adquire competência para uma dada ação e executa-a” (BARROS, 2005, p. 80).

³⁸ No percurso narrativo da sanção, ou percurso do destinador-julgador, “o destinador interpreta as ações do destinatário-sujeito, julga-o, segundo certos valores, e dá-lhe a retribuição devida, sob a forma de punições ou de recompensas” (BARROS, 2005, p. 85).

legítima da mansão e dos bens restantes do pai falecido, Cinderela, sob maus-tratos infringidos pela madrasta, acredita que deve servi-la e obedecê-la sob quaisquer circunstâncias.

Objetivando escapar de uma realidade pautada pela crueldade da madrasta, o sujeito príncipe é manipulado por Cinderela através da tentação, se “oferecendo” como objeto de valor. Como parte do processo de tentação na animação, destaca-se a beleza de Cinderela, a utilização do traje adequado ao baile real, o vestido encantado criado pela Fada Madrinha, o transporte realizado através de carruagem conduzida segundo a etiqueta do período histórico retratado pela narrativa – com cavalos, cocheiro e lacaio – e a atenção aos detalhes de luxo (Figura 17), como o sapatinho de cristal. Sendo assim, conforme a obra animada, Cinderela, mesmo muito bela, precisou abandonar todos os traços da vida miserável que vivia para conquistar o príncipe.

Já no *live-action*, o príncipe Kit foi seduzido pela “coragem, gentileza e bondade”, adjetivos citados anteriormente nesse capítulo, da jovem simples que conheceu na floresta, e a priori escondeu de Ella sua real posição social por medo de assustá-la. Vê-la elegantemente vestida no baile reforçou o sentimento já aflorado e colaborou para que todos os membros da corte enxergassem Ella também como a futura princesa idealizada.



Figura 17. A carruagem mágica e requintada de Cinderela sendo criada pela Fada Madrinha.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

No percurso da ação, ao observar o programa narrativo da competência, quando o sujeito quer ou deve; e pode ou sabe fazer, é possível afirmar que tanto Cinderela quanto o príncipe partilham do mesmo valor. Cinderela pode ser definida como um sujeito que “quer fazer”, sendo o amor verdadeiro um valor intermediário³⁹ (modal), capaz de levá-la a alcançar seu objeto de valor descritivo (*liberdade*), mediante o casamento.

Sendo assim, considera-se que o príncipe, chamado Kit no *live-action*, e cujo percurso enquanto sujeito que “pode fazer” não será aprofundado, também possua o objeto-valor *liberdade*. Isso porque ele aceita se casar, conforme as determinações irremediáveis do rei, porém manipulando o pai por meio da tentação, para que haja um baile real com a presença de todas as jovens mulheres do reino, promovendo assim uma seleção em busca da noiva. A partir do estabelecimento desse contrato, Kit premedita uma oportunidade para escolher a

³⁹ Valores modais, “como o dever, o querer, o poder e o saber, [...] modalizam ou modificam a relação do sujeito com os valores e os fazeres” (BARROS, 2005, p. 25). Ainda, a modalização é definida por Barros (2005, p. 86) como “a determinação que modifica a relação do sujeito com os valores (modalização do ser) ou que qualifica a relação do sujeito com o seu fazer (modalização do fazer)”.

futura esposa durante esse baile e, mais do que isso, casar-se por amor, já que no *live-action* ele já havia conhecido Ella na floresta e estava apaixonado (Figura 18), intervindo para reencontrá-la durante esse evento.



Figura 18. Ella e Kit se conhecem ao acaso na floresta do reino.
Fonte: *Disney Pictures.*

Na animação, a motivação que leva o rei a insistir muito em um casamento real é seu desejo em ser avô, o que aparece recorrentemente em sonhos da personagem (Figura 19). Dessa forma, a futura esposa real é colocada como um objeto, uma ferramenta para a reprodução. Esse pensamento sexista é condizente com uma estrutura social patriarcal, onde a mulher é subjugada ao homem.

Já no *live-action*, essa motivação é suavizada, sendo determinada pela saúde debilitada do rei, que deseja que o filho esteja apto para assumir o reino e, por isso, estar casado, nas palavras da personagem, traria mais segurança para o herdeiro do trono desempenhar sua função. O que também condiz com uma visão que conjuga com a criticada por Butler (2003), de que a aceitação social adviria do matrimônio e dos padrões estabelecidos.



Figura 19. O rei sonha que está brincando com seus futuros netos.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Ainda, no programa narrativo da performance, ocorre a transformação principal da narrativa, a partir da apropriação do valor descritivo (*liberdade*). Cinderela, a gata borralheira, transforma-se, através da magia da Fada Madrinha, numa dama da sociedade aristocrática, foge de casa para poder participar do baile, onde se concretiza a conjunção espacial em lugar público.

Através do valor modal *amor verdadeiro*, o sujeito princesa conquista seu valor descritivo (*liberdade*), pois, ao aproximar-se do príncipe nesse baile, acaba tornando-se a esposa do mesmo em ambos os filmes (Figura 20 e 21), o que possibilita deixar para trás seu trabalho doméstico e os maus-tratos advindos da relação com sua madrasta. Em vista disso, é possível afirmar que o programa performático resultou na ação transformadora do valor modal sobre a vida de Cinderela.



Figura 20. Cena final de *Cinderela* (1950), após o casamento da protagonista.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios*.



Figura 21. Ella e Kit se beijam após casamento no *live-action*.
Fonte: *Disney Pictures*.

Por fim, no percurso da sanção, verifica-se que a personagem Cinderela é um sujeito competente, já que, por intermédio da manipulação por sedução, conquistou seu objeto de valor, o que culminou com a transformação do seu próprio sonho em realidade.

Todavia, do ponto de vista da representatividade feminina, é profícuo salientar que Cinderela, conforme já exposto, em ambas as produções só se mobiliza na busca por sua liberdade a partir de auxílio externo: primeiro da Fada Madrinha, que a transporta em segredo ao baile, depois dos ratinhos, que a resgatam do sótão onde Lady Tremaine a enclausurou e, por fim, do príncipe, que a liberta do domínio familiar por meio do casamento.

5.1.3 Nível Discursivo na animação *Cinderela* (1950)

Nesta subseção, será desenvolvida uma análise do nível discursivo da versão em animação de *Cinderela* (1950), conforme perspectivas semióticas já abordadas anteriormente pelo texto, sob um recorte semântico que prioriza os percursos temático e figurativo da personagem princesa. O nível discursivo confere concretude às formas narrativas e abstratas e, segundo Fiorin (2008), é nesse plano que se produzem as “variações de conteúdos narrativos invariantes” (p. 41).

Verificou-se que, na dimensão narrativa da animação *Cinderela* (1950), há a existência de dois níveis, estando o primeiro em conjunção com a realidade, já apresentada na análise anterior como opressora, e o segundo em conjunção com o abstrato, representado pelo sonho e a busca pela liberdade: “Qual foi o sonho? Não conto! Porque se eu contar, não se realiza [...] O meu sonho é lindo. E pode se realizar”.

Cinderela é um sujeito que se sente oprimido demais, habitando uma realidade e uma casa demarcadas pelo luto e pelo abuso físico e psicológico, e que encontra nos sonhos a esperança em dias melhores: “Que importa o mal que te atormenta, se o sonho te contenta e pode se realizar?”, canta a personagem ao acordar (Figura 22). A figura de Cinderela representa a jovem linda, bondosa, meiga, gentil e sonhadora que, apesar de suas qualidades, vive uma vida de maus-tratos. E a narrativa configura sua insatisfação nos dois planos citados.



Figura 22. Ao acordar, Cinderela canta aos animais sobre ter fé na realização do seu sonho.

Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

No plano concreto, Cinderela é sempre representada com vestes simples e, por vezes, maltrapilha, geralmente sozinha em ambientes muito amplos e requintados, já que é explorada por uma família “adotiva”, que gasta toda sua fortuna herdada em luxos, enquanto a personagem mal tem onde dormir. Os salões do palacete da família são *enormes* e *vazios*, o que figurativiza os temas da *opressão* e *solidão* vividos por essa personagem (Figura 23). Em um momento de imersão no trabalho doméstico, por exemplo, Cinderela lustra o chão de um extenso salão, enquanto canta. Sua imagem é refletida em diversas bolhas de sabão, que tomam o imenso ambiente. Novamente, Cinderela é representada sozinha em um enorme cômodo, sendo incumbida da realização de uma tarefa que fisicamente exige muito esforço, figurativizando mais uma vez os temas acima introduzidos.



Figura 23. Cinderela trabalhando sozinha na limpeza do amplo *château*.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios*.

No plano abstrato, Cinderela vive o sonho ideal através da sua mágica ida ao baile real, onde conhece o *amor verdadeiro*. Nos seus sonhos, Cinderela figura como uma *princesa*.

Ela possui todos os estereótipos dessa personagem, instituídos por padrões nos clássicos Disney. Cinderela, por exemplo, tem nobres sentimentos, identifica-se com aqueles que são marginalizados, como os ratinhos, o que denota sua *bondade* e elevação de caráter. Além disso, sua *beleza*, mesmo em meio às dificuldades que enfrenta, é continuamente destacada em relação às “irmãs”, que, apesar de luxuosamente vestidas, são *feias* e *más* para ela (Figura 24). Portanto, é válido apontar que o preconceito de gênero também recai sobre elas, já que, conforme a narrativa, *generosidade* e *bondade* estão alinhadas com a *beleza*, e *grosseria* e *maldade* estão relacionadas à *feiura*. Sendo assim, a utilização destes temas reforça padrões de beleza que tornam as “irmãs” inadequadas para o padrão *princesa*. Elas não têm o *pé pequeno* e nem a *delicadeza* de Cinderela, por exemplo.



Figura 24. A ausência de beleza e graça de Anastasia e Drisella são constantemente abordadas na animação.
Fonte: Walt Disney Animation Studios.

Durante, seu “sonho”, o tema da *beleza* é figurativizado pelas roupas rasgadas transformadas num *belo vestido* (Figura 25), ornamentado por *sapatinhos de cristal*, a *simples abóbora transformada em carruagem* e pelos *ratinhos transformados em cavalos*, que a guiam até o baile real. O baile acontece no castelo, por vezes observado do alto da *torre fria* e *miserável* que Cinderela habita, sempre figurativizado de forma *lúdica*, já que ele parece flutuar, *brilhante* e *luxuoso* (Figura 26).



Figura 25. Cinderela deslumbrada por seu vestido novo.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*



Figura 26. Cinderela observa o palácio real do alto da sua torre.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Nesse baile, um ambiente *requintado* e repleto de membros da nobreza, exercendo um contraste com a realidade social da personagem, Cinderela atrai a atenção de todos por sua

beleza e conquista o coração do príncipe. Eles dançam apaixonados em variados cenários, totalmente inertes a qualquer interrupção externa, como se estivessem dentro de um sonho (Figura 27). A *pequenez* e *solidão* de Cinderela também são figurativizados no palácio real, já que ela é representada *minuscilmente* diante da *imensidão dos salões reais* (Figura 28), até seu encontro com o príncipe, que a “resgata” de seu exílio social. Contudo, figurativizando a temática do sonho, essa noite só dura até o fim das *doze badaladas* do relógio do palácio, quando toda a mágica se dissipa à meia-noite e Cinderela volta para sua rotina de trabalho.



Figura 27. Cinderela e o príncipe dançam em paisagens lúdicas.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*



Figura 28. Cinderela chegando ao palácio real.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Os demais elementos que compõem a figurativização dos temas principais são as outras personagens centrais da história: a *madrasta* e as *irmãs* figurativizam o tema da *opressão*, enquanto o *príncipe* figurativiza o sonho de *liberdade*. O plano da realidade e o da fantasia se fundem a partir do momento em que, após a magia acabar, o par de sapatinhos de cristal continua intacto, não desaparecendo assim como tudo que a Fada Madrinha criou. E Cinderela guarda o sapatinho como uma relíquia: a prova de que aquela noite tão mágica foi real. E é esse artefato que possibilita à Cinderela ser encontrada pelo príncipe e desposada. A partir desse momento, a narrativa se desdobra a fim de finalizar-se como um conto de fadas, em um “felizes para sempre”. Portanto, Cinderela é resgatada de sua rotina de servidão e opressão pelo príncipe e transformada em princesa pelo casamento.

Encerrando a animação, assim como em sua abertura (Figura 29), a história de Cinderela aparece compondo as páginas de um livro, que é fechado. Sendo assim, a narrativa volta-se novamente para a temática do sonho, e a disjunção, proposta no início da obra, se transmuta em conjunção paradoxal, concebível apenas na esfera da ficção.

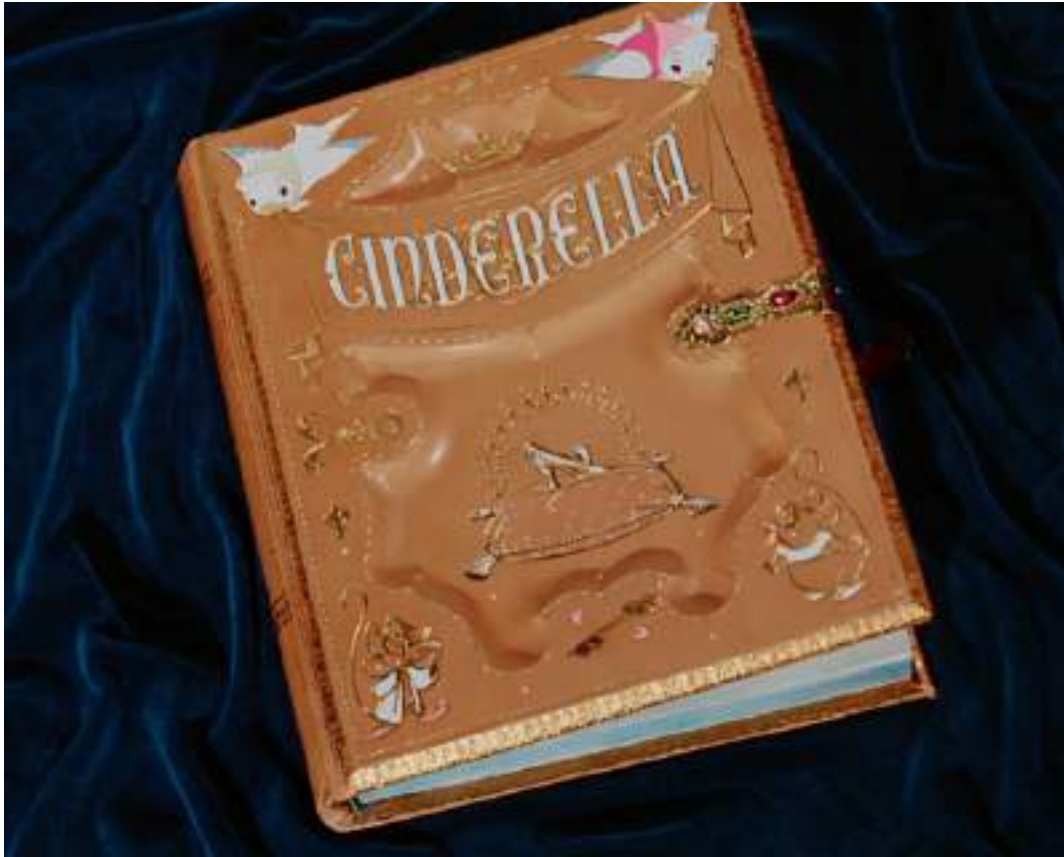


Figura 29. A cena de abertura mostra um livro sendo folheado.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

É possível superpor dois percursos temáticos que se fundem, marcados pela oposição *ficção vs. realidade e liberdade vs. opressão*. Os temas de *Cinderela* (1950) são concretizados a partir do seu revestimento com figuras que objetivam demonstrar que os *sonhos podem se realizar*. Contudo, o sentido maior das semioses observadas na obra tende a reforçar que o *amor verdadeiro*, na figura do príncipe, é um agente transformador na vida das personagens. Dessa forma, as figuras apresentadas na animação estão em conjunção com várias das figuras presentes no Quadro A (p. 147), caracterizadores do tema princesa Disney, como: falar com os animais, ser escravizada, receber um beijo de “amor verdadeiro”, ter problemas com o pai, ser órfã de mãe e haver em sua jornada uma figura masculina salvadora.

Por fim, é válido afirmar que as figuras apresentadas na obra acomodam sentidos para a construção do estereótipo da princesa Disney. Apesar de constituir-se enquanto uma adaptação de um popular conto de fadas francês, a animação é a apenas a segunda produção Disney com a temática princesa, estando posicionada entre as obras clássicas da empresa, e

que estabeleceram-se enquanto fundamentais na concretização desse tema ao longo de quase 100 anos de produções filmicas.

5.1.4 Nível Discursivo no *live-action Cinderela* (2015)

Dando prosseguimento à análise do nível discursivo, com ênfase na semântica das produções *Cinderela* (1950 e 2015), o enfoque agora será dispensado à produção *live-action*. Acima, foi possível enumerar os temas desenvolvidos pela princesa Cinderela, assim como as figuras que recobrem as temáticas descritas, que são novamente retratadas quase que em sua totalidade na obra mais recente.

Ella, nomeada dessa forma em *Cinderela* (2015), exerce, assim como sua versão animada, o *papel temático* de *trabalhadora doméstica* (Figura 30), que é relativo a um espaço privado determinado socialmente como feminino. As demais personagens que mantêm a jovem nessa posição também são mulheres que não realizam nenhuma atividade fora do lar: enquanto Ella é escravizada, as Tremaine vivem da herança do padrasto falecido e em busca de um casamento com homem rico.



Figura 30. Ella servindo a madrasta e suas “irmãs”.
Fonte: *Disney Pictures*.

No *live-action*, os temas *opressão* e *solidão* são logo concretizados no momento em

que Ella tem seu quarto tomado pela madrasta, após a morte de seu pai. Em seguida, ela é acomodada na *torre* mais alta do *château*, o antigo sótão da casa. Um lugar *empoeirado* e praticamente *vazio* (Figura 31), ocupado unicamente por alguns móveis quebrados e um baú com objetos pessoais da mãe falecida de Ella. Metaforicamente, é como se Lady Tremaine quisesse distanciar-se de todas as memórias da casa relativas ao passado de Ella.



Figura 31. O sótão torna-se o quarto de jovem órfã.
Fonte: *Disney Pictures*.

Ademais, as memórias familiares de Ella, principalmente com a mãe, figurativizam seu sonho de *liberdade*. Todas as vezes que Lady Tremaine a oprimia, infringindo maus-tratos e agindo com crueldade, Ella se apegava às lembranças felizes da infância com sua mãe (Figura 32), que a tratava como uma “princesa”, e não como escrava:

Era uma vez uma menina chamada Ella. E ela via o mundo não como ele era, mas como talvez pudesse ser: com um pouquinho de *magia*. Para sua mãe e seu pai, Ella era uma *princesa*. Na verdade, Ella não possuía nem títulos, nem coroa, nem castelo. Mas era a governante de seu próprio pequeno reino, cujas fronteiras eram a casa e o prado na beira da floresta, onde sua família viveu por gerações [...]. (CINDERELA, 2015, transcrição nossa).

Sua genitora era uma mulher gentil e bondosa, que a ensinou a ter esperança em dias melhores: “Onde há gentileza, há bondade. E onde há bondade, existe mágica!”, dizia ela. Sendo assim, a inserção da mãe de Ella no filme de 2015 agrega um contraponto à figura da

madrasta, suavizando a associação conflituosa entre personagens femininas, já que, na animação, todas as mulheres da obra estavam numa relação de rivalidade com Cinderela.



Figura 32. O vínculo afetivo entre Ella e sua mãe é relembrado múltiplas vezes ao longo do filme.
Fonte: *Disney Pictures.*

Além das figuras *gentileza* e *bondade*, constituintes do estereótipo da *princesa*, Ella também desenvolve a figura da *beleza*, concretizada em outras figuras, como: *cabelo loiro*, *pele branca*, *vestido exuberante*, *pés delicados*, *sapatinhos de cristal* (Figura 33) e *corpo magro* (Figura 34), exibindo uma cintura extremamente afunilada, e que foi criticada, como abordado anteriormente no capítulo 2 (p. 29), por reforçar mais um padrão de beleza irreal e, acima de tudo, prejudicial à saúde.

Conforme matéria da Vogue⁴⁰, Lily James, intérprete de Ella no *live-action*, durante entrevista, revelou ter realizado uma dieta à base de líquidos, com restrição de alimentos sólidos, para usar o espartilho que integrava o figurino de baile da personagem. O assunto, ainda segundo a publicação, tornou-se pauta após a Disney ter sido acusada de manipular digitalmente as filmagens para reduzir ainda mais a cintura da atriz. Ainda, conforme entrevistas realizadas com o próprio elenco⁴¹, os sapatos de cristal precisaram ser

⁴⁰ Disponível em: <http://vogue.globo.com/moda/gente/noticia/2015/03/atriz-de-cinderela-faz-dieta-liquida-para-entrar-em-corset.html>. Acesso em: 05 mai. 2022.

⁴¹ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-182022/curiosidades/>. Acesso em: 05 mai. 2022.

desenvolvidos em CGI. Isso porque, durante os testes realizados com sapatos realmente feitos de vidro, os pares não couberam em nenhum pé humano.



Figura 33. Os sapatinhos de cristal figurativizam os temas *beleza e magia*, além de reforçar padrões estéticos irreais.
Fonte: *Disney Pictures.*



Figura 34. A cintura demasiadamente estreita de Ella foi alvo de críticas por instigar a busca por padrões de beleza inatingíveis.
Fonte: *Disney Pictures.*

No entanto, o ensinamento deixado pela progenitora de Ella no leito de morte,

“Lembre-se sempre de ter coragem e ser gentil”, apesar de reforçar características próprias da representação da princesa Disney, também promove algumas mudanças na narrativa *live-action*. No filme de 2015, a Fada Madrinha, por exemplo, só ajuda Ella após esta se compadecer da primeira, sendo *gentil* quando a fada aparece disfarçada de mendiga. Novamente, a mensagem transmitida é a de que a *bondade* e a *empatia* de Ella, oriundas do seu caráter inabalável, são responsáveis por promover transformações mágicas na sua vida.

No baile, Ella destaca-se por sua *beleza*, ornamentada por um *vestido luxuoso* e uma *abóbora transformada em carruagem* (Figura 35), que, ao lado do *sapatinho de cristal*, figurativizam também o tema *magia*.



Figura 35. A carruagem criada a partir de uma abóbora é uma das figuras do tema *magia* no filme.

Fonte: *Disney Pictures*.

Mas, diferentemente da animação, o príncipe Kit já conhecia Ella e já estava apaixonado. O mantra “Lembre-se sempre de ter coragem e ser gentil”, mais uma vez, é agente de transformação na história. Isso porque, durante seu encontro com o príncipe na floresta, a *coragem* de Ella é figurativizada quando a mesma encara um veado selvagem durante uma caçada promovida por soldados do palácio, sendo sua *bondade* também concretizada quando ela pede a Kit para poupar o animal: “Só porque é o que é feito, não significa que deve ser feito”, argumenta. Seu posicionamento, *firme* e *gentil*, conquista o coração do príncipe de imediato. No baile, eles dançam apaixonados, contudo, diferentemente da animação, conversam bastante sobre suas vidas e sonhos. Inclusive, é possível supor uma

inspiração na obra “O Balanço”, de Fragonard (Figura 36), quando, num momento de intimidade, Kit e Ella brincam em um balanço e a futura princesa, como prenuncia dos próximos acontecimentos, perde brevemente o sapatinho de cristal (Figura 37).



Figura 36. Recorte de “O Balanço”, de Fragonard.
Fonte: Reprodução.



Figura 37. Ella perde o sapatinho no balanço e é auxiliada por Kit.
Fonte: Disney Pictures.

Assim como na animação, o *deslumbramento* de Ella também são figurativizados em

sua chegada ao palácio real, ao ser representada *sozinha* diante de amplos cenários e escadarias (Figura 38), porém mais ativa em relação à animação.

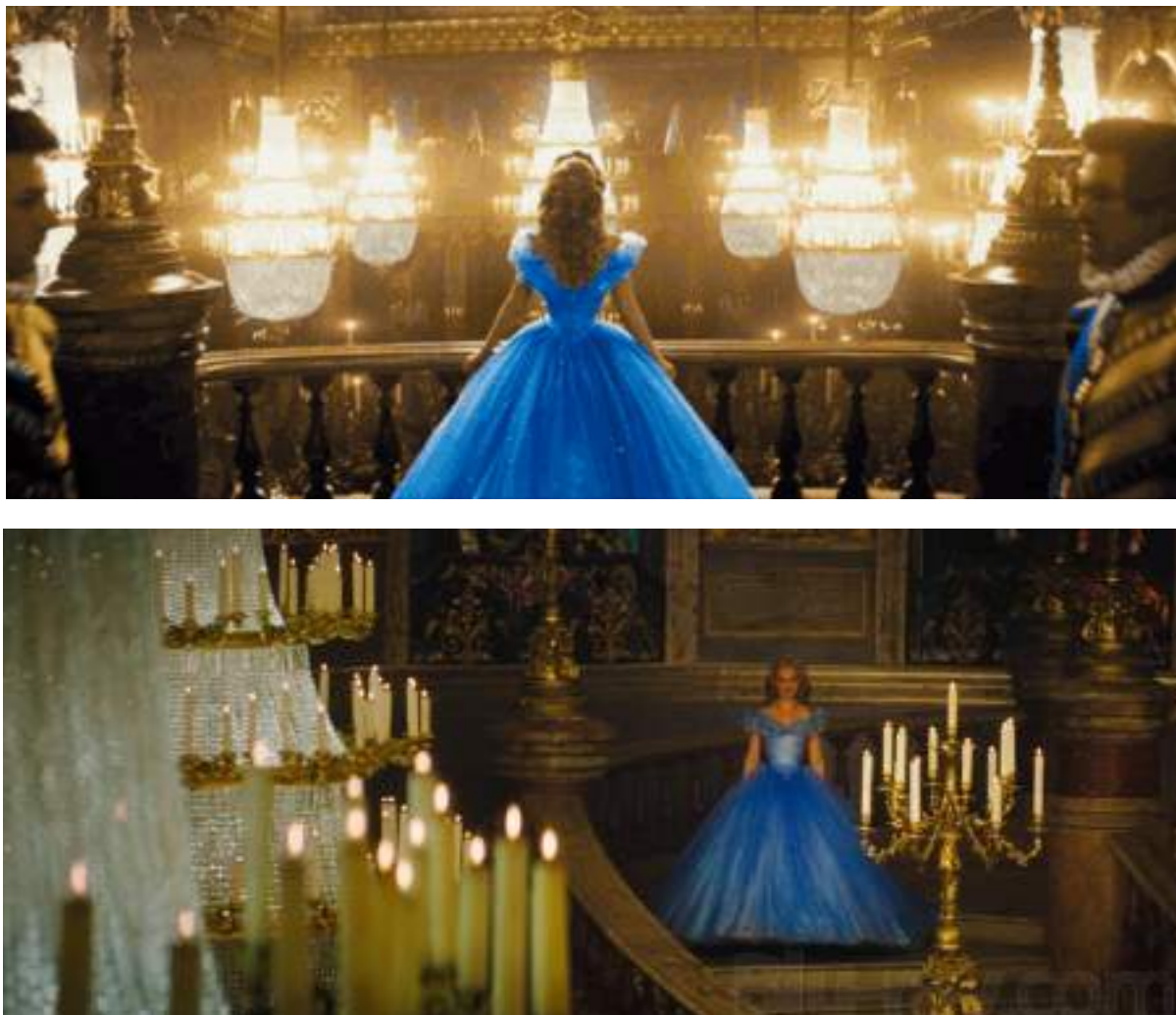


Figura 38. Ella chegando ao palácio real.

Fonte: *Disney Pictures.*

Os demais elementos que compõem a figurativização dos temas principais são as outras personagens centrais da história: a *madrasta* e as *irmãs* figurativizam o tema da *opressão* de Ella, por exemplo, enquanto o *grão-duque*, personagem transformado em vilão no *live-action*, figurativiza o tema da *opressão* sofrida pelo príncipe Kit.

Ademais, os temas de *Cinderela* (2015) são concretizados a partir do seu revestimento com figuras que buscam transmitir que a *bondade e gentileza* atuam como agente transformador na vida das personagens. Entretanto, Ella, assim como a Cinderela de 1950, ainda é uma personagem que precisa da ação de outras figuras, como a *Fada Madrinha* e o

príncipe, para libertar-se da *opressão* sofrida. Finalmente, é válido reconhecer que a personagem Ella é constituída por temas e figuras relativos a um comportamento feminino patriarcalmente determinado, assim como o estereótipo da princesa Disney clássica, em que a mulher deve performar *beleza, feminilidade, gentileza, bondade e obediência*. A seguir, no próximo capítulo, discorrer-se-á mais sobre normas de gênero e feminismos a partir do *live-action* Cinderela (2015).

5.2 Bela, recatada e do lar: a princesa clássica no *live-action* Cinderela (2015)⁴²

Cinderela, em versão *live-action*, inicia-se visualmente muito aproximado da versão animada de 1950, com destaque no castelo real e um movimento de enquadramento que chega até o *château* onde Cinderela mora (Figuras 39 e 40).



Figura 39. O *château* de Cinderela na animação.
Fonte: Walt Disney Animation Studios.

⁴² “Bela, recatada e do lar” é o nome de uma matéria publicada pela Revista Veja em 2016, que falava sobre Marcela Temer, esposa do até então vice-presidente do Brasil Michel Temer, ressaltando essas características como qualidades de uma mulher conservadora. A frase ganhou destaque na mídia brasileira e foi muito criticada por seu teor sexista. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 05 mai. 2022.



Figura 40. O *château* de Ella no *live-action*.
Fonte: *Disney Pictures*.

Porém, logo nos primeiros minutos, a mãe de Ella é retratada com bastante destaque, o que difere da animação, na qual a viuvez do pai já é citada logo na primeira cena. Segundo a animação, o pai casou-se novamente porque acreditava que Cinderela precisava ser criada por uma figura materna. Na história mais recente, ele se casa novamente quando Ella já é adulta.

A mãe de Ella, personagem não nomeada, como abordado anteriormente, é representada de forma muito similar à protagonista da animação: é uma mulher também jovem, loira, magra, delicada, com uma personalidade muito alinhada aos quesitos próprios da feminilidade e, além disso, crê fielmente na existência da magia. Seus valores morais mais valorizados, bondade e gentileza, são transmitidos com afínco à Ella.

Conforme a narrativa, apesar de não ser uma princesa “de berço”, Ella cresceu em um palacete e foi criada como uma princesa, pois seus pais acreditavam que ela assim o era. Dessa forma, a personagem é caracterizada como uma princesa logo no início da trama, mesmo “antes de se tornar uma”, já que, por meio de um casamento real no final da história, Ella se consagra definitivamente como parte da realeza.

Ainda, mesmo não sendo um musical como o clássico, o filme de 2015 possui uma canção que é entoada pela mãe e, posteriormente, por Ella, chamada “*Lavender’s Blue*”, traduzida como “Maravilha” na versão brasileira, símbolo da conexão entre as duas. Em praticamente todas as produções Disney sobre princesas, as personagens são órfãs de mãe e a

progenitora é, no máximo, citada. Entretanto, nesse *live-action*, após o falecimento precoce da mãe, *flashbacks* são trazidos em momentos-chave, inclusive embalados por versões instrumentais da música-tema “*Lavender’s Blue*”, e Ella cresce colocando em prática tudo que foi ensinado por ela, tornando-se uma jovem bondosa, gentil e muito delicada, que crê no poder da magia.

Ainda, todas as características físicas da personagem animada foram preservadas em sua versão *live-action*. Ella é bela, loira, magra e esbanja feminilidade. Como retratado anteriormente, o físico da princesa chegou a ser discutido por apresentar padrões de beleza irreais, como a cintura extremamente afunilada. Sendo assim, apesar da pequena mudança no roteiro a fim de valorizar o papel da mãe de Cinderela em sua trajetória, o que não acontecia nas narrativas de contos de fadas anteriores, a protagonista recai no estereótipo da princesa Disney ao enquadrar-se, assim como sua mãe, em todas as demais características instituídas pelos filmes clássicos e abordadas no terceiro capítulo, reflexo de um modelo de beleza e feminilidade imposto socialmente.

Na animação, as personagens femininas são Cinderela, a madrasta e suas filhas, a Fada Madrinha e algumas ratinhas que integram a comunidade de roedores que Cinderela tem por companhia. No *live-action*, as únicas mudanças nessa estrutura são derivadas da inserção da mãe na narrativa, já citada, e da ratinha Jaqueline, integrando a dupla de camundongos humanizados principais ao lado de Octavio, apelidado de Tata. Jaqueline é uma versão fêmea do rato Jaq, personagem masculino da animação de 1950. Todavia, os roedores desempenham um papel significativamente menor no *live-action*, pois não possuem nenhuma fala. Enquanto, na animação, Jaq e Tatá conversam com Cinderela e entre si em diversas situações da narrativa.

Já em 1950, os ratos fêmea da animação eram coadjuvantes, sem praticamente nenhuma fala. O único momento de ação com desdobramentos dessas personagens no filme é quando reformam um vestido antigo da mãe de Cinderela para que ela possa ir ao baile. Segundo um ponto de vista embasado nas teorias feministas, essas personagens reproduzem um pensamento sexista ao afirmarem aos ratos machos Jaq e Tatá, na letra da canção “*Little Dressmakers*” (Anexo B), que “a costura é das senhoras”⁴³, retirando a tesoura da pata dos dois e incumbindo-os de saírem em busca da matéria-prima do vestido, enquanto comandam a

⁴³ *LITTLE DRESSMAKERS*. Intérprete: Mice Chorus. In: **Cinderella Special Edition** (Original Motion Picture Soundtrack). Composição: David Mack, Al Hoffman e Jerry Livingston. *Walt Disney Records*, 2005 (1h0min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4Ji1rC8U4xbnGJ0PebKIF0>. Acesso em: 17 mai. 2022.

reforma da peça (Figura 41). Conforme uma sociedade estruturada com bases no patriarcado, as mulheres devem desempenhar funções relativas ao cuidado do lar, cozinhando, costurando e realizando as tarefas domésticas, além de serem responsáveis pela criação e educação dos filhos, enquanto os homens “trabalham” em prol do sustento da família. Para os autores Hirata e Kergoat (2007), existe uma divisão do trabalho histórica e socialmente instituída, caracterizada pela atuação dos homens na esfera pública e produtiva, e das mulheres na esfera privada e reprodutiva, separação essa que conferiu, ao longo das décadas, a ocupação de cargos hierárquicos socialmente superiores pelos homens.



Figura 41. A maioria das personagens que, de fato, costuraram o vestido para Cinderela na animação são camundongos fêmeas.

Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

A cena acima citada não é reproduzida na obra de 2015 e Ella chega a dizer para Jaqueline que “as mulheres precisam se apoiar”. A fala é condizente com o ideal de “sororidade”. Tal conceito, segundo Beauvoir (1960), diz respeito ao apoio entre mulheres. Uma sociedade patriarcal, conforme a autora, estimula a competitividade entre mulheres e se privilegia disso. Em suas palavras, “[as] mulheres [...] não dizem ‘nós’. Os homens dizem ‘as mulheres’ e elas usam essas palavras para designarem a si mesmas: mas não se põe autenticamente como Sujeito.” (BEAUVOIR, 1960, p. 15).

No entanto, ao longo de todo o *live-action*, assim como na animação, existem poucas personagens femininas, traçando-se um paralelo com o elenco masculino com relativo tempo de tela, composto por personagens como o pai de Ella, o príncipe, o rei, o grão-duque, o laçao, o rato Tatá e até o gato Lúcifer. Ademais, excluindo a Fada Madrinha e a mãe de Ella, a relação com a madrasta Lady Tremaine e suas filhas representa justamente relações pautadas pela disputa e competição entre mulheres, que é a base do conflito que mobiliza a narrativa de *Cinderela* em suas duas versões.

Cinderela, tanto na animação quanto no *live-action*, é explorada por três mulheres, madrasta e suas filhas, desempenhando um trabalho doméstico análogo à escravidão. Apesar de a narrativa retratar o quão abusiva é a rotina de trabalho de Cinderela, que cumpre com as atividades sem receber uma remuneração ou algum benefício, nenhuma personagem da obra reage para impedir ou contestar essa relação. Cinderela só sai dessa condição mediante o casamento com o príncipe. A esse respeito, Federici (2017) argumenta que a subordinação feminina durante o capitalismo foi causada por fatores de opressão, entre eles os processos históricos que estabeleceram o trabalho doméstico como uma atividade obrigatória da mulher, os quais culminaram na não remuneração dessas tarefas. Para a autora, isso não se deu “[...] pela natureza improdutiva do trabalho doméstico”, mas sim porque a “dominação masculina é baseada no poder que o salário confere aos homens” (FEDERICI, 2017, p. 12).

No geral, desde o encontro com a Fada Madrinha, até o baile real e seus desdobramentos que culminam no casamento de Ella com o príncipe Kit, as mudanças na narrativa são meramente pontuais. Inclusive, o cinema hollywoodiano é repleto de produções fílmicas embasadas no roteiro de Cinderela e que, de fato, reimaginaram e ressignificaram a personagem princesa, dando a ela outras nuances e abordagens.

Em 1954, por exemplo, chegou aos cinemas o filme *Sabrina*⁴⁴, adaptado da peça *Sabrina Fair*, de Samuel A. Taylor, e estrelado por Audrey Hepburn. A narrativa conta a história da jovem Sabrina, filha do chofer de uma família abastada que, após mudar-se para Paris para estudar, retorna para o antigo lar. O requinte e a beleza da personagem leva os herdeiros dos empregadores de seu pai a se apaixonarem por ela. Assim como Cinderela, Sabrina é uma jovem humilde que é notada e ascende socialmente ao “estrear” na sociedade sendo a mais bonita e bem-vestida das damas (Figura 42).

Porém, Sabrina tem seu próprio trabalho remunerado e objetivos definidos com

⁴⁴ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0047437>. Acesso em: 17 fev. 2022.

relação a sua carreira, enquanto é cortejada por dois *playboys*. Ela apenas se envolve afetivamente com um deles após perceber uma mudança de comportamento no homem, que se torna mais maduro e responsável para conquistar a jovem.



Figura 42. Sabrina, assim como Cinderela, também figurativiza o tema da beleza a partir do uso de um vestido requintado no baile.

Fonte: *Paramount Pictures*.

Já em *Uma Linda Mulher* (1990)⁴⁵, Julia Roberts é a Cinderela da vez. Interpretando a prostituta Vivian, a personagem de Roberts, diferentemente da princesa clássica, não possui uma profissão patriarcalmente considerada dignificante e não está em busca de um relacionamento sério. Entretanto, ela conquista o coração de um bem-sucedido advogado americano, que a tira da vida miserável que levava, apresentando-a socialmente em eventos de luxo e, posteriormente, pedindo-a em casamento.

Em 2021, o serviço de *streaming* da Amazon, o *Prime Video*, lançou a sua versão de *Cinderela*⁴⁶. Neste, a protagonista, interpretada pela cantora Camila Cabello, é uma estilista que sonha em inaugurar o seu próprio ateliê e é auxiliada por uma Fada Madrinha sem gênero

⁴⁵ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0100405>. Acesso em: 05 mai. 2022.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt10155932>. Acesso em: 17 mai. 2022.

(Figura 43), interpretada por Billy Porter, conhecido ator homossexual e militante dos direitos LGBTQ+⁴⁷. Existe espaço para um romance, mas a relação não impede Cinderela de alcançar seus objetivos e torna-se uma mulher empreendedora ao final da história.



Figura 43. Cinderela, de Camila Cabello, e sua Fada Madrinha sem gênero, interpretada por Billy Porter.
Fonte: Amazon Prime Video.

Em vista disso, após as análises realizadas nas subseções anteriores e encerradas no presente texto, é pertinente reforçar que as sutis alterações no enredo de *Cinderela* em versão *live-action*, como o maior tempo de tela e atuação no enredo as personagens da mãe de Cinderela e do príncipe Kit, além da mudança de gênero de um dos ratinhos, não são suficientes para caracterizar uma ressignificação na representação da princesa Disney clássica, instaurada pela animação *Cinderela* (1950) e também em outras obras fílmicas dos estúdios.

5.3 Os três níveis do percurso gerativo de sentido em *A Bela e a Fera*

5.3.1 Nível Fundamental em *A Bela e a Fera* (1991 e 2017)

O filme de 1991 é um conto de fadas em animação, com personagens mágicos, musicais festivos e uma paleta colorida. A obra de 2017, apesar de ser um *remake* relativamente fiel ao roteiro original da Disney, é uma obra com um aparato técnico diferente, já que um *live-action* é realizado com atores “reais” em cena, ou seja, não-animados, mas com

⁴⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-billy-porter-nova-fada-madrinha-de-cinderella-25181718>. Acesso em: 17 mai. 2022.

enquadramentos e representações imagéticas similares utilizados com certa constância (Figura 44).

Em ambos, Bela é uma humana, do bem, que, para salvar a vida de seu pai, aceita ser enclausurada por uma criatura não-humana, a Fera, em um castelo enfeitiçado e repleto de personagens mágicas, serviçais transformados em mobília do castelo pela mesma feiticeira que o transformou em besta.



Figura 44. A mesma cena em ambas as versões do filme.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios e Disney Pictures.*

No nível das estruturas fundamentais, determina-se a oposição semântica, ou oposições, a partir da qual, ou quais, se constrói o sentido no texto *A Bela e a Fera*. Como em ambas as versões do conto, animação e *live-action*, a sinopse, que já foi abordada na subseção 2.1.1 do segundo capítulo, é mantida com poucas variações no enredo, a categoria semântica fundamental tanto no clássico de 1991, quanto no *live-action* de 2017 é: *liberdade vs. opressão*.

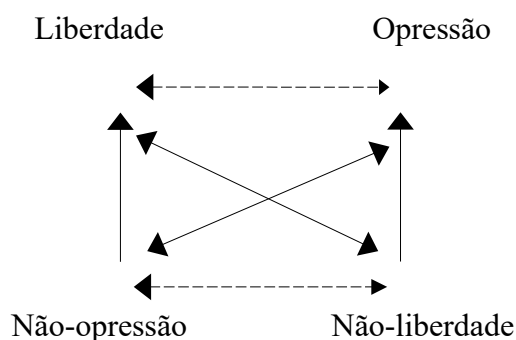


Figura 45. Quadrado semiótico, elaborado pelo autor.
Fonte: GREIMAS, 1973.

Essa oposição manifesta-se, logo de início, na sinopse do filme mais recente

disponível para acesso no *streaming Disney +*, que determina a narrativa como:

[...] a fantástica jornada de Bela, uma jovem corajosa, linda, brilhante e **independente** que é *aprisionada* pela Fera em seu castelo. Apesar de seus medos, ela se torna amiga dos serviçais encantados e aprende a enxergar além do exterior horrendo da Fera e percebe o coração gentil do verdadeiro príncipe que existe em seu interior. (A BELA e a Fera, 2017, grifo nosso).

Ainda, logo no primeiro número musical presente em ambos os filmes, com a canção “Bela” (Anexo C) sendo entoada pela protagonista e em coro com seus vizinhos, a personagem reforça o valor *liberdade* em frases como “Eu quero mais que a vida do interior...” ou “*There must be more than this provincial life*”⁴⁸ (Figura 46), na versão original em inglês. Esse trecho foi utilizado, inclusive, em um dos *teasers*⁴⁹ de divulgação do *live-action* no Facebook⁵⁰. O termo “vida do interior”, por exemplo, pode ser figurativizado como tema da *opressão* sofrida por Bela nessa aldeia habitada por uma população com um pensamento muito limitante, como veremos a seguir na análise discursiva do texto.



Figura 46. Bela clama por liberdade no primeiro número musical do filme.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios*.

⁴⁸ BELA. Intérprete: Giulia Nadruz, Nando Pradho, Coro. In: **A Bela e a Fera** (Trilha Sonora Original em Português). Composição: Alan Menken, Howard Ashman e Tim Rice. *Walt Disney Records*, 2017 (53min24s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ezAKeDbck9s0sJeAWs62>. Acesso em: 17 fev. 2022.

⁴⁹ “Mensagem publicitária curta destinada a despertar a atenção e a curiosidade do público para anúncio a ser lançado posteriormente”. (FERREIRA, 2020, on-line).

⁵⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1377346358953628&ref=sharing>. Acesso em: 17 fev. 2022.

O termo *opressão* está relacionado tanto ao fato de Bela ser enclausurada pela Fera, quanto ao príncipe estar preso, por meio de um feitiço, no corpo de uma criatura bestial como punição. Além disso, *liberdade* e *dominação* são termos que envolvem também a relação de Bela com o antissujeito Gaston, que deseja desposá-la, a contragosto da mesma, unicamente para fins de interesses próprio do personagem masculino, que é o estereótipo do homem viril, valente, competitivo, egoísta, grosseiro e desrespeitoso com as mulheres. Ele deseja se casar com uma mulher bela que possa lhe satisfazer nos desejos de companhia, reprodução e afazeres domésticos. Isso, implicitamente, destinaria Bela a uma *vida de clausura* e *subjugação* ao futuro esposo, já que Gaston performa ao longo de toda produção uma masculinidade pautada pelo pensamento patriarcal.

Nesse sentido, Bela é vista por Gaston como um objeto, um instrumento para alcançar o que deseja: a mulher mais bela da vila, que o desafia, e, por isso, o cativa. Gaston é narcisista e tem amor-próprio o suficiente para imaginar que consegue conquistar todas as mulheres, inclusive a mais difícil, representada por Bela. Ela é, portanto, o alvo de um desafio criado por si próprio.

Ademais, os termos *bem vs. mal* também recobrem a narrativa de um “romance impossível”, entre uma jovem inteligente e de coração puro e um príncipe transformado em monstro por ser cruel e mesquinho. Bela é uma jovem do *bem*, oprimida por um sujeito – a Fera – não necessariamente mal, mas amargurado, e assediada constantemente por Gaston, um sujeito *mau* e de índole duvidosa.

No texto, a *liberdade* é eufórica, e a *opressão* é disfórica. Além das relações mencionadas, estabelece-se no nível fundamental um percurso entre os termos, onde passa-se da *opressão* (disfórica) à *liberdade* (eufórica).

Sintaticamente, a *opressão* é afirmada, por exemplo, quando Bela aceita a clausura imposta por Fera, sendo, a princípio, enjaulada num dos calabouços do castelo para, posteriormente, assentir a companhia de seu algoz em todas as suas atividades rotineiras. A negação da *opressão* é estabelecida sobretudo quando Bela reforça sua necessidade de *liberdade* ao desejar deixar o castelo para cuidar de um pai adoentado, questionando “Alguém pode ser feliz quando não está livre?” (A BELA e a Fera, 2017) (Figura 47), e em todas as vezes que recusa se casar com Gaston.



Figura 47. Bela fala sobre sua ausência de liberdade.
Fonte: Disney Pictures.

Assim sendo, em ambas as produções Disney de *A Bela e a Fera* (1991 e 2017), há em seu conteúdo mínimo fundamental a negação da *opressão* ou *dominação*, sentida como negativa, e a afirmação da *liberdade* eufórica, conquistada ao final com o encerramento da maldição que transformou o príncipe numa criatura bestial. Por meio da união romântica entre esta personagem e Bela, que escolhe se envolver afetivamente com ele por nutrir sentimentos recíprocos, Fera volta a ser um humano.

5.3.2 Nível Narrativo em *A Bela e a Fera* (1991 e 2017)

Assim como no nível fundamental, optou-se por realizar de maneira conjunta a análise narrativa dos filmes *A Bela e a Fera* em animação e *live-action*, devido às mudanças no roteiro entre ambas as produções serem mínimas, como já observadas preliminarmente, inclusive com a reprodução pelo *live-action* de números musicais do filme clássico, o que não contribui com diferenciações relevantes em relação aos percursos dos sujeitos.

São vários os atores do discurso no texto fílmico, como Bela, Fera, Gaston, Lumière, Madame Samovar, entre outros. A principal personagem da história é Bela, que passa por uma jornada de autoconhecimento no longa-metragem, com o objetivo de encontrar um lugar pelo qual ela desenvolva um sentimento de pertencimento.

A narrativa de *A Bela e a Fera* apresenta um sujeito em busca de liberdade e que mobiliza objetos, pessoas e até memórias (no caso das mudanças apresentados pelo *live-action* sobre o passado da mãe de Bela, que é pouco explorado na animação) durante essa jornada. Nesse sentido, a figura materna passa a ter materialidade no *remake*, dada a

comparação com sua completa ausência no clássico em animação. Isso garante que a personagem mulher seja um pouco mais destacada na segunda versão, ainda que a figura paterna seja mais presente e recorrentemente mencionada.

Ademais, em *A Bela e a Fera* (1991 e 2017) existem duas narrativas que se intercalam. Na primeira, é apresentada a vida miserável do sujeito Fera, que, sendo um príncipe, após ser amaldiçoado devido ao seu comportamento rude e mesquinho, assume a aparência de uma figura bestial e passa a viver isolado no palácio.

Na segunda, Bela é uma jovem inteligente e educada que não se sente “encaixada” no vilarejo que habita com o pai. Ela tem sonhos muito grandes e fantasia uma vida fora daquele lugar, considerado por ela limitado e medíocre. Bela deseja viver com mais liberdade em um lugar que não seja frequentemente subjugada por apreciar hábitos diferentes dos da época. É uma moça que usa botas ao invés de sandálias, e que sabe e gosta de ler, o que não era comum na vila em que vivia. Os livros são considerados por ela libertadores, pois permitem que sua imaginação “ganhe asas”.

Ambos estão insatisfeitos e oprimidos. Bela deixa o vilarejo para resgatar o pai, e Fera aprisiona a mesma com o intuito de quebrar a maldição, incentivado pelas criaturas mágicas do castelo que acreditam que a mesma possa se apaixonar pelo “monstro”, único meio de reverter o feitiço.

A princípio, existe uma relação problemática entre as personagens título, onde o sujeito Fera ocupa uma posição de antagonismo: é o antisujeito. À medida que Fera se apaixonava por Bela e vai tornando-se cada vez mais humano – o príncipe foi amaldiçoado justamente por sua falta de sentimentos bons com relação a outras pessoas, torna-se também protagonista da história ao lado da futura princesa.

No nível narrativo, compreende-se que o percurso é desenvolvido na sucessão e transformação de estados, por meio da intervenção de um ou mais sujeitos. A partir daí, são estabelecidos ou rompidos contratos sociais entre esses sujeitos. Segundo Barros (2006), neste nível, as personagens interagem por meio de uma relação de transitividade, onde o sujeitos estão em conjunção ou disjunção com seus objetos. Ainda segundo a autora, há ao menos dois sujeitos em busca de um mesmo objeto de valor.

Nesse patamar, deu-se enfoque, principalmente, ao percurso narrativo da personagem Bela, uma princesa Disney, mas sem desprezar os percursos narrativos que se cruzam. Seu objeto-valor, ou o que ela visa em última instância, é a *liberdade*, como já citado na subseção

anterior. O objeto-valor do outro sujeito, a Fera, também é a *liberdade*, que ele teme nunca mais alcançar, como citado em trechos do musical “Nunca Mais” (Anexo D), música inédita interpretada por Fera unicamente no *live-action*: “A dor parece me romper/ [...] Nunca mais eu vou ser livre/ Já não sei o que esperar”⁵¹.

Bela está em disjunção com seu objeto de valor (*liberdade*) no início da narrativa, pois, como já apresentado anteriormente, sente-se oprimida na aldeia que habita. Bela morava em uma aldeia simples, onde era julgada, não possuía amigos de verdade e sentia-se deslocada (*opressão e solidão*) → disjunção. Então escapa da aldeia para salvar o pai e faz amigos no castelo da Fera → conjunção.

Quando, porém, as situações são analisadas paralelamente, é possível perceber que no começo, apesar de estar fora da realidade que a trazia desgostos, Bela estava aprisionada no castelo, sendo visada como objeto de valor do sujeito Fera naquele momento, num estado de disjunção. Porém, posteriormente, passou a ser amada verdadeiramente pela Fera, desenvolveu um sentimento recíproco pela mesma, e, no final da narrativa, tornou-se uma princesa e o castelo seu lar.

Percebe-se então que, através das transformações de estado que ocorrem com os sujeitos, o sujeito Bela parte de um estado inicial disjunto para um estado conjunto, voltando para um estado disjunto e, posteriormente, chegando a um estado final novamente conjunto.

Essas transformações, acima citadas, se organizam segundo três percursos narrativos: a manipulação, a ação e a sanção, como teorizado anteriormente.

Na manipulação, o sujeito-destinador Bela propõe um contrato ao sujeito-destinatário Fera (Figura 48). Ou seja, Bela manipula Fera para que ele liberte seu pai Maurice da clausura por meio da tentação. Isso porque o destinatário é tentado a aceitar o contrato pela possibilidade de manter Bela no castelo no lugar de Maurice e, quem sabe, ao enxergá-la como objeto de valor, quebrar a maldição pelo amor verdadeiro.

Já no percurso narrativo do sujeito-destinador Fera, ele transmite ao sujeito-destinatário Bela um “dever fazer” que é concretizado pela intimidação, já que Maurice estava sendo mantido em cativeiro, em péssimas condições de tratamento.

⁵¹ NUNCA MAIS. Intérprete: Fábio Azevedo. In: **A Bela e a Fera** (Trilha Sonora Original em Português). Composição: Alan Menken, Howard Ashman e Tim Rice. *Walt Disney Records*, 2017 (53min24s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ezAKeDbck9s0sJeAWs62m?si=0Pg1lTxISp6q3MwuiXjQVg>. Acesso em: 17 fev. 2022.



Figura 48. Bela propõe um acordo a Fera para seu pai ser posto em liberdade.

Fonte: *Walt Disney Animation Studios e Disney Pictures.*

No percurso da ação, ao observar o programa narrativo da competência, quando o sujeito quer ou deve; e pode ou sabe fazer, é possível afirmar que ambas as partes partilham do mesmo valor. Isso porque, para Fera, um sujeito que “quer fazer”, o amor verdadeiro é um valor intermediário⁵² (modal), capaz de levá-lo a alcançar seu objeto de valor descritivo⁵³ (*liberdade*), pela quebra da maldição. Sendo a *liberdade* o objeto de valor descritivo também de Bela, ela é o sujeito que “pode fazer”: retribuir o sentimento de Fera e, com um beijo, romper o feitiço que o “aprisiona”.

O próximo programa narrativo a ser analisado é o da performance. Nele, ocorre a transformação principal da narrativa, a partir da apropriação do valor descritivo. A Fera é um dos sujeitos que vivencia uma grande transformação ao longo obra: ao passar de uma besta cruel e mesquinha para uma criatura gentil. Em seu número musical solo (Anexo D), ainda sob o feitiço, Fera responsabiliza Bela pela sua mudança de caráter: “Hoje eu reconheço em mim/ Outro alguém que ela descobriu”.

Conseqüentemente, por meio do valor modal (*amor verdadeiro*), alcança também o valor descritivo (*liberdade*), pois, quando ama em reciprocidade, Bela o beija, o feitiço é quebrado e ele transforma-se em príncipe (Figura 49).

⁵² Valores modais, “como o dever, o querer, o poder e o saber, [...] modalizam ou modificam a relação do sujeito com os valores e os fazeres” (BARROS, 2005, p. 25). Ainda, a modalização é definida por Barros (2005, p. 86) como “a determinação que modifica a relação do sujeito com os valores (modalização do ser) ou que qualifica a relação do sujeito com o seu fazer (modalização do fazer)”.

⁵³ Já os valores descritivos são exemplificados “como casa, comida, liberdade ou pureza” (BARROS, 2005, p. 25).



Figura 49. O beijo do amor verdadeiro quebra a maldição.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios e Disney Pictures.*

Ademais, percebe-se também que o objeto de valor descritivo de Bela é alcançado por meio do objeto de valor modal de Fera. Portanto, o programa performático resulta na ação transformadora do valor modal *amor verdadeiro* sobre a vida dos sujeitos.

Bela alcança uma mudança em sua vida, e talvez o valor descritivo, a partir do casamento com o sujeito príncipe, antiga Fera, se entendermos a vida fora da aldeia como sinônimo de *liberdade* para a mesma. De certa forma, ao tornar-se uma princesa, Bela deixa a vila, repleta de pessoas que não a compreendiam, inclusive sendo constantemente assediada de forma machista por Gaston (Figura 50), para viver no palácio, com um companheiro que valoriza sua personalidade.



Figura 50. O pensamento contrário de Gaston e Fera com relação aos gostos de Bela.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Isso porque Bela ama dedicar-se à leitura, postura que era muito criticada entre os habitantes de sua aldeia, conforme cantado na música “Bela” (Anexo C), em trechos como “Essa garota é muito esquisita/ O que será que há com ela?! Sonhadora criatura, tem mania de leitura/ [...] Nem parece que é daqui/ Não se adapta aqui”. Já Fera, além de possuir uma vasta biblioteca no palácio, compartilha do prazer da leitura ao lado de Bela (Figura 51). Quando

passa a conviver com a Fera, descobre que ele admira as características que a faziam se sentir deslocada e julgada entre as pessoas de seu antigo lar.



Figura 51. Bela e Fera lendo juntos.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios e Disney Pictures.*

O terceiro e último percurso a ser considerado é o da sanção. Nele, é possível verificar que o destinador Bela cumpriu o contrato estabelecido no percurso da manipulação. Isso porque Fera aceita a proposta de Bela em ocupar o lugar de Maurice, mas reforça sua cláusula no minuto 24:01: “Sim. Mas deve prometer que ficará aqui para sempre” (A BELA e a Fera, 1991). Logo, após o romance entre ambos ser estabelecido, levando a garota a tornar-se princesa e vivenciarem juntos a sentença clássica dos contos de fadas, “viveram felizes para sempre”, Bela cumpre o acordo estabelecido, não aprisionada como a princípio, mas conquistando também seu objeto de valor, a *liberdade*, ao escolher viver “feliz para sempre” no palácio com seu príncipe.

Ao observar também o programa narrativo de sanção de Fera, é válido ressaltar que ele é um sujeito competente, pois alcança seu valor descritivo – a *liberdade*, através do objeto modal *casamento*. Na história, Bela é manipulada pelo sujeito por meio da sedução. Para seduzi-la, Fera demonstra ser um leitor ávido, um sujeito gentil, educado, inteligente, atraindo assim a atenção da jovem que, posteriormente, desenvolve sentimentos românticos por ele.

Ainda, é possível refletir também sobre o percurso narrativo do antisujeito Gaston. Na relação com Bela, ela constitui-se enquanto seu objeto de valor, unicamente por ser bonita. Esse objetivo é reforçado em trechos como: “Desde o momento em que eu a vi eu disse: ‘Não há ninguém igual a ela!’/ Eu vi logo que ela tinha a beleza igual à minha, e é por isso que eu quero casar com ela!” (Anexo C). Conforme o texto, ele objetiva casar-se com a mesma e, assim, “gerar filhos bonitos”.

Sendo assim, Gaston tenta manipular Bela primeiramente pela sedução, depois pela tentação e, por fim, pela intimidação, encarregando-se da internação de Maurice num sanatório e negociando a *liberdade* do mesmo em troca do “futuro casamento”. Gaston não é um sujeito competente, já que não alcança seu valor descritivo e, por fim, falece acidentalmente num duelo “pelo amor” de Bela, lutando contra a Fera.

5.3.3 Nível Discursivo na animação *A Bela e a Fera* (1991)

Bela, a princesa da animação *A Bela e a Fera* (1991), como abordado anteriormente, é um sujeito que se sentia demasiado *insatisfeita* e “*desencaixada*” na pequena aldeia onde morava com seu pai: “Eu quero mais que a vida no interior!”.

Ou seja, a personagem é apresentada no início da trama como um indivíduo inadaptado em sua “terra natal”. Bela não nasceu na vila, como ela sugere na canção “Bela”: “[...] Tudo aqui é sempre assim/ Desde o dia em que eu vim/ Pra essa aldeia do interior”. Entretanto, ela já morava lá há alguns anos, mas não o suficiente para os habitantes locais estarem acostumadas à sua personalidade. Isso porque Bela era considerada pelos aldeões como uma “*sonhadora criatura*”, muito diferente deles, porém imensuravelmente *bonita*: “O nome dela quer dizer beleza/ Não há melhor nome pra ela”.

Sendo assim, a figura de Bela representa a jovem linda, corajosa, gentil, sonhadora e inteligente, que, apesar de possuir características tradicionalmente positivas, é apontada como estranha e diferente demais para os padrões do lugar na narrativa (Figura 52). Sua representação é constituída por figuras que tematizam o estereótipo da *princesa* Disney, instituído pelos filmes clássicos da empresa como já visto nos capítulos anteriores.



Figura 52. Bela é representada dentro dos padrões estéticos tradicionalmente considerados atrativos.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Bela desenvolve o tema da *beleza*, figurativizado por padrões como: *corpo esbelto, cabelo longo, pele branca* e um *vestido de princesa*, utilizado na cena onde dança com a personagem Fera (Figura 53), que já estava externalizando, neste momento do roteiro, características, ou figuras, relativas ao estereótipo do *príncipe*.



Figura 53. Bela e Fera dançam juntos, nobremente trajados.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

É viável dividir a obra em duas partes: antes da ida de Bela até ao palácio e depois de deixar a aldeia e passar a habitar o reino de Fera. Na primeira parte, Bela é introduzida na história com vestes de camponesa e constantemente sendo observada à distância e, sobretudo, com curiosidade pelos habitantes locais (Figura 54). Porém, praticamente nenhum dos moradores da aldeia se aproxima o suficiente para conhecê-la. Bela é vista por eles como distraída e caracterizada como “pensa que é especial”.

Entretanto, para os espectadores, sua representação como *jovem simples* é bastante enfatizada, desde sua personalidade *gentil e sonhadora*, até as *vestes* e a *casa* de campo *comuns*. O fato das demais personagens julgarem a jovem, sem de fato conhecê-la, reforça a temática da *opressão* e *solidão* vivida pela personagem.



Figura 54. A personagem Bela é vista como um “enigma” para seus vizinhos.
Fonte: Walt Disney Animation Studios.

A *opressão* pode ser figurativizada por Gaston, uma personagem que assedia Bela verbalmente e numa frequência de fato *opressora*, com o intuito de desposá-la. Já o sonho de *liberdade* é figurativizado pela completa imersão de Bela nos *livros*, inclusive em lugares públicos (Figura 55). Com os livros, Bela pode conhecer lugares distante, ler sobre histórias de príncipes e romances, como ela mesma cita, e sonhar que está distante da aldeia, vivendo aventuras e um grande amor.



Figura 55. A princesa focada na leitura de seus contos de fadas favoritos.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Além disso, sua postura é transformada em ambientes naturais: no campo, Bela é representada de maneira mais desvolta, com olhos levantados sempre em *busca do horizonte*, desejando viver longe de lá e de todas as pessoas que não a compreendem: “O que eu mais desejo ter/ É alguém pra me entender” (Figura 56).

Inclusive, esta cena específica da animação é muito similar, esteticamente, à cena inicial clássica de *A Noviça Rebelde* (1965)⁵⁴, quando a noviça Maria, personagem de Julie Andrews, corre e canta pelos bosques de sua aldeia, sentindo-se livre após tanto tempo vivendo em isolamento no convento (Figura 57).

⁵⁴ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0059742/>. Acesso em: 11 mai. 2022.



Figura 56. Bela cantando sobre seu “sonho de liberdade e aceitação” num grande campo.
Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*



Figura 57. A cena clássica de *A Noviça Rebelde* (1965).
Fonte: *Twentieth Century-Fox Film Corporation.*

Ao adentrar o castelo de Fera, um ambiente que, apesar de abandonado, é *requintado*,

há um contraste com a vida *sem luxos* da personagem. Bela atrai a atenção dos moradores por sua *beleza*, mas é sua *gentileza* que faz com que todos no palácio, incluindo a Fera, se encantem por ela. Bela faz muitos amigos, como os serviçais do príncipe transformados em mobília, e encontra na Fera um companheiro para suas leituras e *sonhos* com uma vida em *liberdade*, já que a personagem até então era uma escrava de sua condição não-humana.

Na segunda parte da narrativa, Bela está em *disjunção* com o tema *liberdade* a priori por sua vontade de sair da aldeia e, posteriormente, por viver no castelo como uma prisioneira da Fera. A *rosa encantada* (Figura 58) é a figura que concretiza o tema da *opressão* vivida por Bela e Fera nessa fase, pois a bruxa que transformou o príncipe em besta lançou uma maldição na flor: “A rosa que ela ofereceu era encantada e floresceria até o vigésimo primeiro ano. Se ele aprendesse a amar alguém e fosse retribuído antes que a última pétala caísse, então o feitiço estaria desfeito. Senão, ele estaria condenado a permanecer fera para sempre [...]” (A BELA e a Fera, 1991). Sendo assim, com o objetivo de quebrar a maldição ao conquistar a jovem, Fera também transformou Bela em uma escrava do feitiço, prendendo-a no castelo.

É relevante traçar um paralelo entre as duas partes do filme. Na primeira, Bela recebe um presente, que é um livro de romance e que conta a história de um príncipe. Esse *livro* é a figura que concretiza o tema *liberdade* nessa fase. Já a *rosa*, dada de presente à Fera como uma maldição, é a figura que concretiza o tema da *opressão* vivida por ambas as personagens.



Figura 58. A rosa encantada.
Fonte: Walt Disney Animation Studios.

Por fim, apaixonado e percebendo a infelicidade de Bela, Fera a liberta. Entretanto, nessa etapa da obra, Bela e Fera têm seu sonho de *liberdade* figurativizado em um *beijo de amor* verdadeiro (Figura 59) ao final da história, que liberta o príncipe da maldição e leva Bela a viver em harmonia no palácio ao lado de todas as personagens que acolheram com amor sua personalidade.



Figura 59. Bela e Fera vivem “felizes para sempre” após o encerramento da maldição.

Fonte: *Walt Disney Animation Studios.*

Ou seja, Bela é resgatada pelo príncipe de sua situação inicial de *opressão* e transformada em princesa por um suposto relacionamento iniciado com a personagem. Os temas de *A Bela e a Fera* (1991) são concretizados pela utilização de figuras que almejam demonstrar que as *aparências enganam*.

Ademais, assim como observado na obra *Cinderela* (1950), as figuras vislumbradas na animação estão em conjunção com diversas figuras presentes no Quadro A (p. 147), recorrentemente concretizadoras do tema princesa Disney em outras produções da empresa, como: falar com os animais (ou com criaturas inumanas, no caso de Bela), ser escravizada, receber um beijo de “amor verdadeiro”, ter problemas com o pai (apesar de ser um bom pai, Maurice se perde na floresta, o que leva Bela a ser escravizada por Fera, num contrato firmado pela libertação do velho), ser órfã de mãe e haver em sua jornada uma figura masculina salvadora.

5.3.4 Nível Discursivo no live-action *A Bela e a Fera* (2017)

Dando continuidade à análise do nível discursivo proposta na subseção anterior, sob um recorte semântico, a atenção é voltada agora para o *live-action A Bela e a Fera* (2017).

A princípio, reconhece-se na dimensão da narrativa a existência de dois níveis, assim como na animação *Cinderela* (1950). O primeiro nível está em *conjunção* com a *realidade*. Suas *marcas temporais* são presentificadas através das ações que denotam a *vida cotidiana* das personagens: como trabalhar, realizar tarefas domésticas, se relacionar em comunidade, etc. A manhã na aldeia, por exemplo, é representada com um alto volume de habitantes desenvolvendo suas atividades do dia (Figura 60), com feiras ao ar livre acontecendo, o comércio abrindo suas portas e mulheres realizando tarefas domésticas ao acordar (Figura 61).



Figura 60. A província de Bela é demarcada pelo comércio movimentado.

Fonte: *Disney Pictures*.



Figura 61. Moradoras da aldeia abrindo suas casas pela manhã.
Fonte: Disney Pictures.

Inclusive, Bela é uma das personagens que sai cedo de seu lar para realizar suas atividades (Figura 62). Porém, diferentemente da animação de 1991, o *papel temático* de Bela não é mais, unicamente, o de “*dona do lar*”.



Figura 62. Bela, como na animação, performa a faixa musical “Bela” enquanto, logo cedo, percorre a província.
Fonte: Disney Pictures.

No *live-action*, Bela é uma *inventora*, assim como seu pai (Figura 63). Esse tema é figurativizado, além da atividade em si, pelo uso de *peças de roupas socialmente associadas ao universo masculino*. Isso porque, na animação, Bela trajava vestes leves e acinturadas, com

sapatilhas nos pés e um avental. Já no filme mais recente, a personagem utiliza *botas pesadas*, um *vestido com mais camadas* de roupas, incluindo uma *pantalona* embaixo da saia, e o tradicional avental mais estrategicamente posicionado (Figura 64).



Figura 63. Bela e o pai trabalhando juntos no ateliê de invenções.
Fonte: *Disney Pictures*.



Figura 64. Emma Watson utilizando um dos figurinos principais de Bela nos bastidores do *live-action*.
Fonte: *Entertainment Weekly*.

A partir dessas primeiras diferenças, é válido considerar a cena enunciativa da nova versão de *A Bela e a Fera*: tanto o lugar de constituição dos sujeitos envolvidos no processo de desenvolvimento do filme, quanto os sujeitos que possuem destaque na narrativa, principalmente a personagem que figurativiza o tema *princesa*, Bela.

Emma Watson, a atriz escalada para representar Bela no *live-action*, obteve sucesso no cinema ao longo de sua filmografia não muito extensa, ao encarnar personagens femininas corajosas e que questionaram as normas de gênero. Hermione, a bruxa da saga *Harry Potter* (2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010 e 2011) (Figura 65), por exemplo, esteve envolvida em causas ativistas ao longo de todas as histórias e sempre se posicionou com coragem e determinação ao questionar o sexismo no “mundo da magia”⁵⁵.



Figura 65. Emma Watson como Hermione Granger na saga Harry Potter.
Fonte: Warner Bros. Studios.

Já na releitura do clássico *Adoráveis Mulheres* (2019), Emma Watson atua ao lado de

⁵⁵ Na história, os filhos de Hermione, por exemplo, herdam os sobrenomes da mãe e do pai, Granger-Weasley. A junção dos dois sobrenomes pelo hífen supõe uma relação de igualdade e oposição à tradição britânica, já que, no Reino Unido, a mulher ao seu casar, tradicionalmente adota apenas o sobrenome do marido, assim como os filhos são registradas apenas com o sobrenome do pai. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/204455/ghilardi_n_me_assis.pdf?sequence=5&isAllowed=y. Acesso em: 17 mai. 2022.

grande elenco feminino e é dirigida pela ganhadora do Oscar Greta Gerwig. Meg, personagem de Watson, e suas irmãs são definidas pela diretora como protagonistas feministas porque “são mulheres completas, e não clichês ou objetos”. O filme, inclusive, foi celebrado pela crítica por retirar os “restos misóginos” resultantes da narrativa original e das demais adaptações, “ênfatizando o subtexto feminista do livro de 1868”⁵⁶. Ainda, Emma Watson é conhecida também fora das telas por liderar vários movimentos midiáticos e campanhas pelos direitos das mulheres (Figura 66). Recentemente, inclusive, juntamente ao movimento *Time’s Up*, idealizou uma linha telefônica gratuita para denúncias de assédio sexual, assim como para apoio e aconselhamento de mulheres que estiverem vivenciando ou tenham passado por situações de assédio⁵⁷. Já no último *BAFTA Film Awards*, em 2022, segundo publicações⁵⁸, a atriz supostamente teria criticado, de forma metafórica, a autora de *Harry Potter*, J.K. Rowling, que enfrenta atualmente acusações de transfobia contra mulheres transexuais.

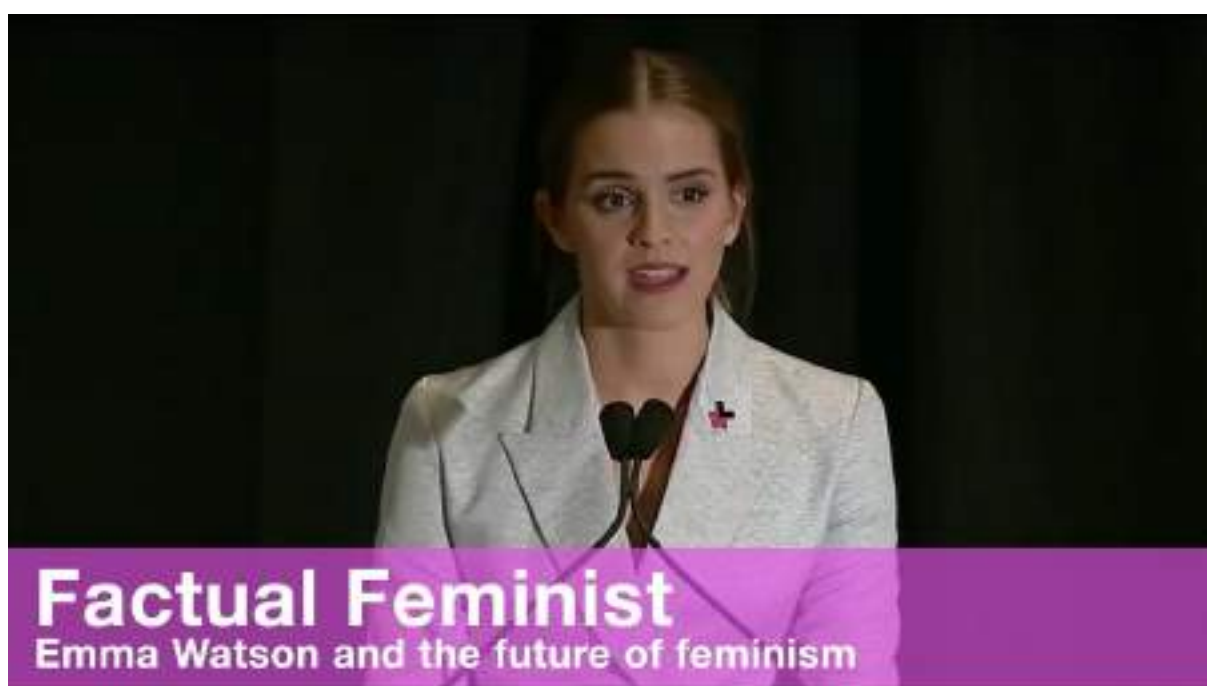


Figura 66. Em 2014, Emma Watson discursou em evento da ONU sobre a luta pelos direitos das mulheres.
Fonte: *American Enterprise Institute*⁵⁹.

⁵⁶ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-22/greta-gerwig-o-feminismo-de-mulherzinhas-nao-e-excludente-todos-os-homens-e-mulheres-ganham.html>. Acesso em: 17 mai. 2022.

⁵⁷ Disponível em: <https://timesupnow.org/work/times-up-uk/ending-sexual-harassment-in-the-united-kingdom/>. Acesso em: 17 mai. 2022.

⁵⁸ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/cinema/indireta-jk-rowling-fala-de-emma-watson-no-bafta-2022-chama-atencao-do-publico-entenda/>. Acesso em: 17 mai. 2022.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KM5XpSTPcTo>. Acesso em: 17 mai. 2022.

Assim como na animação, personagem Bela é um sujeito que se sente inadaptado na aldeia em que vive. Dessa forma, no *live-action*, o tema *opressão* é figuratizado a partir de uma situação onde Bela, por ajudar uma menina a ler (Figura 67), é exposta e atacada publicamente por alguns moradores da aldeia, tendo sua invenção, uma máquina de lavar roupa, destruída (Figura 68).



Figura 67. Bela ensinando uma menina a ler.

Fonte: *Disney Pictures.*



Figura 68. Em rechaço ao seu comportamento, considerado “subversivo”, sua invenção é destruída.
Fonte: Disney Pictures.

O tema *princesa* Disney não incluía, antes dessa adaptação, figuras relacionadas a um *trabalho externo, fora do lar*, por exemplo. A situação humilhante apenas reforça a insatisfação da personagem naquele ambiente, entretanto não a motiva, de fato, a buscar sua *liberdade* em outro lugar. Bela só sai da aldeia quando seu pai desaparece.

No plano da fantasia, Bela, em busca do pai desaparecido, adentra o “universo de Fera”. A *temporalidade* desse segundo nível é demarcada pela *disjunção* com a *realidade*. Além das personagens mágicas, no reino de Fera é sempre *inverno*, estação divergente da retratada na *realidade* habitada a priori por Bela. Ademais, manhãs não são observadas em nenhum momento do roteiro quando o núcleo está no palácio enfeitado: apenas finais de tarde e noites. O palácio está longe de ser o lugar ideal, tanto para Bela, quanto para Fera, e a *opressão* sofrida por ambos, nesse nível, é figurativizada pelo *frio* constante e rigoroso (Figura 69).



Figura 69. O reino de Fera é tomado por um inverno constante.
Fonte: *Disney Pictures.*

A liberdade, para ambas as personagens, é figurativizada pela *leitura*. É através dos livros que Bela e Fera experienciam uma realidade livre da clausura e, mais do que isso, se aproximam pelo gosto em comum e acabam se apaixonando (Figura 70).



Figura 70. Bela encanta-se com a imensa biblioteca de Fera e, juntos, desenvolvem uma rotina de leitura.
Fonte: *Disney Pictures.*

Além disso, apesar de seu *papel temático* não ser mais de *dona do lar*, assim como na animação, Bela ainda é uma mulher que *cuida*: é ela quem ajuda Fera a se recuperar depois de ter sido atacado por lobos (Figura 71), e também é libertada pela Fera para poder cuidar de um pai desestabilizado.

Essas características não são comuns à princesa, mas são próprias da definição da uma mulher que realiza dupla jornada de trabalho, atuando como profissional (*inventora*) e ainda sendo responsável pelos cuidados com familiares e desenvolvimento das tarefas domésticas (*cuida da casa, de Fera e do pai doente*).



Figura 71. Bela cuida da recuperação física de Fera.

Fonte: *Disney Pictures.*

Contudo, Bela também desenvolve o tema da beleza, próprio do estereótipo da princesa. A atriz Emma Watson não foi caracterizada exatamente como a versão de Bela na animação e, muito menos, teve seus atributos físicos realçados ao ponto de ficarem “irreais”: ou seja, o mais próximo possível da versão animada, como a Cinderela de Lily James (Figura 72), já abordada em análises anteriores.

Entretanto, a Bela do *live-action*, apesar de figurar com menos *delicadeza* (e uma cintura visivelmente mais natural) e mais *coragem*, ainda é uma mulher *branca, feminina, delicada, magra, heterossexual*, com *traços europeus* e *cabelos longos*, que é agraciada com um volumoso *vestido de baile*, criado através de *magia*.



Figura 72. A diferença entre a estética de Bela e Cinderela nos referidos *live-action* é visível. No entanto, ainda há um padrão de beleza sendo seguido em ambas as representações.

Fonte: Reprodução.

As demais figuras que constroem a personagem, excluindo a *independência*, são abordadas já na sinopse do *live-action* no *Disney* +:

[...] a fantástica jornada de Bela, uma jovem *corajosa, linda, brilhante* e independente que é *aprisionada* pela Fera em seu castelo. Apesar de seus medos, ela se torna *amiga* dos serviçais encantados e aprende a enxergar além do exterior horrendo da Fera e percebe o coração gentil do verdadeiro príncipe que existe em seu interior. (A BELA e a Fera, 2017, grifo nosso).

Portanto, praticamente todas as figuras vislumbradas no *live-action* estão relacionadas às figuras vislumbradas na animação e presentes no já citado Quadro A (p. 147), como: falar com os animais (ou com criaturas inumanas), ser escravizada, receber um beijo de “amor verdadeiro”, ter problemas com o pai, ser órfã de mãe e haver em sua jornada uma figura masculina salvadora. Ainda, ao mesmo tempo que liberta Fera de sua maldição pelo beijo

(Figura 73), Bela também é libertada de sua realidade insatisfatória pela suposta união com o príncipe.



Figura 73. O beijo de *amor verdadeiro* transforma a Fera em príncipe.
Fonte: Disney Pictures.

Diante de todo o exposto na análise da presente subseção, entende-se que, assim como concluído na análise da obra em animação, a personagem Fera, príncipe da história, concretiza também no *live-action* a *liberdade* almejada por Bela, ao batalhar e vencer Gaston, o sujeito que, além de todos as personagens da província que Bela habitava, era o que mais a *oprimia*, assediando-a ao forçar um relacionamento amoroso entre ambos.

Como sujeito independente, Bela desprezava o antisujeito Gaston, que performava na narrativa todas as figuras associadas a temática do *machismo*. A seguir, no capítulo seguinte, a conceituação da Bela do *live-action* enquanto mulher que desempenha o papel temático de cuidadora será abordada com mais nuances.

5.4 Bela e destemida: a mulher contemporânea no *live-action A Bela e a Fera* (2017)

O *live-action* inicia-se, assim como a animação, narrando os acontecimentos que levaram o príncipe a ser amaldiçoado. Ele é retratado como um homem egoísta e vaidoso.

Está ocorrendo um baile em seu palácio. Aparentemente, trata-se de uma cerimônia para a escolha de uma esposa, pois o salão está inteiramente composto por mulheres que cantam e dançam com ele, esperando serem escolhidas como a parceira oficial, cena desenvolvida exclusivamente para o *live-action* (ver Figura 74, p. 134). De imediato, é possível notar a primeira relação do comportamento masculino com o pensamento patriarcal e sua representação negativa: no mesmo momento em que a personagem está prestes a escolher uma dama para desposar – ato que implicitamente remete a um contexto histórico de ausência de liberdade de escolha da mulher, pelos casamentos “arranjados” —, é retratada com características negativas e, devido a uma delas, o egoísmo, é condenado a ter a aparência física daquilo que carrega em sua essência — um monstro selvagem.

Todos os funcionários do palácio também são amaldiçoados e transformados em objetos devido ao caráter duvidoso de seu patrão. Tal acontecimento está diretamente ligado aos conceitos abordados por Butler (2003), em que todos os indivíduos que não se enquadram no padrão dominante masculino estão subjugados ao patriarcado e sofrem consequências negativas por isso.

Em seguida, Bela, interpretada por Emma Watson, surge entoando a mesma canção presente na introdução de sua personagem na animação. A música ressalta a beleza de Bela, que contrasta com sua estranheza. A esquisitice, na obra original, remetia ao fato de a protagonista não estar nos moldes das mulheres da aldeia: Bela é uma leitora assídua e não queria se casar, seu desejo era conhecer o mundo. Isso é evidenciado pelas leituras que ela faz de diversos livros, que lhe possibilitam visualizar um futuro longe daquele lugar, expresso na letra de sua canção-título “Bela” (Anexo C).

Tais características demonstravam, na obra original em animação, uma representação diferente da princesa Disney em relação às outras personagens da mesma linha. Entretanto, Bela agora não é só “esquisita” por sua incansável dedicação à leitura, mas por ensinar uma outra garota a ler. De algum modo, o filme revela uma prática sexista de determinado período histórico, em que meninas e moças eram impedidas de serem alfabetizadas. Na cena, Bela está ensinando uma menina a ler quando é denunciada por algumas moradoras da vila e um personagem (homem) questiona se ela não estava satisfeita em já ter ensinado outra menina da vila.

Essa atitude de desobedecer uma regra em prol de outra mulher reflete um comportamento, parcialmente, ligado à “sororidade”. Conforme Beauvoir (1960), a

competição atrapalha a organização entre mulheres, o que propicia a dominação masculina. Na narrativa, a comunidade pune a ação de Bela em prol da menina jogando ao chão e sujando toda a roupa que ela lavava na ocasião. Apesar disso, Bela acata a punição, em vez de se indignar ou se revoltar contra a opressão sofrida.

No mais, no *live-action*, Bela dá seus próprios passos como inventora logo no início da narrativa. A personagem inventa uma “máquina” de lavar roupa. Tal invenção pode evocar questionamentos acerca da relação de subordinação da mulher como mantenedora do lar⁶⁰, como foi retratado em filmes animados como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959). Nessas produções, as personagens-título aparecem, em alguns momentos dos roteiros, dedicando-se exclusivamente a tarefas domésticas, enquanto as personagens masculinas trabalham fora do lar. Apesar de buscar um diferencial em relação às representações de “princesa” anteriores, o *live-action* em questão recai no estereótipo de uma mulher com dupla jornada: trabalho remunerado e trabalho doméstico, o que reforça que, apesar da personagem Bela do *live-action* apresentar esse novo elemento, novamente ela se enquadra dentro dos padrões sociais heteronormativos da sociedade atual.

Portanto, a personagem Bela caracteriza-se como uma mulher que exerce dupla jornada, trabalhando como inventora e ainda sendo responsável pelas tarefas domésticas e o cuidado com familiares. Apesar de estar numa constante busca por liberdade e independência, ainda está amarrada socialmente aos valores do *cuidado*, zelando pela saúde do pai e de Fera com extrema dedicação e, inclusive, abrindo mão de seus sonhos e vontades em prol da felicidade desses homens.

Uma das principais teses defendidas por Beauvoir (1960) é a de que o trabalho é uma ferramenta para diminuir a desigualdade entre o homem e a mulher. Contudo, é válido reafirmar que o feminismo não resolveu todos os problemas das disparidades de gênero. Logo, a carga do trabalho doméstico e a desigualdade salarial ainda são questões muito latentes na sociedade.

[...] pelo fato de ter tomado consciência de si e de poder libertar-se também do casamento pelo trabalho, a mulher não mais aceita a sujeição com docilidade. O que ela desejaria é que a conciliação da vida familiar com um ofício não exigisse dela desesperantes acrobacias. Mesmo assim, enquanto subsistem as tentações da

⁶⁰ A autora Bonnie J. Fox (1990) destaca como as propagandas de eletrodomésticos sugerem uma suposta “libertação” feminina, porém, ainda reforçam o lugar do feminino no patriarcado — o lar.

facilidade, em virtude da desigualdade econômica que favorece certos indivíduos do direito reconhecido à mulher de se vender a um desses privilegiados – ela precisa de um esforço moral maior que o do homem para escolher o caminho da independência. (BEAUVOIR, 2016, p. 70).

Segundo o Portal EBC (FREIRE, 2021), em 2019, as mulheres brasileiras dedicaram quase que o dobro de tempo que os homens às tarefas domésticas, sendo 21,4 horas contra 11 horas semanais. Além da dupla jornada, “[...] enquanto o rendimento médio mensal dos homens era de R\$ 2.555,00 [em 2019], o das mulheres era de R\$ 1.985,00” (FREIRE, 2021, on-line). Conforme pesquisa do IBGE apresentada no referido portal, as mulheres trabalham até dez horas semanais a mais que os homens, recebendo um salário proporcionalmente inferior no desempenho das mesmas atividades.

Ainda em relação ao trabalho de Bela, a inventividade atribuída a ela no *live-action* demonstra sua habilidade técnica ao sugerir ferramentas durante a execução das atividades do pai. Em função disso, a personagem usa botas e não sapatilhas — calçado de *design* delicado utilizado pela jovem na versão animada do conto, que não condiz com as atividades que ela realiza no *live-action* e que se constitui enquanto figura que concretiza vários temas, como o não-feminino para a época, o trabalho, etc. Ademais, os trajes e a estrutura corporal da personagem não possuem cunho sexual, o que desmonta o padrão de objetificação e apelo sexual da mulher como característica da feminilidade, de acordo com Beauvoir (1960). A cintura extremamente fina observada e criticada pelos espectadores de *Cinderela* (2015) – e padronizada pelas representações imagéticas de praticamente todas as princesas Disney em suas versões clássicas, as animadas – como citado em capítulos anteriores, não é reproduzida neste *live-action*. Todavia, a Bela de Emma Watson ainda é uma mulher que corresponde ao modelo de beleza e feminilidade imposto socialmente, e que diz respeito aos estereótipos englobados pelas princesas Disney: é uma mulher branca, magra, com traços europeus, que age com gentileza e feminilidade.

A questão acerca da liberdade surgida logo no primeiro número musical de ambos os filmes e que move a história, agora aparece com um tom mais feminista. A frase “Alguém pode ser feliz quando não está livre?”, questionamento entoado por Bela a Fera durante o baile, reflete o desagrado da personagem com a vida de clausura que estava levando e se relaciona com a liberdade feminina.

Bela não quer se casar com Gaston, personagem presente em ambas as versões, para cumprir uma norma social, muito menos se dedicar aos cuidados com o possível futuro

marido. A ideia de se casar com Gaston é inaceitável para Bela, principalmente pela maneira com que a personagem masculina desqualifica a inteligência de Bela, referindo-se ao conhecimento dela como dispensável, pois o que importa para ele é exclusivamente a beleza e a genética, ligados à visão patriarcal da função reprodutora da mulher. Gaston deseja gerar filhos fortes e bonitos com Bela, de acordo com sua própria perspectiva na narrativa, além de ter uma esposa que se dedique inteiramente aos afazeres domésticos.

A personagem Gaston realiza *mansplaining*⁶¹ e *maninterrupting*⁶² diversas vezes ao longo do *live-action*, ao tentar “ensinar/determinar” o papel de Bela como mulher na sociedade da vila. Estas duas palavras designam aspectos culturais advindos do sexismo, conforme Butler (2003), e que condizem com situações onde mulheres têm sua inteligência questionada e sua fala interrompida por homens.

Bela é uma mulher “destemida”. Esse adjetivo é usado por Maurice, pai de Bela, para classificar sua mãe, personagem que não é mencionada na obra animada e, mais à frente, para também classificar a própria filha quando ele lhe diz: “Você é igual sua mãe”. O adjetivo “destemida” não estava ligado aos demais adjetivos citados anteriormente e que compunham os estereótipos das princesas clássicas da Disney. Assim como a mãe, Bela está disposta a enfrentar desafios. É ela quem vai ao resgate do pai por duas vezes no *live-action*. Ela faz isso montada em um cavalo, ação pouco comum às mulheres no período histórico que o filme procura representar, e uma atitude que simboliza mais liberdade e autonomia que ela busca na narrativa. Inclusive, o marcador histórico da narrativa é a pandemia da Peste Negra, acontecida 20 anos antes dos acontecimentos do filme, e que é apontada como a causa da morte da mãe de Bela quando a personagem é uma recém-nascida.

A asserção de Beauvoir (1980, p. 9) de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” relaciona-se aqui à busca pelo autoconhecimento da personagem Bela no *live-action*, reforçando que a feminilidade é um espectro amplo, e que a ideia de “fragilidade” não se encaixa nessa personagem feminina e independente que não precisa de um direcionamento total masculino, importa mais a si mesma e suas escolhas.

No *live-action*, Bela assume o lugar de seu pai porque acredita que será capaz de fugir do castelo a partir do momento que Maurice estiver a salvo. Ademais, o *live-action* introduz também a história da mãe de Bela no enredo: a personagem descobre que a mãe faleceu

⁶¹ Termo utilizado para definir situações em que um homem explica algo óbvio a uma mulher, geralmente relacionado a vivências femininas, como se ela não fosse capaz de compreender.

⁶² Termo utilizado para definir situações em que a fala da mulher é interrompida constantemente por homens, impedindo-a de expressar opiniões e concluir raciocínios.

devido à peste negra que assolou a Europa; para sobreviver, seu pai decidiu abandonar a mulher no leito de morte. Bela tem a oportunidade de tomar decisões diferentes: ela não abandona seu pai quando descobre que ele é levado forçadamente para uma unidade de tratamento mental. A personagem Bela tampouco abandona a Fera quando Gaston organiza um ataque coletivo ao castelo. A personagem se prontifica a tentar resgatar ambos os homens do perigo.

A Fera é, como retratado no nível narrativo, um sujeito que vivencia uma grande mudança ao longo das duas obras, além do quesito físico, pois passa de príncipe cruel e mesquinho para uma criatura sincera, que demonstra sensibilidade e inseguranças. Essas características são antônimas ao modelo patriarcal e autoritário que procura enquadrar os homens no papel de dominância e poder e que, no contexto histórico, estaria de acordo com o fomentado pela sociedade da época. Inclusive, Bela só passa a nutrir sentimentos afetuosos por Fera quando começa a notar a mudança em seu caráter e, principalmente, quando percebe que ele é diferente das pessoas da aldeia. Ele precisou sair da condição humana e ser animalizado para se distanciar do padrão comportamental dos homens no filme. A personagem Fera não só possui o hábito da leitura como também instiga essa paixão por livros em Bela, presenteando-lhe com a biblioteca do castelo e pedindo para a personagem ler para ele. Não existe estranheza no fato de mulheres lerem, de acordo com Fera, e isso é indício da desconstrução de um pensamento machista na obra.

A novidade na história do príncipe amaldiçoado no *live-action* está na exploração de seu passado pelo enredo, visto que, ao longo da trama, o rei, que é também o pai de Fera, a partir da morte da esposa, fica responsável pela criação do filho, tornando-se o culpado pela má-criação do príncipe, ao dividir com ele sua maneira de ver a vida. Sendo assim, a figura masculina, literalmente, é definida nesta narrativa como a responsável pelos problemas morais da personagem Fera.

Presente apenas no *live-action*, a personagem Ágata, a princípio, é retratada apenas como uma mulher que pede esmolas. Gaston diz que Ágata é uma mendiga, porque esse é o destino de mulheres que não se casam, utilizando isso como argumento para tentar convencer Bela de que o matrimônio é fundamental para a mulher. Porém, Ágata se revela, no desenrolar da trama, como a poderosa feiticeira que lançou a maldição no príncipe.

Assim, é atribuído à representação da mulher solteira nesta obra contemporânea atributos ligados ao poder sobrenatural, bruxaria e à liberdade. Isso porque Ágata é mais

poderosa que todos os personagens masculinos da trama. Ademais, vale ressaltar que Gaston, quando percebe que Bela de fato não irá desposá-lo e que, aparentemente, está apaixonada por Fera, acusa implicitamente a personagem de feitiçaria e envolvimento com magia negra. Devido à figura da feiticeira implicar ideais de empoderamento sexual da mulher solteira, foi considerada na Idade Média, num sistema que dava plena autoridade aos homens sobre as mulheres, sinônimo de bruxaria e heresia. Isso porque,

[...] desde tempos muito antigos (depois que o cristianismo se tornou a religião estatal no século IV), o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado com a prática de evitar as mulheres e o sexo. Expulsar as mulheres de qualquer momento da liturgia e do ministério dos sacramentos; tentar roubar os poderes mágicos das mulheres de dar vida ao adotar trajes femininos; e fazer da sexualidade um objeto de vergonha — esses foram os meios pelos quais uma casta patriarcal tentou quebrar o poder das mulheres e de sua atração erótica. [...] Um dos aspectos mais significativos do movimento herético é a elevada posição social que este designou às mulheres. Na Igreja, como destaca Gioacchino Volpe, as mulheres não eram nada, mas entre os heréticos eram consideradas como iguais; as mulheres tinham os mesmos direitos que os homens e desfrutavam de uma vida social e de uma mobilidade (perambulando, pregando) que durante a Idade Média não se encontravam em nenhum outro lugar. [...] Coincidindo com este processo, que marcou a transição da perseguição à heresia para a caça às bruxas, a figura do herege se tornou, cada vez mais, a de uma mulher, de forma que, no início do século XV, a bruxa se transformou no principal alvo da perseguição aos hereges. (FEDERICI, 2017, p. 80).

Gaston também, ao longo da trama e, principalmente, durante seu número musical ao lado de LeFou, seu fiel amigo, enfatiza suas características ligadas à virilidade, demonstrando um comportamento masculino dominador e autoritário.

No decorrer da história, a partir da redenção de Fera, quando se envolve afetivamente com Bela e passa a demonstrar seus sentimentos, Gaston assume o papel da Fera. Ele passa a representar todas as características do homem patriarcal e assume integralmente o papel de vilão na trama. Quanto mais feroz Gaston se torna, mais suas características de vilania ficam evidentes e são rejeitadas por Bela.

“Eu não sou uma princesa”. Essa frase é dita por Bela logo que chega ao castelo e é vestida como uma “princesa”. No *live-action*, os trajes da realeza são determinados logo ao início da trama, quando ocorre o baile. Todas as pretendentes do príncipe e membros da corte estão vestidas com perucas brancas e/ou penteados altos, roupas volumosas e maquiagem

específica (Figura 74). Essas vestes fazem parte da cultura francesa e eram utilizadas pela monarquia. A personagem Bela não adere a esse padrão estético quando chega ao palácio e nem ao final da história, quando, ao lado do príncipe, ocupa uma posição de princesa.

Entretanto, essa mudança estética condiz mais com um deslocamento na representação estética da personagem, que dá espaço para uma volta aos moldes já estabelecidos, do que com uma ruptura. Isso porque há evidências de uma reprodução do modelo de feminilidade (CORREIA, 2010) na caracterização da personagem Bela do *live-action*, posto que ela ainda é, como já citado anteriormente, uma mulher branca, magra, heterossexual, que utiliza vestidos de acordo com o contexto histórico da obra e que, por fim, desfruta de um relacionamento pautado pelo amor romântico com uma figura masculina dominante.



Figura 74. *Frames da versão live-action.*
Fonte: *Disney Pictures.*

De acordo com o conceito de um “sujeito oprimido” abordado por Butler (2003), o *live-action* também, a princípio, parece desconstruir o pensamento patriarcal ao dar espaço para tramas paralelas com diversidade entre personagens que não se enquadram no padrão normativo citado pela autora (homem, branco, heterossexual, europeu, rico, etc.), como LeFou, ficando implícito seu relacionamento homoafetivo com um dos moradores da aldeia, que era também capanga de Gaston (Figura 75). Apesar disso, a homossexualidade de LeFou é introduzida na narrativa de maneira superficial, cômica e estereotipada.



Figura 75. *Frame do live-action apresentando o suposto casal homoafetivo da narrativa.*
Fonte: *Disney Pictures.*

Essa relação entre homossexualidade, homoafetividade e humor, em suma, é estabelecida para construir a ideia do Outro, o diferente e, na maioria dos casos, o não digno da existência. Isso porque a matriz heterossexual exige que certos tipos de identidade não possam “existir”, ou seja, “[...] aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’.” (BUTLER, 2003, p. 39).

Portanto, segundo Butler (2003), as normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas como reguladoras da condição de “pessoa” banem corpos que não se caracterizam conforme suas lógicas, os chamados corpos abjetos, e impossibilitam a ressignificação de sua representação, invisibilizando culturalmente, silenciando e excluindo o *status* de sujeito dessas pessoas. Sendo assim, *o live-action* ainda apresenta as personagens com características homossexuais em prol do riso, assim como a maioria das produções da indústria audiovisual que retratam o tema.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema proposto pela pesquisa realizada envolveu refletir sobre as representações das mulheres, sob o recorte das personagens princesas em obras audiovisuais da Disney. Os objetos empíricos selecionados para as análises foram os filmes em *live-action Cinderela*

(2015) e *A Bela e a Fera* (2017), em paralelo às suas versões originais em animação, *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991). O problema de pesquisa do presente trabalho se configura pela seguinte questão: *os contos de fadas em live-action da Disney são capazes de modificar a representação das princesas instituídas pelos filmes em animação?*

À princípio, partiu-se da hipótese de que as personagens princesas, em ambas as produções *live-action* trabalhadas no projeto, constituíram-se enquanto uma antítese às características principais, ou estereótipos, das representações das princesas expostas nas versões clássicas em animação. Além disso, pressupunha-se a inserção de valores e discursos condizentes com teorias feministas contemporâneas nos filmes *Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017).

Sendo assim, o primeiro objetivo da pesquisa foi identificar a existência de diferenças entre as princesas dos contos originais das animações clássicas da Disney e aquelas representadas nas produções *live-action*, com o intuito de verificar reconfigurações nas tematizações e figurativizações do feminino nas obras citadas. Para isso, foram realizadas análises das personagens princesas das produções em animação e *live-action* *A Bela e a Fera* (1991 e 2017) e *Cinderela* (1950 e 2015) e a promoção de um paralelo entre as narrativas de ambas as versões.

Cinderela (1950) é um dos mais populares contos de fadas adaptado em animação pela Disney, considerado como o filme que salvou os estúdios após uma crise financeira. Seu *live-action* foi lançado em 2015, após o sucesso de *Malévola* (2014), o que inaugurou uma era na Disney de releituras de seus clássicos. Já *A Bela e a Fera* (1991) é considerado como uma das melhores produções do cinema mundial, sendo a primeira animação da história a ser indicada ao Oscar de “Melhor Filme”. Em 2017, essa produção também readaptada pela própria Disney no formato *live-action*, assim como a animação, lucrou expressivamente com bilheteria ao redor do mundo.

O *live-action* *Cinderela* (2015) utiliza recursos diferentes em uma produção que “bebeu” muito da fonte de seu filme predecessor. O roteiro da animação sofreu pouquíssimas

alterações na produção mais recente, em suma associadas à atualização de aparatos técnicos. Em *A Bela e a Fera* (2017), diversas cenas do filme de 1991 foram totalmente reproduzidas no *live-action*: diálogos, locações, enquadramentos de câmera, desenvolvimento de números musicais, caracterização de personagens e cenários, por exemplo. Até mesmo o cartaz de divulgação do filme original recebeu uma nova roupagem com o segundo cartaz promocional lançado. Ao resgatar tantos elementos das animações nas produções mais recentes, é viável supor a intenção da Disney em reviver o sucesso de crítica e público alcançado pelos filmes originais, utilizando também a memória afetiva como ferramenta de interesse e, conseqüentemente, venda.

A partir das análises realizadas durante a pesquisa, é possível apontar que a representação da princesa Disney não é ressignificada nas obras em *live-action*, e a hipótese apresentada no início da presente pesquisa não se cumpre. Há a incorporação de valores próximos às teorias feministas na nova representação da princesa Bela, por exemplo, principalmente pela tentativa de desconstrução do pensamento patriarcal dentro do filme e pela proposta de rompimento de domínio das figuras masculinas sobre a personagem princesa. Entretanto, não são mudanças suficientes para caracterizar uma ressignificação, já que estereótipos da princesa clássica Disney ainda são elementos presentes na produção. Temas como *beleza, bondade, gentileza, coragem, obediência, opressão, liberdade, realidade e sonho* são abordados e figurativizados em todas as obras que compõe o corpora desta pesquisa.

Diferentemente de *Cinderela* (2015), em que a personagem-título mantém a “essência” estabelecida pelo clássico, não havendo mudanças relevantes no roteiro conforme o objetivo da pesquisa, no contexto geral da produção de *A Bela e a Fera* (2017) pode-se verificar adaptações no roteiro com relação ao filme em animação. E que, de fato, existe uma transformação nas habilidades e motivações da protagonista Bela, conforme demanda social, cultural e política dos públicos. Em relação a representação dessa personagem na obra em animação, a produção de 2017 a apresenta com maior liberdade quanto à escolha de seus

caminhos, um maior desprendimento à obrigação matrimonial, no que diz respeito à sua própria felicidade, e com características físicas atribuídas às princesas Disney menos evidenciadas. A Bela de Emma Watson é menos doce, menos delicada, utiliza roupas que condizem com seu cotidiano e sua beleza não está moldada por padrões irrealis de perfeição, como a cintura extremamente afinada da Ella de Lily James, em *Cinderela* (2015).

Com efeito, Bela é apresentada em uma versão mais destemida, que enfrenta o monstro e resume seu espírito ao responder se poderia ser feliz, mesmo presa no castelo: “é possível ser feliz sem ser livre?”. Além disso, a Bela do *live-action*, em contraste com a Bela da animação, não está sonhando com um príncipe encantado e dispensa ao longo do filme o pretendente que deseja desposá-la. Bela está mais interessada em empreender uma jornada de autoconhecimento, como inicialmente é possível perceber pela análise do nível narrativo, em desvendar os segredos sobre seu passado e em traçar seu próprio futuro. As diferenças com relação ao conto original são ainda mais pontuadas, visto que a obra em animação de 1991 já demonstrava uma grande mudança na narrativa e foi utilizada como base para o *live-action*.

Todavia, é possível apontar que Bela ainda assume na obra *live-action* um conjunto de “características tradicionalmente femininas” construídas culturalmente, conforme Beauvoir (1960), referentes aos estereótipos das princesas instituídos pelas obras anteriores, como beleza, doçura, gentileza, compaixão, etc. Além disso, a personagem é uma mulher que segue o estereótipo imposto e/ou naturalizado pela sociedade ocidental, sendo magra, branca, heterossexual, feminina e que, na história, ainda concretiza o “ideal romântico de felicidade” se casando com um príncipe. Bela se enquadra, ainda, junto às demais personagens do filme, numa instituição de gênero e sexualidade analisadas e desconstruídas por Butler (2003) em sua obra.

Enquanto a *Cinderela* do *live-action* de 2015 enquadra-se como uma “princesa clássica”, a Bela da produção em *live-action* pode ser conceituada como uma mulher que desempenha o papel temático de cuidadora e é, em suma, caracterizada por sua rotina intensa:

Com a passagem do regime de colonato para o assalariamento, as mulheres *ganharam* ainda a dupla jornada de trabalho. No espaço da casa, as mulheres continuaram arcando com todo o trabalho doméstico, realizado durante uma jornada extensa e intensíssima. [...] Ao chegarem a casa, por volta das 18 h ou 19 h, ainda vão preparar o jantar, lavar roupa, limpar a casa e cuidar dos filhos, podendo receber ajuda de outras mulheres, pois a participação masculina no trabalho doméstico é muito rara. Nunca dormem mais de seis horas por dia. Aos domingos, dedicam-se às tarefas domésticas. Raramente, sobra-lhes tempo para o lazer. (PRIORI, 2004, p. 472).

Bela, por exemplo, não se revolta contra o fazer doméstico. É uma personagem que se adapta para realizar as atividades que lhe apeteçam, mas assumindo, por consequência, uma sobrecarga de afazeres ao conciliar o trabalho “externo” às tarefas domésticas. Bela tem autonomia para tomar suas próprias decisões, mas ainda assim se posiciona de maneira dócil, apesar de firme, quando contrariada.

Ademais, Bela desempenha o papel feminino socialmente definido em nossa cultura, porque é uma mulher que cuida: cuida da saúde do pai, cuida dos afazeres do lar, cuida do ateliê de invenções e cuida da rotina de alimentação e atividades da Fera, sendo capaz de transformar e/ou “consertar” situações e narrativas “erradas” do seu meio social por meio do amor.

Por fim, com relação às teorias feministas, Bela realiza um trajeto na narrativa de menina rebelde que se transforma numa mulher adequada às normas de gênero. Entretanto, de fato, a personagem Bela da obra de 2017 não é a mesma personagem do filme original de 1991. Ela mudou. Mas essa mudança pode ser entendida pela própria mudança da sociedade, já que o que entendemos por mulher, com relação ao contexto histórico do filme clássico, também mudou. O papel das narrativas, inclusive cinematográficas, pode ser definido como “ensinar” e instituir o comportamento feminino ideal. Isso porque o sujeito contemporâneo tem sua identidade constantemente modificada, em diversas fases de sua vida, por fatores externos a ele.

Contudo, é possível afirmar, mediante a análise realizada, que os filmes e as personagens princesas avaliadas ao longo deste trabalho não são capazes de questionar as normas de gênero e a heteronormatividade, já que estão dentro desse padrão institucionalizado

e de uma estrutura de poder que é mais ampla.

Ainda, a estrutura narrativa das obras filmicas permanece quase que totalmente inalterada em todas as versões dos filmes analisados que, embora discursivizados de forma distinta, preservam a temática do *amor verdadeiro* como resolutor de todos os problemas, com a sustentação do “felizes para sempre” e valores sociais pouco modificados. Em todas as produções analisadas, por exemplo, a personagem princesa desempenha uma jornada que vai da disjunção com seu objeto-valor, sendo a *liberdade* o destaque, até sua conjunção com este, alcançada a partir do *casamento*, instituição que na antiguidade era uma das poucas maneiras socialmente bem-vistas para a mulher sair da casa dos familiares, mas que na contemporaneidade não possui estreita relação com o valor citado. Ou seja, enquanto Ella escapa da *opressão* infringida pela madrasta e “irmãs” por meio de sua união com o príncipe, a Bela de 2017, que sonhava em sair da aldeia para conhecer outros lugares e viver novas aventuras, sente-se realizada ao viver com a Fera, transformada em príncipe, em seu palácio.

Além disso, em *Cinderela*, tanto animação quanto *live-action*, é possível concluir que a representação das irmãs que não casaram está homologada ao tema do “fracasso”, valor heteronormativo que impõe à mulher a necessidade do casamento, sendo o “solteira por opção” impensável. Em todas as obras analisadas o casamento surge como o objeto modal.

Em suma, o imaginário cultural sexista que atribui a mulher, seja ela quem e como for, o sonho de desempenhar o percurso figurativo da princesa, que tem como objeto-valor um homem/príncipe para torná-la realizada sob todos aspectos social e econômico, é ainda reproduzido, de maneira menos engessada, mais ainda atuando como base das narrativas, nas versões *live-action* dos clássicos da Disney.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BELA e a Fera (*Beauty and the Beast*). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Animation Studios, 1991. Disney + (84 min), son., cor.

A BELA e a Fera (*Beauty and the Beast*). Direção: Bill Condon. Produção: David Hoberman e Todd Lieberman. Disney Pictures, 2017. Disney + (2h09min), son., cor.

A BELA e a Fera (Trilha Sonora Original em Português). Vários intérpretes. Composição: Alan Menken, Howard Ashman e Tim Rice. *Walt Disney Records*, 2017 (53min24s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ezAKeDbck9s0sJeAWs62m?si=0Pg1lTxISp6q3MwuixjQVg>. Acesso em: 17 fev. 2022.

AMARAL, A. M. B. do. Princesas Disney: o amor como estatuto privilegiado no universo feminino. (En) **Cena**, Palmas, 7 mar. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2klBRYT>. Acesso em: 28 ago. 2021.

BACCEGA, M. A. **Inter-relações comunicação e consumo, receptor e consumidor**. In: XVIII ENCONTRO DA COMPÓS, PUC-MG, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2009/papers/inter-relacoes-comunicacao-e-consumo--receptor-e-consumidor>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BARROS, D. L. P. de. Estudos do discurso. In: FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução à linguística II: princípios da análise**. São Paulo: contexto, 2004.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BAUMAN, R. **Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative**. Cambridge: Cambridge Univ, 1986.

BEAUMONT, J. L. A Bela e a Fera. In: MACHADO, A, M. **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros**. p. 97-118, 2010.

BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**, v. I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BECHDEL, A. **Dykes to Watch Out For**. Michigan: Firebrand Books, 1985.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O Narrador. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BIROLI, F. Mulheres e política nas notícias: Estereótipos de gênero e competência política. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 90, p. 45-79, set. 2010.
- BIROLI, F.; MIGUEL, L. F. Mídia e representação política feminina: hipóteses de pesquisa. **Opinião Pública**, Campinas, vol. 15, nº 1, p.55-81, jun. 2009.
- BORGES, H. P.; RODRIGUES, R. F. A tradição dos contos de fada e a sobrevivência de matrizes culturais femininas nas narrativas cinematográficas infantis. **INTERthesis**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p.109-127, set./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2018v15n3p109>. Acesso em: 6 out. 2020.
- BRIDI, N. De 101 Dálmatas a O Rei Leão: as maiores bilheterias dos *remakes* da Disney. **Omelete**. 14 ago. 2019. Cinema. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/rei-leao-maiores-bilheterias-remakes-live-action-disney#3>. Acesso em: 7 nov. 2020.
- BRITO, S. Indústria do cinema é campo historicamente desigual para as mulheres. **Veja**, online, 3 abr. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/industria-do-cinema-e-campo-historicamente-desigual-para-as-mulheres>. Acesso em: 4 dez. 2021.
- BURCKHART, T. Gênero, Dominação Masculina e Feminismo: por uma Teoria Feminista do Direito. **Revista do Departamento de Ciências Jurídicas e Sociais de Unijuí**, ano XXVI, n.47, p. 205-224, jan./jun. 2017.
- BUTLER, J. P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CECHIN, M. B. C.; SILVA, T. da. Princesas em discurso: as bonecas personagens da Disney na visão das crianças. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 23, n. 2, p. 250-268, 2015.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. Introdução. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CINDERELA (*Cinderella*). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Animation Studios, 1950. Disney + (84 min), son., cor.
- CINDERELA (*Cinderella*). Direção: Kenneth Branagh. Produção: David Barron, Simon Kinberg e Allison Shearmur. Disney Pictures, 2015. Disney + (113 min), son., cor.
- CORRÊA, L. G; SILVEIRA, F. J. N. da. Representação. In: FRANÇA, Vera Veiga; GUIMARÃES, Bruno; MENDES, André Melo. (Orgs.) **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - PPGCom - UFMG, 2014. p. 208-215.
- CORREIA, R. M. **O Arquétipo da Princesa na Construção Social da Feminilidade**. 2010. 77f. Monografia (Mestrado em Estudo sobre as Mulheres – As mulheres na Sociedade e na

Cultura) – FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

CORSO, D. L.; CORSO, M. **Fadas no divã [recurso eletrônico]**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DAPPES, T. **Evolução das Princesas Disney**. 17 dez. 2009. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2009/12/evolucao-das-princesas-da-disney.html>. Acesso em: 5 out. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DISNEY. **Disney Princess**. Página inicial, on-line. Disponível em: <http://princess.disney.com>. Acesso em: 7 nov. 2020.

DISNEY Sparkles as Most Valuable Media Brand of the Year. **Brand Finance**, on-line, 2018. Disponível em: <https://brandfinance.com/news/disney-sparkles-as-most-valuable-media-brand-of-the-year>. Acesso em: 7 nov. 2020.

DUARTE, J.; BARROS, A. (Org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

“EMPOREWED Belle” Featurette - Disney's Beauty and the Beast. YouTube. 1 mar. 2019. Vídeo (1h29). Publicado por Walt Disney Studios. Disponível em: https://youtu.be/E_yT_icszM. Acesso em: 1 nov. 2020.

ESCOSTEGUY, A. C. D. **Comunicação e gênero**: a aventura da pesquisa. Edipucrs, 2008.

FAJURI, R. Walt Disney inventou a cultura pop e o entretenimento como são hoje. **Saraiva**, 4 dez. 2020. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/walt-disney/>. Acesso em: 10 set. 2021.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FOX, B. J. *Selling the mechanized household: 70 years of ads*. **Gender & Society**, v. 4, n. 1, p. 25-40, 1990. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/089124390004001003>. Acesso em: 17 ago. 2021.

FRANÇA, V. V.; SIMÕES, P. **Curso básico de teorias da comunicação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FREIRE FILHO, J. Mídia, Estereótipo e Representação das Minorias. **ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 45-71, ago./dez. 2004.

FREIRE, P. **Conscientização**: Teoria e prática da libertação: Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Moraes, 1980.

FREIRE, T. Dupla jornada e salários menores: realidade que ainda afeta mulheres. **Agência Brasil**, on-line. 4 de março de 2021. Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2021-03/dupla-jornada-e-salarios-menores-realidade-que-ainda-afeta-mulheres>. Acesso em: 16 ago. 2021.

FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

_____. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.

FOSSATTI, C. L. **Cinema de animação: um diálogo ético no mundo encantado das histórias infantis**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRANÇA, V. R. V. Representações, mediações e práticas comunicativas. *In*: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC; Aparecida/SP, Ideias & Letras, 2004.

FREIRE, P. **Conscientização: Teoria e prática da libertação: Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Moraes, 1980.

GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GÊNERO. *In*: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 345.

GIROUX, H. A. A disneyzação da cultura infantil. *In*: SILVA, T. T. (Org.) **Territórios contestados: os currículos e os novos mapas políticos e culturais**. Petrópolis: Vozes, 2001.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOMES, S. V. **Cinema e cotidiano: a representação da intimidade e dos afetos em narrativas de Domingos Oliveira**. 2016. 243f. Dissertação (Mestrado) – FIC – Faculdade de Informação e Comunicação – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

GREIMAS, A.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. **Semântica estrutural**. Cultrix: EdUSP, São Paulo, 1973.

GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, 2009.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. The Work Of Representation, Representation. **Cultural Representations Signifying Practices**. Londres: Sage Publications, 1997

HALL, S. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HARRIS, S. *Pink plague: Stores are accused of making girls' toys just in pink to encourage*

pester power. **Daily Mail**, on-line, 2009. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1103993/Pink-plague-Stores-accused-making-girls-toys-just-pink-encourage-pester-power.html>. Acesso em: 1 nov. 2020.

HIRATA, H.; KERGOAT, D. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n. 132, p. 595-609, 2007.

HJARVARD, S. Mídiação: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 53-91, 2012.

HOOKS, b. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUECK, K. O Lado Sombrio dos Contos de Fadas. **Revista Superinteressante**, São Paulo, 367, p. 25-33, nov. 2016.

JANUÁRIO, S. B. **Masculinidades em (re)construção: Gênero, Corpo e Publicidade**. Covilhã: LabCom, 2016.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T. T. da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JUNG, Carl G. **O homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KELLNER, D. Cultura da mídia e triunfo do espetáculo. In: MORAES, D. de (org.). **Sociedade Mídia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LAURETIS, T. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction*. London: the mainillan press, 1978.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. H. O. B. de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARTINO, L. M. S. **Comunicação e identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MANIA de “Frozen” faz vendas da Disney aumentarem 22% e alcançarem recorde. **O Globo**, on-line, 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/negocios/mania-de-frozen->

faz-vendas-da-disneyaumentarem-22-alcancarem-recorde-14843908. Acesso em: 4 nov. 2020.

MOANA supera 'Frozen' e se torna animação da Disney mais vista no Brasil. **G1**, 31 out. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/moana-supera-frozen-e-se-torna-animacao-da-disney-mais-vista-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 4 nov. 2020.

MOTA-RIBEIRO, S. **Retratos de mulher** - Construções sociais e representações visuais no feminino. Porto: Campo das Letras, 2005.

MOTTA, L. G. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MOTTA, L. G. O retorno da narrativa: a busca do significado. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 37 n.62, p. 53-64, jan.-jun., 2012.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NASCIMENTO, R. N. A. NOVAS FORMAS DE SER: mídia e transexualidade a partir de narrativas de (re)construção identitária. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 1-19, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/30398/18556>. Acesso em: 28 ago. 2021.

NOVE a cada dez pessoas no mundo tem preconceitos sexistas. **Uol Notícias**. 6 mar. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2020/03/06/nove-a-cada-dez-pessoas-no-mundo-tem-preconceitos-sexistas>. Acesso em: 4 nov. 2020.

ORENSTEIN, P. What's Wrong with Cinderella? **The New York Times Magazine**. 24 dez. 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html>. Acesso em: 1 nov. 2020.

PESSOA, F. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1942.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.

PINTO, C. R. J. Feminismo, história e poder. **Revista Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782010000200003>. Acesso em: 2 dez. 2021.

PRIORI, M. D. **História das mulheres no Brasil**. Editora Pinsky: São Paulo, 2004.

QUINTANA, H. G. **Cartaz, cinema e imaginário**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

REIS, S. de C. **O que são contos de fadas?** Recife: Ed. UFPE, 2014.

- RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**: estudos gays, gêneros e sexualidades, Natal, v. 4, n. 5, jan./jun. 2010.
- RIBEIRO, D. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SALGADO, T. B. P.; CARVALHO, T. M. S. C. de. PRINCESAS RESSIGNIFICADAS: nuances feministas em A Bela e a Fera. **Animus - Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 20, n. 44, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2175497744305>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- SANGLARD, F. N. **A representação da política no Jornal Nacional e a construção das identidades políticas dos jovens juiz-foranos**. 146 p. Diss. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. Brasília: Editora Brasiliense, 1990.
- SANTAELLA, L. **A assinatura das coisas – Peirce e a literatura**. São Paulo: Imago, 1992.
- SANTIAGO, S. **O narrador pós-moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHRUPP, A. **Uma breve história do feminismo no contexto euro-americano**. São Paulo: Blucher, 2019.
- SILVA, C. C. da. Qual o desenho animado mais importante da história? **Revista Superinteressante**. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-o-desenho-animado-mais-importante-da-historia>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- TEASER*. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aplicativo Miniaurélio Século XXI Escolar**: O minidicionário da língua portuguesa. 5ª ed. 2020. Acesso em: 17 fev. 2022.
- TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: TEIXEIRA, L.; OLIVEIRA, A. C. de. (Orgs.). **Linguagens na Comunicação – desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- WOLF, N. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- WOODWARD, K. **Identidade e Diferença**: Uma Introdução Teórica e Conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Quadro desenvolvido com as características do estereótipo da princesa Disney.

Os temas advindos do estereótipo das princesas Disney definido pela própria empresa e extraídas das narrativas dos filmes clássicos pela produção *WiFi Ralph* (2018) são: a) possuir cabelo mágico; b) possuir mãos mágicas; c) falar com os animais; d) ser envenenada; e) ser amaldiçoada; f) ser escravizada; g) ter feito um trato com uma bruxa do mar em troca de pernas humanas (essa característica é, claramente, uma alusão muito específica à personagem Ariel, de *A Pequena Sereia* (1989)); h) receber um beijo de “amor verdadeiro”; i) ter problemas com o pai; j) ser órfã de mãe; k) haver em sua jornada uma figura masculina salvadora.

PRINCESAS	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Bela na animação <i>A Bela e a Fera</i> (1991)			X			X		X	X	X	X
Bela no <i>live-action A Bela e a Fera</i> (2017)			X			X		X	X	X	X
Cinderela na animação <i>Cinderela</i> (1950)			X			X		X	X	X	X
Cinderela no <i>live-action Cinderela</i> (2015)			X			X		X	X	X	X

Fonte: *Disney Pictures*.

APÊNDICE B – Quadro desenvolvido conforme as regras do Teste de Bechdel.

As regras citadas na tirinha *Rules* (BECHDEL, 1985) e que compõem o Teste de Bechdel são: 1) haver ao menos uma cena no filme com duas mulheres ou mais; 2) elas devem conversar entre si; 3) a conversa não deve ser sobre homem ou assuntos relacionados a romance; 4) as personagens precisam ter nomes; 5) a conversa deve durar ao menos 1 minuto no filme.

FILMES	1	2	3	4	5
<i>A Bela e a Fera</i> (1991)	X	X		X	X
<i>A Bela e a Fera</i> (2017)	X	X		X	X
<i>Cinderela</i> (1950)	X	X	X	X	X
<i>Cinderela</i> (2015)	X	X	X	X	X

Fonte: BECHDEL, 1985.

ANEXOS

ANEXO A – Letra traduzida da música “*A Dream is a Wish Your Heart Makes*”, canção performada em *Cinderela*⁶³

Cinderela:

Um sonho é um desejo d'alma,
N'alma adormecer.
Em sonhos a vida é calma,
É só desejar para ter.
Tem fé no teu sonho e um dia
Teu lindo dia há de chegar.
Que importa o mal que te atormenta
Se o sonho te contenta
E pode se realizar.

(Blein)

Que relógio!

(Blein)

Vejam só!

(Blein)

Já ouvi!

Vamos, levanta!

Diz ele

(Blein)

É hora de trabalhar

(Blein)

Até ele me manda

(Blein)

Mas não faz mal!

⁶³ *A DREAM IS A WISH YOUR HEART MAKES*. Intérprete: Ilene Woods, Mice Chorus. In: **Cinderella Special Edition** (Original Motion Picture Soundtrack). Composição: David Mack, Al Hoffman e Jerry Livingston. *Walt Disney Records*, 2005 (1h0min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3s6nfqfT6kyLBT10vs0M4I?si=3c74e41cc6d24e9d>. Acesso em: 17 fev. 2022.

Ninguém me impedirá de sonhar.

Meu sonho é lindo!

E pode se realizar

(La, ra, la, ra, ri, la, ra, la)

Cinderela:

Que importa o mal que te atormenta

Se o sonho te contenta

E pode se realizar.

ANEXO B – Letra traduzida da música “*Little Dressmakers*”, canção performada em *Cinderela*⁶⁴

Camundongos:

Nós faremos, nós faremos, para nossa Cinderela

Um vestido para ela, para nossa Cinderela

Passamos uma faixa

Pomos uma fita

Dançando hoje no baile, a videira mais bonita

Porque ela é nossa amiga Cinderela

Vamos, vamos, minha gente

Ajudar a Cinderela

Mexa a fita e a passarela

É para a Cinderela

Ah, eu fico com as tesouras

E eu fico com a costura

A costura é das senhoras

Traga-me a fivela

Pro vestido especial da Cinderela

Oh!

Que linda vai ficar a Cinderela

Um sonho é um desejo d'alma

D'alma a adormecer

⁶⁴ *LITTLE DRESSMAKERS*. Intérprete: Mice Chorus. In: **Cinderella Special Edition** (Original Motion Picture Soundtrack). Composição: David Mack, Al Hoffman e Jerry Livingston. *Walt Disney Records*, 2005 (1h0min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4Ji1rC8U4xbnGJ0PebK1F0>. Acesso em: 17 mai. 2022.

Em sonhos a vida é calma
É só desejar para ter

Tem fé no seu sonho, e um dia
Teu lindo dia há de chegar
Que importa o mal que te atormenta

Se o sonho te contenta
E pode se realizar
Okay... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
É só desejar para ter
Um, dois, um, dois

Que importa o mal que te atormenta
Se o sonho te contenta
E pode algum dia se realizar

Um sonho é um desejo d'alma
D'alma a adormecer
E pode se realizar.

ANEXO C – Letra da música “Bela”, canção performada nas versões em animação e
live-action de *A Bela e a Fera*⁶⁵

Bela:

Tudo é igual
Nesta minha aldeia,
Sempre está
Nesta mesma paz.

De manhã,
todos se levantam
prontos pra dizer...

Homem:

Bonjour!

Padeiro:

Bonjour!

Mulher:

Bonjour!

Todos:

Bonjour,

Bonjour,

Bonjour!

Bela:

Vem o padeiro com seu tabuleiro,

⁶⁵ BELA. Intérprete: Giulia Nadruz, Nando Pradho, Coro. *In: A Bela e a Fera* (Trilha Sonora Original em Português). Composição: Alan Menken, Howard Ashman e Tim Rice. *Walt Disney Records*, 2017 (53min24s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ezAKeDbck9s0sJeAWs62m?si=0Pg1ITxISp6q3MwuixjQVg>. Acesso em: 17 fev. 2022.

Com pães e bolos pra ofertar.

Tudo aqui é sempre assim,
Desde o dia em que eu vim
Pra essa aldeia do interior...

Padeiro:

Bonjour, Bela!

Bela:

Bom dia, *monsier!*

Padeiro:

Aonde você vai?

Bela:

Á livraria!

Acabei de ler uma belíssima história, é sobre um pé de feijão, ouro e...

Padeiro:

Que beleza! Maria, as baguetes, depressa!

Mulher:

Temos aqui uma garota estranha,

Tão distraída lá vai ela...

Mulher:

Não se dá com o pessoal

Homem:

Pensa que é especial

Todos:

Chega a ser muito engraçada a nossa Bela!

Homem:

Bonjour!

Mulher:

Bom dia!

Homem:

Como vão todos?

Mulher:

Bonjour!

Homem:

Bom dia!

Mulher:

Sua esposa Flor!

Mulher:

Eu quero seis ovos!

Homem:

São muito caros!

Bela:

Eu quero mais que a vida no interior!

Livreiro:

Ah! Bela!

Bela:

Bom dia! Vim devolver o livro que levei!

Livreiro:

Já terminou?

Bela:

Não parei de ler!

Tem alguma novidade?

Livreiro:

Não, desde ontem!

Bela:

Então está bem, vou levar... este aqui!

Livreiro:

Este aqui? Mas já o leu duas vezes!

Bela:

É o meu predileto!

Lugares distantes, duelos de espadas, feitiços, príncipes disfarçados...

Livreiro:

Já que gosta dele demais, é seu!

Bela:

Mas senhor...

Livreiro:

Eu insisto!

Bela:

Obrigada! Eu agradeço muito!

Homem:

Esta garota é muito esquisita,
O que será que há com ela?
Sonhadora criatura,
tem mania de leitura...

Mulher:

É um enigma para nós a nossa Bela

Bela:

Oh! Mas que lindo quadro, quando eles se encontram no jardim!
É o príncipe encantado
e ela só descobre quem ele é quase no fim!

Mulher:

O nome dela quer dizer beleza,
não há melhor nome para ela.

Homem:

Mas por trás desta fachada,
ela é muito fechada,
Ela é metida a inteligente...

Mulher:

Não se parece com a gente...

Todos:

Se há uma moça diferente é Bela!

LeFou:

Puxa, você não perde um tiro Gaston, você é o melhor caçador do mundo!

Gaston:

Eu sei!

LeFou:

Nenhuma fera tem a menor chance com você! E nem uma garota também!

Gaston:

Tem razão, mas só consigo olhar para aquela ali!

LeFou:

A filha do inventor?

Gaston:

É ela sim, e é com ela que eu quero me casar!

LeFou:

Mas ela...

Gaston:

É a mais bonita da cidade!

LeFou:

Eu sei, mas...

Gaston:

Ela é a melhor, e eu não mereço a melhor?

LeFou:

Merece, claro, mas...

Gaston:

Desde o momento em que eu a vi eu disse:

“Não há ninguém igual a ela!”

Eu vi logo que ela tinha

a beleza igual a minha,

e é por isso que eu quero casar com ela!

As três pretendentes:

Lá vai Gaston,

vive sonhando!

Monsier Gaston é bonitão!

Quando ele passa, eu fico arfando!

É forte,

é bruto,

é um solteirão!

Mulher:

Bonjour!

Homem:

Bom dia!

Mulher:

Mas isso é bacon?

Mulher:

Que belas uvas.

Homem:

Um queijo,
Um quilo!

Mulher:
Eu pego a faca!

Gaston:
Quero passar!

Mulher:
O pão está velho!

Homem:
Estão enganados!

Bela:
A vida aqui nunca vai mudar!

Gaston:
Eu quero levar Bela para o altar!

Todos:
Nós nunca vimos moça tão estranha,
É especial esta donzela.

Nem parece que é daqui, pois não se adapta aqui.
Todo mundo acha que ela é filha de um matusquela,
Mas todo mundo diz que ela...
É Bela!

**ANEXO D – Letra da música “Nunca Mais”, canção inédita performada na versão
live-action de *A Bela e a Fera*⁶⁶**

Fera:

Eu tinha tudo do melhor,
Em mim eu sempre confiei.
Não precisava de mais nada
E mais ninguém.

De tanto eu me privei,
A dor parece me romper.
Por mais que eu tente me afastar,
Ela invadiu sem dó
Meu pobre coração
E veio pra ficar.

Nunca mais eu vou ser livre!
Já não sei o que esperar.
Ela trouxe um mundo novo
E eu não posso mais voltar.
Só me resta a noite escura.

Aprendi o que é ser só.
Eu finjo que ela está aqui,
Pra revelar o meu melhor.
Os desafios do amor
Roubaram toda a minha paz.

Embora eu tente me enganar e me iludir,
Eu já não sou capaz.

⁶⁶ NUNCA MAIS. Intérprete: Fábio Azevedo. *In: A Bela e a Fera* (Trilha Sonora Original em Português). Composição: Alan Menken, Howard Ashman e Tim Rice. *Walt Disney Records*, 2017 (53min24s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ezAKeDbck9s0sJeAWs62m?si=0Pg1ITxISp6q3MwuijQVg>. Acesso em: 17 fev. 2022.

Nunca mais eu vou ser livre!
O que eu era se partiu.

Hoje eu reconheço em mim
Outro alguém que ela descobriu.
Só me resta a noite escura,
Um futuro sem amor.

Eu não mereço um outro fim,
Porque ela nunca foi pra mim.
Eu vou viver pra sempre assim,
Uma vida só de dor.