



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE CINEMA DE ANIMAÇÃO

**ERA UMA VEZ “AQUELA” PRINCESA...**

**As transformações na concepção dessas personagens ao longo da filmografia Disney**

Tiago Ribeiro de Carvalho

Profa. Carla Schneider

**Pelotas, novembro, 2014**

Artigo realizado como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema de Animação, pela  
Universidade Federal de Pelotas

## **ERA UMA VEZ “AQUELA” PRINCESA...**

**As transformações na concepção dessas personagens ao longo da filmografia Disney**

### **Resumo**

Este artigo percorre alguns filmes dos estúdios Disney que tem como tema central a história de uma princesa. Analisam-se assim as transformações da estrutura narrativa que ocorrem a cada novo filme, em ordem cronológica, levando em conta treze categorias de análise comuns a eles.

### **Abstract**

This article goes over some of the films from Disney Studios that focuses on the story of a princess. Thus, the paper analyze the transformation of the narrative structure that occur at each new film, in chronological order, taking into account thirteen categories of analysis common to then.

**Palavras-chave:** Princesas; Disney; narrativas, príncipe; contos de fadas

**Keywords:** Princess, Disney; stories; Prince; fairy tails

## Introdução

A história do cinema de animação mundial abre um capítulo significativo a partir de 1923 quando, os irmãos Roy e Walt Disney, fundaram uma produtora de desenhos animados na garagem de um tio. Segundo Stephen Cavalier (2011), o estúdio se dedicava a criação de filmes que mesclavam *live action*<sup>1</sup> e animações de humor. Para tanto, valiam-se de uma linguagem específica que utilizava, para a representação do movimento, princípios pautados em sentidos como o exagero, a antecipação, a ação e reação, entre outros.

Nesse contexto, por volta de 1928, Walt Disney criou o personagem Mickey Mouse no curta-metragem “Willie do Barco à Vapor” (*Steamboat Willie*, Walt Disney, 1928). No entendimento de Stephen Cavalier (2011) o sucesso do filme foi tão grande que Mickey se tornou o personagem de animação mais conhecido da história.

A consagração recentemente alcançada pelo estúdio no campo dos curtas animados após a criação do personagem Mickey Mouse despertou em Walt Disney a vontade produzir um filme diferente de tudo que havia feito até então: o longa-metragem “Branca de Neve e os Sete Anões” (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937). As animações lançadas até então se tratavam de historietas que exploravam o humor com ações exageradas e sem diálogos, a música acompanhava os movimentos e onomatopeias entravam em cena para dar ênfase a determinadas ações. Além disso, os filmes eram em escalas de cinza. Já “Branca de Neve e os Sete Anões” se tratava de um longa-metragem colorido<sup>2</sup>, que explorava diversas emoções dos personagens e gêneros cinematográficos (romance, drama, fantasia, terror, horror, comédia e musical). A animação dos desenhos era mais próxima das ações humanas, inclusive se usou uma técnica conhecida como rotoscopia<sup>3</sup> no processo. “Branca de Neve e os Sete Anões” ainda hoje se destaca pela fluidez dos movimentos e realismo dos cenários, recursos jamais vistos à época de lançamento da película, tendo em vista que os outros dois filmes<sup>4</sup> animados em longa-metragem que o antecederam se tratavam de animação com recortes.

---

<sup>1</sup> Produção audiovisual realizada através da filmagem de atores reais.

<sup>2</sup>Primeiro longa animado em cores usando a tecnologia Technicolor. Antes disso a cor do filme se dava na pintura manual da fita.

<sup>3</sup>Processo de animação criado pelos irmãos Max e Dave Fleisher em 1915 onde os personagens são filmados em *live-action* depois redesenhados para dar maior realismo aos movimentos. Hoje em dia existe também o processo de rotoscopia digital (também conhecido como *motion capture*) em que atores usam sensores no corpo que são lidos por computador e passados para personagens em computação gráfica (3D) (Stephen Cavalier, 2011)

<sup>4</sup>O Apóstolo ( *El Apóstol*, Quirino Cristiani, 1917) e As Aventuras do Príncipe Achmed (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger, 1926) (Stephen Cavalier, 2011)

Assim como em “Branca de Neve e os Sete Anões”, o estúdio continuou a reinterpretar contos de fadas já conhecidos e lançou mão da adaptação de fábulas. Animais graciosos e algumas vezes falantes, mocinhas, príncipes encantados e vilões se tornaram um solo fértil para as produções audiovisuais dos Estúdios Disney que crescia cada vez mais e dominava o mercado.

Esse artigo discorre justamente sobre os longas-metragens Disney que tomam como partida contos de fadas que permeiam o universo de uma ou mais princesas. Aqui denominam-se essas produções como do “gênero princesas”.

Atualmente algumas das personagens desse gênero se reuniram na franquia *Disney Princess*, que conta com as personagens Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Ariel, Bela, Mulan, Jasmine, Tiana, Rapunzel, Elsa e Ana. As princesas estampam roupas, objetos escolares e de uso pessoal, cosméticos, livros, bem como bonecas e outros produtos. Segundo Vicky Arkoff (2007) a franquia *Disney Princess* é a marca mais popular da *Walt Disney Productions* nos dias atuais. Arkoff (2007, p. 02) conta que a franquia criada em 2007 “cresceu e tornou-se a marca mais popular da Disney, superando o Ursinho Pooh e o mascote ícone da empresa, Mickey Mouse”.

Ao analisar os filmes de princesas no sentido cronológico nota-se que a grande maioria deles obedece a uma *storyline*<sup>5</sup> já inaugurada em “Branca de Neve e os Sete Anões”, isto é, uma mocinha é boicotada ou isolada por um vilão ganancioso e passa por diversos sofrimentos até que, mais tarde, encontra novos amigos e, pouco tempo depois, cai em uma maldição que tem como antídoto um beijo encantado do amor verdadeiro.

Camargo (1997) enfatiza que a Disney estereotipa e idealiza a realidade, contribuindo assim para uma deformação de visão de mundo. A sociedade é repleta de valores universais e cada personagem tem por destino cumprir um papel que não pode ser modificado. Os conflitos sociais são reduzidos e a sociedade de classes é ocultada. Esses filmes não consideram divergências e camuflam a desigualdade e a injustiça social, além de salientarem modelos estereotipados de família e mundo.

Na minha concepção, analisar os filmes do “gênero princesas” tendo como pressuposto as narrativas semelhantes é inevitável. Notam-se semelhanças entre as personagens e seus respectivos enredos que as configuram como um estereótipo facilmente reconhecível pelo público com alguma experiência. Entretanto, também notam-se diferenças entre elas que permitem com que essas sejam diferentes entre si e provoquem reconhecimento do público para com elas. Mggioro (2003) ressalta que as crianças tendem a

---

<sup>5</sup> Espécie de linha guia para a construção de um roteiro, ou seja, o enredo descrito sucintamente.

idolstrar seus personagens favoritos, buscando imitar suas ações e comportamentos, reproduzindo seus valores e refletindo seus papéis sócias.

Essas diferenças se mostram mais bruscas com o lançamento de “A Princesa e o Sapo” (*The Princess and the Frog*, John Musker e Ron Clements, 2009) que, numa primeira leitura, se mostrou surpreendente. Na minha concepção, pela primeira vez até então na filmografia do “gênero princesas” a obra fugia da *storyline* supracitada, se mostrando irreverente e moderno e trazendo ao palco assuntos poucas vezes tratados pela Disney. Logo de início percebe-se a hierarquia de classes sociais que tinham sido desconsideradas em grande parte da filmografia até então que, na reflexão de Henry Giroux (1995), disseminava uma visão estreita sobre valores familiares, papéis femininos (na maioria das vezes muito rígidos) e pessoas não brancas. É também o primeiro dos filmes do gênero que traz um contraponto para a personagem principal, isto é: são duas meninas (Tiana e Charlotte); uma é negra, a outra é branca; uma é pobre, a outra é rica; uma é focada e trabalhadora, a outra é fútil e sonhadora.

Tendo em vista o cenário apresentado, esse artigo percorre o universo das princesas Disney no espaço de tempo do lançamento de “Branca de Neve e os Sete Anões”, isto é, de 1937 até 2013. São analisados os filmes que têm como tema central pelo menos uma de suas personagens franqueadas à *Disney Princess* desde que sejam elas nascidas princesas ou que adquiriram o título através de um matrimônio. Portanto, a personagem Mulan será excluída, tendo em vista que ela não é considerada como “princesa” em nenhum momento do filme. O mesmo acontece com a personagem Jasmine pelo fato de ela não ser o foco central da trama no filme “Aladdin” (*Aladdin*, John Musker e Ron Clements, 1992). Assim sendo, foram contemplados os títulos “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela” (*Cinderella*, Kenneth Branagh, 1950), “A Bela Adormecida” (*Sleeping Beauty*, Wolfgang Reitherman, 1959), “A Pequena Sereia” (*The Little Mermaid*, John Musker e Ron Clements, 1989), “A Bela e a Fera” (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale e Kirk Wise 1991), “A Princesa e o Sapo”, “Enrolados” (*Tangled*, Byron Howard e Nathan Greno 2010) e “Frozen – Uma Aventura Congelante” (*Frozen*, Chris Buck e Jennifer Lee, 2013).

A proposta aqui é, em duas etapas, analisar a filmografia do “gênero princesas” dos estúdios Disney tendo como base o primeiro deles: “Branca de Neve e os Sete Anões”. Tendo isso posto, a metodologia traça linhas de análise nos moldes da “jornada do herói” descrita por Joseph Campbell (1992).

A primeira etapa é comentar os filmes “Cinderela”, “A Bela Adormecida”, “A Pequena Sereia”, “A Bela e a Fera” e “A princesa e o sapo, baseando-se nas linhas de

análise. Essa análise é feita retomando a cada filme anterior a fim de ressaltar as semelhanças e diferenças que as obras.

A segunda etapa reflete um apanhado dessas modificações e seus prováveis reflexos nos posteriores “Enrolados” e “Frozen – Uma Aventura Congelante” objetivando identificar se está sendo elaborado um novo modelo narrativo no “gênero princesas” dos estúdios Disney.

### **As Linhas de Análise no “Gênero Princesas”**

Em linhas gerais, a metodologia utilizada considera a estratégia comparativa entre as personagens e seus respectivos filmes, resultando numa listagem de fatores comuns a eles. Para tanto, foram estabelecidas algumas linhas de análise (listadas, a seguir, em negrito) tendo como base o filme “Branca de Neve e os Sete Anões” e que, se mostram recorrentes, em sua maioria, nos filmes posteriores.

**Era uma vez** se refere à introdução da história. De fato, antes de “Branca de Neve e os Sete Anões” os contos de fadas chegavam ao público através da oralidade ou da leitura. O filme inaugurou uma nova maneira de compreender os clássicos através da linguagem audiovisual. Ainda assim, Barros (2003) salienta que o envolvimento entre o narrador e o ouvinte é essencial para garantir o encantamento das crianças pelas histórias narradas. Portanto, esse recorte investigativo acompanha a forma como os filmes são apresentados nos seus primeiros minutos.

Se tratando do “gênero princesas” nos filmes dos estúdios Disney, a figura paterna é, na maioria das vezes, ausente ou, quando presente, não representa conforto ou segurança para a filha, gerando complexos que, de acordo com Murray Jung Stein (2006) inibem ou eliminam o instinto feminino, resultando em duas possibilidades: uma relação incestuosa inconsciente com o pai ou uma identificação com a mãe, que muitas vezes leva a filha a ser a existência de uma sombra dela. Nesse sentido, foi estabelecida a categoria **o pai** que trata da relação “princesa-pai”, sendo ele rei ou não e suas relações para com a matriarca (mãe ou madrasta).

Geralmente no início dos filmes a protagonista se veste com muita simplicidade. Essa vestimenta pode ser reflexo do nível social ou de uma estratégia do vilão para boicotar a mocinha. Esse contexto é contemplado pela linha de análise **o trapo**, que avalia a fase em que a personagem é maltrapilha e sua ligação direta ao momento em que ela se legitima uma princesa e como isso afeta na sua autoestima.

Apesar da condição inicial, toda princesa é movida por um ideal de felicidade: **o sonho**. Elas almejam algo muito além da situação vigente em suas vidas e este é o tema central das histórias: meninas comuns que realizam seus sonhos. A realização das princesas tem como obstáculo inicial um isolamento. Nesse sentido, a categoria **a torre** contempla o cercamento que impede as protagonistas de saírem do lugar-comum. A torre pode ter caráter físico, psicológico ou ambos, mas de certa forma elas se sentem confortáveis inseridas nesse contexto, pois não precisam lidar com o universo além do seu conhecimento.

Esse temor frente ao mundo desconhecido é uma das categorias descritas por Campbell e também é comumente vista nos filmes dos estúdios Disney. No caso dos filmes aqui analisados, o isolamento da princesa é o que causa esse medo. Essa condição pode ser física, provocada pelo vilão, mas também pode ser de caráter psicoemocional da personagem. Esse trancafiamento gera nas personagens uma individualização que, para Salles (1990), é o caminho dos heróis, pois faz com que eles violem proibições e saiam em busca de soluções. Nessa perspectiva, **os fantasmas da liberdade** se volta à libertação da protagonista, seja física ou emocional, e a sua posição temerosa em relação a essa nova fase.

De acordo com Luiz Grinberg (2003), apesar da busca solitária, a personagem é movida por um sentimento de identificação com demais seres, ou seja, apesar do início solitário ela tende a procurar um grupo com que se sinta confortável, amada e protegida. Logo, **a companhia** se dedica a análise das inter-relações entre as personagens e seus companheiros, bem como suas funções no desenrolar da trama, uma vez que Paola Basso Menna Barreto Gomes (2000) enfatiza que as protagonistas veiculadas pelos estúdios Disney não agem para transformar seu destino, sendo sempre fadas, animais e, até mesmo os vilões, os condutores da história.

É muito comum em contos de fadas que as princesas sejam confrontadas com a morte. Segundo Fernanda Aprile Billota (2010) a morte da mãe representa para a personagem o início do processo de individualização. A morte do pai é bem mais rara no âmbito dos contos de fadas, ainda assim a anulação do mesmo é recorrente. Entre as ocorrências de morte nessas narrativas e, conseqüentemente, nos filmes aqui analisados, considero a mais importante delas a morte simbólica das próprias princesas, o que, ainda no parecer de Billota, transforma o “eu” e renova a consciência delas. Dessa maneira, a categoria **a morte** reflete sobre como esse simbolismo é representado em cada personagem e suas conseqüências para seu amadurecimento na trama.

A magia, por sua vez, é um elemento fundamental para os contos de fadas. Ela ressalta o valor lúdico das histórias e provoca encantamento em quem houve/assiste. Essa magia pode ser empregada tanto para o bem quanto para o mal (considerando essas dualidades como universais). **O elemento mágico** é uma linha de análise voltada à magia, seu tipo, emprego e consequências no decorrer dos enredos dos filmes.

De acordo com Brittany Maggiori (2003), na filmografia Disney a beleza é uma característica que sempre traz recompensas e oportunidades. A comprovação disso é o fato de as mais belas sempre se casarem ou conquistarem maior prestígio social. A autora ainda afirma que a beleza está associada à moralidade, bondade e dignidade. Em contrapartida à categoria **o trapo**, a beleza também é considerada nesse artigo. **O auge da beleza** reflete especialmente o momento em que a princesa atinge o ápice dessa característica de maneira que os olhares da sociedade se voltem para a personagem e, conseqüentemente, ela faça o mesmo, “assim, dada a recém-descoberta da sua capacidade de integração de experiências, inicia-se uma empreitada visando reunir tudo o que tenha aprendido a respeito de si mesmo nas suas mais diferentes atribuições (...)” Fernanda Aprille Billota (2010, p. 11).

Ralph (1978) enfatiza que um tema recorrente nos contos é o da jovem resgatada de circunstâncias desagradáveis por um lindo príncipe e transformada em princesa. Bilotta (2010, p.26) reforça que

“as mulheres boas são obedientes, pacientes, resignadas, piedosas, generosas e graciosas, qualidades femininas que estão à espera de um homem que as reconheça e se case com elas. Nos contos mais populares a menina é vista como: ingênua, infantil e ignorante”

Essa condição infantil, para Grinberg (2003), espera a presença íntima com alguém do sexo masculino para ser eliminada. Assim sendo, entende-se que nos contos e na filmografia do “gênero princesas” o despertar da personagem se dá única e exclusivamente através do matrimônio, construindo assim, para Bilotta (2003) um ideal de que a representação da mulher é regulada a partir do comportamento masculino uma vez que se a mocinha não tiver atributos de uma mulher retraída, gentil, bondosa e bela, o homem se aborrece e a abandona.

Na concepção de John Beebe (2001) as imagens cinematográficas surgem das ansiedades e preocupações em voga na sociedade. A partir desse preceito, considera-se, no contexto deste artigo, que revolução feminista afeta diretamente na representação dos

contos de fadas pelos estúdios Disney. Paola Gomes (2000) reflete que apesar do casamento não ser mais visto como uma necessidade para a vida da mulher, a idealização do encontro com o masculino pode ser ainda mais significativo e que ainda assim há uma idealização do príncipe.

É notável que os príncipes encantados ganharam mais espaço nos filmes dos estúdios Disney ao longo das décadas. Nos primeiros filmes do gênero eles eram apenas homens belos e bondosos que representavam uma alegoria de felicidade para a protagonista e reforçavam o ideal do amor à primeira vista e do sucesso matrimonial. Atualmente eles saíram do estereótipo clichê de príncipe encantado e trazem personalidades e conflitos próprios que interagem com os das princesas. **O príncipe** é uma das linhas de análise mais relevantes traçadas aqui, porque reflete diretamente no papel da personagem em relação à sua própria história, se passiva e obediente ou decidida e valente.

Os conflitos e angústias das personagens começam a ser solucionados enquanto os filmes se encaminham para o fim. **O despertar** da princesa é o *plot-point*<sup>6</sup> final da narrativa e pode acontecer basicamente de duas formas diferentes: (a) o resgate pelo príncipe; (b) uma epifania em que a princesa decide sair da inércia sem que alguém faça isso por ela. Após esse momento, a princesa, reafirmando ou substituindo o **sonho** inicial, parte rumo a um ideal de felicidade eterna, chegando assim ao **felizes para sempre**, a última linha de análise nesse artigo.

### **Branca de Neve e os Sete Anões**

O primeiro longa-metragem Disney é uma adaptação do conto popular “Branca de Neve”, transcrito da oralidade pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. O filme “Branca de Neve e os Sete Anões” abrange vários gêneros cinematográficos como humor, suspense, drama, romântico e musical. Em prol disso, a obra literária passou por transformações no período de adaptação. Exemplos disso são: a idade da personagem, as maldições da vilã, seus antídotos e o fim da antagonista. Nesse sentido, é possível constatar que o filme se tornou mais brando do que o conto de fadas.

Ainda assim a obra faz questão de mostrar que tem origem na literatura, como se pode notar através da abertura do filme que trás um livro com a capa estampando o título *Snow White and the Seven Dwarfs* (figura 01, item a). Desse modo, o **era uma vez** se dá

---

<sup>6</sup>Também conhecido como “ponto de virada”, equivale a uma alteração nas circunstâncias de uma obra audiovisual ou literária.

através de um narrador que apresenta a história de uma linda princesinha chamada Branca de Neve que, de tão bela, gerou na invejosa madrasta o medo de que um dia a beleza da enteada fosse maior que a dela própria. A cruel madrasta então, a fim de boicotar a mocinha, cobriu-a de roupas velhas e a pôs a trabalhar como criada. Desse modo, percebe-se que o início do filme é o próprio início da história, sugerindo que a produção audiovisual que está por vir nada mais é que as páginas do livro sendo traduzidas em imagens e sons.

Não há menção ao Rei em nenhum momento do filme. Portanto a figura paterna é totalmente desconsiderada. **O pai** inclusive permite que a jovem princesa trabalhe como criada no castelo. De tão bondosa, Branca de Neve não se importa com a condição que a madrasta a colocou. A primeira cena de Branca de Neve já remete à categoria **o trapo**. Malvestida, a protagonista esfrega as escadas do castelo enquanto brinca com as pombas e entoava uma canção parecendo assimilar de forma natural a situação em que está inserida, reforçando a ideia de que ela se sente exatamente como as suas roupas externalizam: um trapo (figura 01, item b).

A cantoria da menina diz respeito a sonhar com um homem que a fará feliz. Um jovem que passa pelas redondezas montado em um cavalo branco ouve a voz da menina, pula o muro do jardim e se aproxima de Branca de Neve. A princesinha, assustada, corre para dentro do castelo enquanto o rapaz declara amor através de uma música. Assim, chegamos a outras duas linhas de análise: **o sonho** de Branca de Neve é **o príncipe** (figura 01, item c).



Figura 1: representação das categorias de análise **era uma vez**, **o trapo** e **o príncipe** em “Branca de Neve e os Sete Anões”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

**A torre** da princesa, além da condição imposta pela madrasta, é sua própria inocência e medo. Comprova-se essa afirmação com o fato de Branca de Neve fugir do seu sonho (o príncipe) quando tem a primeira oportunidade de fazê-lo concreto. Ou seja, se

tratando da primeira princesa, a torre é física, psicológica e emocional, que reflete na inércia da personagem em relação à sua própria vida.

Despertando a fúria e a inveja da Rainha, essa ordena a um caçador que mate a Branca de Neve e que leve seu coração como prova. Na versão dos Grimm, a Rainha pede pulmões e fígado, que cozinha e come (órgãos de um javali que o caçador usa para enganar a mulher). Assim, à colher flores no campo, a jovem princesa, preste a ser assassinada, faz uma súplica ao homem que, encantado com a beleza da moça, perde a coragem de matá-la e manda-a fugir para a floresta. Essa é a primeira vez desde então, no enredo, que Branca de Neve precisa agir por si só. Ela está livre da maldade da rainha, mas também está livre da segurança do castelo. Perturbada, a menina segue em disparada pela floresta sombria e escura enquanto fantasia que galhos são mãos esqueléticas (figura 02, item a), que troncos são jacarés e que sombras são fantasmas. **Os fantasmas da liberdade** são bem literais se tratando de “Branca de Neve e os Sete Anões” porque a imaginação da menina a assola quando essa sai do lugar-comum. A protagonista reconhece a sua falha ao desabafar com os animais da floresta e dizer que está envergonhada de ter tido medo e, por isso, ter passado por aqueles momentos tenebrosos.

Esses animais da floresta são os primeiros amigos de Branca de Neve (figura 02, item b). De tão pura e encantadora, mesmo os animais selvagens não se sentem coagidos com sua presença. A jovem inclusive consegue comunicar-se com eles.

Assustada, ela pede ajuda aos animais. Eles a levam a uma cabana escondida na floresta. Lá dentro Branca de Neve encontra bagunça e desmazelo no pequeno mobiliário da casinha.

A noite se aproxima e os verdadeiros moradores retornam para casa. Tratam-se de sete anões que trabalham em uma mina de diamantes. Ao acordar e se deparar com os homenzinhos, a princesa conta sua história e, sensibilizados, combinam entre si que a menina viverá com ele desde que cuide da casa. Estabelece-se assim uma relação quase que maternal da princesa para que com os anões.

**A companhia** de Branca de Neve é bem simplificada. Dos animais graciosos que a guiam pela floresta e se tornam amigos nos afazeres domésticos aos homens de personalidade nada complexas (figura 02, item c), a menina ainda assim continua apática aos acontecimentos que a rodeiam. Cada anão e cada animal por si só não representariam segurança para a personagem, mas, juntando a bravura, a alegria, a liderança e vários outros traços de cada um deles, é possível construir uma figura sólida em quem a princesa pode confiar.



Figura 2: representação das categorias de análise **os fantasmas da liberdade** e **a companhia** em “Branca de Neve e os Sete Anões”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

**A morte e o elemento mágico** estão intimamente ligados em “Branca de Neve e os Sete Anões” pois a primeira categoria é causada pela segunda. Neste filme, a magia tem conotação ruim (sempre salientando que bom e mau são tratadas aqui como dualidades universais) uma vez que quem a domina é a vilã. Através de bruxaria, a Rainha Má (figura 3, item a) se transforma em uma velha mendiga (item b) e cria uma aparentemente apetitosa maçã envenenada que, se mordida, afeta a vítima com o sono da morte (item c). Na versão da literatura, a Rainha tenta matar a princesa três vezes: na primeira com um cadarço o que tão forte que a menina caiu como morta, mas ao afrouxarem seu cadarço a princesinha retorna à vida; na segunda com pente envenenado, mas quando anões desgrenharam o cabelo da menina que recobra os sentidos; na terceira com uma maçã que faz Branca de Neve cair morta. Não há antídoto para o veneno na versão original.



Figura 3: representação das categorias de análise **o elemento mágico** e **a morte** em “Branca de Neve e os Sete Anões”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

No filme, há a romantização da cura. Os roteirista criaram, como antídoto para o veneno, o primeiro beijo do amor verdadeiro. Nesse sentido, é possível dizer que o beijo encantado também adquire caráter mágico nas obras dos estúdios Disney, mas essa magia “boa” só existe quando temos a magia “ruim” para provocá-la.

Apesar de saber que seu feitiço tem um antídoto, a madrasta não teme que ele aconteça, pois, em seus planos, ao cair no sono de morte, Branca de Neve será enterrada viva pelos anões. Acontece que **o auge da beleza** da princesa acontece justamente em seu sono de morte (figura 4, item a). A moça é tão bonita e delicada que, mesmo morta parece ainda mais bonita. Os anões, sem coragem para enterrá-la, constroem um esquife de vidro como uma espécie de santuário em que podem observar a beleza da jovem menina. Como disse Maggiori (2003), se tratando de Disney, a beleza é uma virtude e essa é sempre recompensada. No caso de Branca de Neve, a recompensa é continuar viva.

**O príncipe**, como dito, é o próprio sonho de Branca de Neve, ao saber de boatos sobre uma menina que dorme em um esquife de vidro resolve conferir se esta menina trata-se de sua amada a quem ele tanto procura. Ao avistar a princesa e certificar-se que se trata de Branca de Neve, o príncipe, emocionado, dá-lhe um beijo nos lábios (item b). Num passe de mágica, há **o despertar** da princesa (item c). O príncipe é uma idealização. Ele reúne beleza e bondade, é forte e confiante, substituindo assim a figura que toda **a companhia** formava junta. No conto original, o despertar ocorre quando os criados do príncipe tropeçam e o esquife leva um solavanco, desentalando o pedaço da maçã envenenada que sufoca a princesa.



Figura 4: representação das categorias de análise **o auge da beleza**, **a morte** e **o despertar** em “Branca de Neve e os Sete Anões”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

Reforçando Paola Gomes (2010), princesas não costumam agir por si só, mas são guiadas por seus companheiros de jornada e até pelos vilões. Essa afirmação é bem visível em “Branca de Neve e os Sete Anões”. A princesa é empurrada no decorrer do enredo através da rainha, do caçador, dos animais, dos anões e finalmente, pelo príncipe. O príncipe encantado então leva a menina consigo para seu castelo, sendo assim a realização do ideal de felicidade construído por Branca de Neve, o **felizes para sempre** desse primeiro longa-metragem dos estúdios Disney.

Na versão audiovisual, a rainha morre ao cair de um penhasco enquanto é perseguida pelos anões, já na versão dos Grimm, a Rainha é convidada para o matrimônio e ao avistar a mais jovem rainha, fica paralisada. Então lhe calçam sapatos de ferro e, sobre brasas, a rainha dança até morrer.

“Branca de Neve e os Sete Anões” mostra-se uma narrativa extremamente literal quando se tem como base as linhas de análise que são propostas por esse artigo. Essa é uma tendência bem recorrente nas primeiras produções como se pode ver no decorrer desse texto, entretanto, observa-se que vai se tornando mais metafórica a cada novo filme do “gênero princesas”.

### **Cinderela**

Após uma sequência de filmes baseados em fábulas, em 1950 chega aos cinemas o filme Cinderela, se tornando o segundo Clássico Disney do “gênero princesas” inspirado no conto de fadas original de Charles Perrault que também é chamado “O sapatinho de vidro”..

Cinderela tem a estrutura muito próxima de “Branca de Neve e os Sete Anões”. Assim como no primeiro, essa obra tem o **era uma vez** com um livro que começa a introduzir a história da menina (figura 5, item a). Entretanto **o pai** é citado como um viúvo bom e cuidadoso, mas penoso pelo fato de a filha não ter carinho materno. Assim sendo, casa-se com uma viúva, mas vem a falecer pouco tempo depois.

A viúva, mãe de duas meninas com a mesma idade de Cinderela, logo após a morte do marido, mostra-se cruel, hipócrita e extremamente invejosa dos encantos e da beleza da enteada. A madrasta passou então a defender apenas os interesses das próprias filhas, esbanjando todo o dinheiro da família e, como se não bastasse, obrigou Cinderela a servir de criada. A mocinha foi apelidada Gata Borralheira, refletindo assim na categoria **o trapo**.

Gentil e bondosa, Cinderela não perdia a esperança que seu sonho de felicidade fosse realizado. **O sonho** não é explicitado porque, segundo ela, ele não aconteceria se fosse verbalizado. Entretanto, ao falar disso, o quadro (item b) tem como plano de fundo o castelo do rei (item c), subentendo-se que existe alguma ligação entre este e sua realização.

**A torre** da protagonista é, assim como na antecessora analisada, de caráter físico e emocional. Ela dorme em um quatinho simples na torre do castelo de seu pai (item d) e também se sente sociologicamente inapta a frequentar ambientes mais requintados por causa de suas vestes.

As únicas amigas de Cinderela são passarinhos que a despertam, os ratinhos falantes com quem divide a torre, o cachorro Bruno e o cavalo do estábulo. A rotina da casa é sempre a mesma: a mocinha tem que cozinhar, limpar, lavar e servir a madrastra e as irmãs. Entretanto essa rotina é alterada quando o rei, ansioso por netos, resolve dar um baile a fim de que seu filho, o príncipe, encontre uma esposa e, para isso, manda convidar todas as jovens solteiras da região.

As irmãs de Cinderela ficam em polvorosa para ir ao baile e Cinderela, humildemente, pede para ir também. A madrastra concorda, mas impõe condições: terminar todo o trabalho da casa (mas multiplica os afazeres da menina) e usar trajes apropriados.

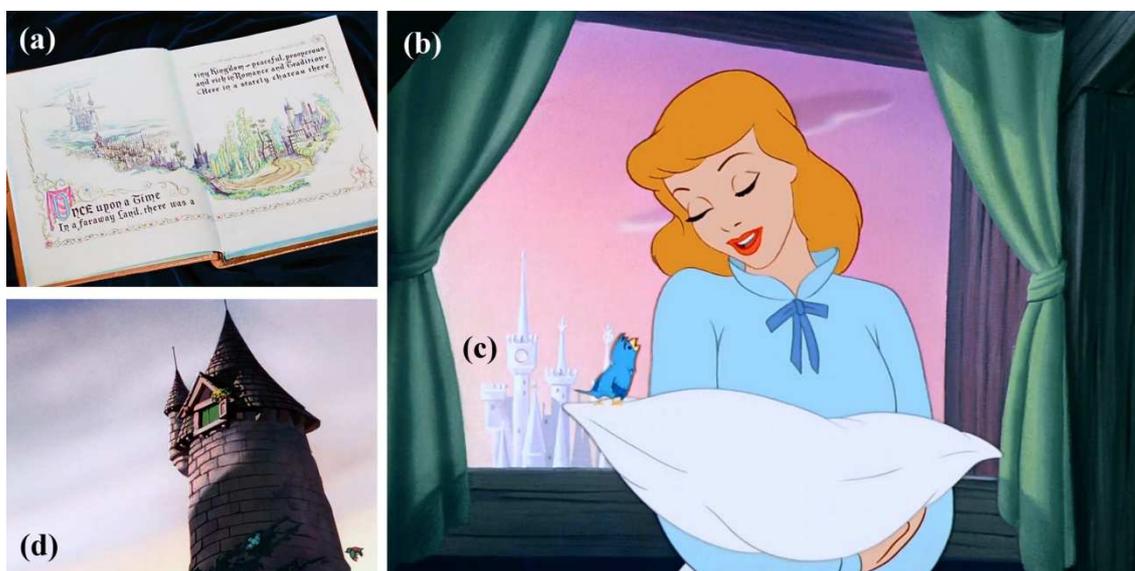


Figura 5: representação das categorias de análise **era uma vez**, **o sonho** e **a torre** em “Cinderela”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

As irmãs de Cinderela ficam em polvorosa para ir ao baile e Cinderela, humildemente, pede para ir também. A madrastra concorda, mas impõe condições: terminar todo o trabalho da casa (mas multiplica os afazeres da menina) e usar trajes apropriados.

Ao fim do dia, cansada, Cinderela desiste de ir ao baile, pois não conseguira tempo para consertar um vestido que foi de sua mãe, mas **a companhia** entrou em ação: os ratinhos fizeram isso para ela. Entretanto, ao apresentar-se para as irmãs e madrastra com a roupa para o baile, as duas, com inveja, rasgam todo o vestido da menina e juntamente com a mãe, partem para o castelo.

Considero este momento **a morte** da personagem. É uma morte simbólica expressa pelo desconsolo da moça que, após o momento de glória volta a sua condição maltrapilha. Porém, **o elemento mágico** entra em cena. Diferentemente da produção anteriormente analisada, a magia tem caráter positivo uma vez que a fada madrinha de Cinderela aparece e providencia todos os elementos necessários para que a afilhada vá ao baile: uma carruagem, quatro cavalos, um cocheiro, um laçao, um vestido de gala e lindos sapatinhos de vidro. Mas a madrinha adverte: à meia-noite todo o encanto será desfeito.

**O fantasma da liberdade** para Cinderela, portanto, é o tempo. Se não voltar para casa antes do horário estipulado pela fada madrinha ela teme voltar a ser a gata borralheira de costume.

Quando chega ao baile, atrasada, Cinderela fica em evidência. O príncipe prontamente se encanta por ela e a convida para dançar. Este é **o auge da beleza** da menina, pois tamanha a sua graciosidade que atrai a atenção de todos do baile, consagrando-se assim, mesmo que não claramente, a princesa da corte.

Ao som da primeira badalada da meia-noite, Cinderela sai em disparada do castelo, deixando para trás um dos sapatinhos dados pela madrinha. **O príncipe** tenta alcançá-la, mas sem êxito, guarda o calçado. É importante salientar que Cinderela nem ao menos sabe que aquele rapaz com quem dançou todo o baile se trata do príncipe, mostrando assim que ela não se importa com títulos. No conto de fadas, Cinderela sabe que o homem com quem está dançando é o príncipe, além disso acontecem dois bailes e é apenas no segundo deles que o sapatinho fica para trás.

Dias depois, o príncipe anuncia que a jovem dona do pé que servir o sapatinho se tornará sua esposa. Assim sendo, seu criado vai de casa em casa experimentando o sapato de moça em moça. Quando ele chega ao pequeno castelo da família de Cinderela, a madrasta a prende na torre para que ela não experimente o sapatinho. Mais uma vez **a companhia** entra em ação roubando a chave do bolso da madrasta e libertando Cinderela, que prontamente desce para experimentar o calçado. Porém, quando o laçao se dirige a Cinderela, a madrasta faz com que ele tropece, deixando o sapatinho se espatifar no chão. Mas a moça retira o outro pé do bolso e calça-o, botando fim ao mistério.

**O despertar** de Cinderela é a astúcia de levar o sapato, mostrando que a princesa começou a agir por si só e a desconfiar da maldade da família postiça e, finalmente **o felizes para sempre**, que é expresso através matrimônio com o príncipe. Na versão escrita por Perrault as irmãs pedem perdão a Cinderela as perdoa e as leva para morar junto no castelo, arrumando para elas casamento com outros dois senhores da corte.

Cinderela ainda ganhou duas sequências: “Cinderela II - Os Sonhos Tornam-se Realidade” (*Cinderella II – Dreams come True*, John Kafka, 2002) e “Cinderela III – Uma Volta no Tempo” (*Cinderella III – A Twist in Time*, Frank Nissen, 2007).

Atualmente a marca dos estúdios Disney é representada junto ao castelo de Cinderela, prova do sucesso do filme e da fama da personagem.

### **A Bela Adormecida**

Lançado em 1959, “A Bela Adormecida” provém do conto homônimo dos irmãos Grimm. Se tratando de Disney, a estrutura do filme também não se diferencia muito dos outros do “gênero princesas” até então.

O **era uma vez** segue a mesma linhagem dos filmes antecessores. Um livro se abre e dentro dele, palavras e ilustrações começam a discorrer sobre um rei e uma rainha que há muito queriam ter um filho. Finalmente, após grande espera, descobrem que o herdeiro está por vir. Após o nascimento da menina que chamaram Aurora, os reis dão uma festa comemorativa e convidam todos os seus súditos, um rei amigo e seu filho Felipe, a quem prometem a mão da filha e as três boas fadas: Flora, Fauna e Primavera.

Aurora é a primeira das princesas que tem uma família bem estruturada. Tanto o pai quanto a mãe vivem e a amam. Porém, ainda assim, a princesa precisa ficar afastada deles por motivos que serão revelados mais tarde.

Na obra em questão a magia está presente da primeira a última cena. Pela primeira vez, **o elemento mágico** traz o embate entre bem e mal (lembrando que se considera, nesse artigo, essa dualidade como absoluta e universal) que se dá através de magia boa e magia ruim. De um lado as boas fadas, do outro a vilã Malévola.

Na comemoração, as três boas fadas (figura 6, item a) preparam-se para presentear a bebê com dons: a primeira confere-lhe o da beleza, a segunda o da cantoria e, quando a terceira está prestes a dar o seu presente, Malévola (item b), que não fora convidada, invade a festa e lança uma maldição sobre a menina: quando fizer 16 anos irá espetar o dedo no fuso de uma roca e morrerá. Para amenizar a maldição, a terceira boa fada troca a morte da princesa por um sono profundo que se findará com o primeiro beijo de amor.

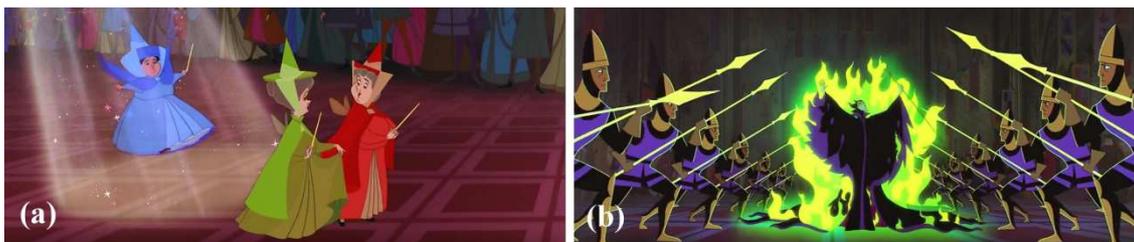


Figura 6: representação das três boas fadas e da vilã de “A Bela Adormecida”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

Bem como em “Branca de Neve e os Sete Anões”, há a romantização do antídoto, voltando a história para uma relação amorosa. No conto original, também dos Grimm, a maldição do sonho se perpetua por cem anos, sendo apenas uma coincidência o fato de um príncipe chegar até as grades do castelo exatamente no momento em que o feitiço tem fim.

No conto original, Malévola também é uma fada, que são treze no total. Entretanto, os reis só possuem doze conjuntos de jantar e por isso, não convidam a décima terceira que, por vingança, lança a maldição em que a menina morrerá espetando o dedo no fuso aos quinze anos, porém, abrandada pela última fada, irá adormecer toda a corte por um século.

Em ambas as histórias, o monarca manda queimar todas as rocas do reino. Mas na obra audiovisual, ainda temeroso, permite que Aurora vá morar com as três fadas, disfarçadas camponesas, numa cabana no meio da floresta. Ninguém teria notícias sobre ela até o pôr do sol do dia do seu décimo sexto aniversário. Assim chegamos à anulação da figura paterna. **O pai**, com o instinto de proteger a filha, permite que ela cresça longe dele e de sua esposa, sem conhecer nem mesmo a própria história.

Nesse contexto, **a torre, o trapo e a companhia** são reflexos das privações presentes nos primeiros dezesseis anos de isolamento da princesa. **A torre** é a cabana no interior da floresta sem contato com nenhuma pessoa a não ser (**a companhia**) os animais da floresta (como Branca de Neve e Cinderela, Aurora também conquistou a amizade dos bichos selvagens) e as atrapalhadas fadas disfarçadas de camponesas; **o trapo** é a vestimenta simples que a mocinha usa e o desconhecimento da sua condição de herdeira do reino.

**O sonho** de Aurora também é um príncipe. Ela literalmente sonha com ele enquanto dorme e, no dia de seu aniversário, encontra pessoalmente um cavaleiro (e sem saber que se trata de seu prometido) e se apaixonam um pelo outro.

**Os fantasmas da liberdade** na obra em questão vêm com a verdade sobre Aurora. Ao descobrir que não é camponesa, mas princesa, a mocinha tem que abandonar o casebre

e, junto a isso, o sonho de felicidade junto ao amado. Também impedido de se casar com a amada, por causa do casamento arranjado, **o príncipe** também sente-se lesado e diz ao pai que irá se casar com a camponesa por quem se apaixonou. É a primeira vez que um conflito social (mesmo que por engano) acontece em um dos filmes do “gênero princesas”.

Apesar da proteção sobre Aurora, a maldição e Malévola ainda se concretiza. Pouco antes do pôr do sol, a jovem espeta o dedo no fuso e cai em sono profundo. As três fadas boas, para pouparem o sofrimento dos reis, fazem dormir todo o palácio, mas descobrem que o cavalheiro que tem o amor de Aurora é justamente seu prometido príncipe Felipe. Assim, partem para resgatá-lo da fortaleza de Malévola.

Levam-no até a princesa adormecida e, com um beijo, há **o despertar** de Aurora e de todo o reino. Eles se casam na cerimônia, quando Aurora chega ao **auge da beleza** e o casal alcança o ideal de **felizes para sempre**.

Até aqui, nota-se que os anseios das princesas são parecidos. Elas sonham com um príncipe encantado e, apáticas, esperam ser resgatadas da situação em que estão mergulhadas.

## A Pequena Sereia

Três décadas separam “A Bela Adormecida” e “A Pequena Sereia”. A única das princesas que não é humana provém de um conto homônimo do autor Hans Christian Andersen. O estúdio vinha passando por um período com filmes sem muito sucesso, como cobre o documentário *Waking Up Sleeping Beauty* (Don Hahn, 2009) e a história da princesa sereia é o início da renascença.

Segundo dados apresentados pelo *making of* do DVD, enquanto desenvolvia o filme, a equipe descobriu que havia um projeto de Walt Disney para desenvolver um curta-metragem da história na década de 1940. Nesse contexto, os roteiristas uniram o conto original, os *storyboards*<sup>7</sup> do projeto de curta-metragem e novas ideias para escrever o roteiro.

A obra em questão pretendia diferenciar-se das antecessoras, reflexo disso são os cabelos vermelhos da personagem e a própria ambientação do filme: o fundo do mar. Outra diferença se dá pela trilha sonora. Enquanto as canções dos outros filmes eram clássicas, este apostou numa mistura de *calypso* e *reggae*, conferindo à canção “Aqui no Mar” (*Under the Sea*) o Oscar de melhor música original.

<sup>7</sup> Organização gráfica de um roteiro a fim de pré-visualizar em imagens, uma produção audiovisual

A introdução do filme é, primeiramente, uma apresentação do universo em que ele se insere. Começando por um navio que veleja em alto mar, a câmera vai até o fundo do oceano de encontro a uma festa dada pelo rei Tritão para apresentar à comunidade submersa sua filha mais nova, Ariel. Entretanto, a distraída princesa não comparece ao evento. Assim é o **era uma vez** da produção, mostrando uma jovem rebelde e sonhadora. O filme, diferentemente dos demais, não retoma a obra literária através da imagem de um livro.

O conflito com o **pai** não se dá por causa de falta de zelo, mas justamente pelo contrário. A superproteção e a rigidez dele é que desagradam Ariel. Como rei, ele sustenta regras rígidas a fim de proteger seus governados e não é diferente com as filhas. Uma dessas regras é nunca entrar em contato com os humanos “comedores de peixes”. Entretanto o **sonho** da filha é viver na superfície. Ariel tem um deslumbramento pela vida dos humanos, tem adoração por objetos que consegue juntar em um relicário e sente-se seduzida pelas invenções, pela dança, pela infraestrutura das cidades e demais coisas da superfície.

A **torre** de Ariel são suas barbatanas. Ser sereia é um peso para a mocinha, pois trava seu sonho. Diferentemente das demais, essa torre é impossível de ser rompida por vontade própria ou com apoio dos amigos, pois lida com características biológicas do indivíduo e não de cunho físico (no sentido de prisão) ou psicológico. O drama de Ariel é que ela nunca poderá viver seu sonho por motivo óbvio: ela é um ser marinho.

“A Pequena Sereia” não contempla a categoria o **trapo**, pois valores monetários não são vigentes no universo do filme. A música “Aqui no mar” (*Under the sea*) reflete sobre essa questão ao dizer que “Lá (na superfície) se trabalha o dia inteiro/Lá são escravos do dinheiro”. Desse modo, mesmo sendo princesa, Ariel se veste igual a todas as outras mulheres do reino.

A **companhia** também não é algo relevante para as atitudes da princesa. O amigo peixe Linguado, o vigia siri Sebastião e a conselheira gaivota Sabichão inclusive tentam impedir a princesa de agir de maneira impulsiva, mas nunca obtêm sucesso.

Se a protagonista já sonhava em viver na superfície, esse desejo ganha fôlego ao conhecer o príncipe Eric. A protagonista salva o rapaz de um afogamento e, enquanto ele recobra os sentidos, ela canta pra ele. O **auge da beleza** de Ariel não se dá através de sua aparência física, mas sim pela sua voz que seduz o príncipe e eles se apaixonam. Vale a pena ressaltar que, pela primeira vez, o **príncipe** não representa o ideal de felicidade, mas dá mais fôlego à personagem para que busque seu sonho.

Com esperança de realizar o sonho, Ariel recorre à bruxa do mar Úrsula. O **elemento mágico** transforma a sereia em humana, mas apesar de parecer que vem para o bem, essa magia é uma estratégia de Úrsula para se tornar a rainha dos mares. A bruxa, em

troca pelo favor, pede a voz da sereia. No conto original, a feiticeira corta a língua da sereia. Na versão animada essa troca tem também um caráter mágico: a voz é representada por uma pequena luz (figura 7, intens a-b) que Úrsula prende em um pingente.

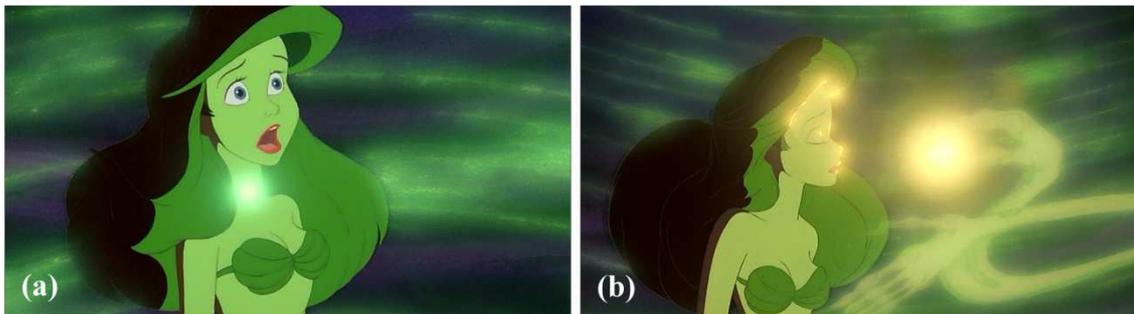


Figura 7: Alternativa usada para abrandar a história no momento em que Ariel perde a voz

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

Na superfície a menina pode correr atrás de seu sonho, mas só tem três dias até conquistar o amor e um beijo de Eric. **Os fantasmas de liberdade** que a perseguem são o medo de não conseguir cumprir o prazo e a falta da voz, uma vez que foi o canto da sereia que fez o príncipe se apaixonar. No terceiro dia, quando o príncipe já estava cedendo ao amor por Ariel, Úrsula se transforma em humana e, usando a voz da mocinha, conquista-o. **O despertar** da pequena sereia se dá nesse momento. Ariel precisa impedir o casamento e, com sorte, o pingente da bruxa se quebra e ela recupera a voz, revertendo a situação. Porém o sol se põe segundos antes do beijo, fazendo Ariel retornar à condição de sereia.

**A morte** da protagonista é, depois de quase ter alcançado seus objetivos, voltar para o mar e ter que se ver longe do amado. Tritão, ao perceber que a filha não será feliz daquele modo, dá-lhe pernas e Ariel finalmente pode viver seu sonho, alcançando assim o **felizes para sempre**.

## A Bela e a Fera

Baseado no conto de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, o clássico Disney “A Bela e a Fera” chega ao público em 1991. Mesmo após “os avanços” de “A Pequena Sereia”, considero-o a maior quebra na estrutura até aqui.

Como no filme anteriormente analisado, este também não se vincula a imagem da obra literária. Dessa vez, a narrativa não começa a ser contada a partir da mocinha. “A Bela e a Fera” começa narrando a história de um jovem príncipe mimado, egoísta e grosseiro que, ao negar abrigo a uma mendiga velha e feia em troca de uma rosa, vê cair sobre seu

castelo uma maldição que o faz transformar em um Fera horrível e todos os seus criados em objetos falantes. A velha, na verdade uma feiticeira, alerta o príncipe para não se deixar enganar pelas aparências e procurar a beleza no interior das pessoas e dá-lhe a rosa, que encantada, viveria por vinte e um anos, tempo este em que o príncipe haveria de aprender a amar e ser correspondido, desfazendo o feitiço. Envergonhado de sua aparência, a Fera se trancafia e perde a esperança, pois “quem seria capaz de amar um monstro?”. Essa é a deixa para apresentar Bela, a jovem mais bonita de sua aldeia. Ela é diferente de todos os que a rodeiam, apesar da beleza, Bela é taxada “esquisita”.

O **era uma vez** da história é representado através da dualidade entre os personagens, entre belo e feio e entre mal e ruim. Pela primeira vez nos filmes do “gênero princesas” as verdades universais são revistas. A beleza, por si só, não representa uma qualidade digna de recompensas, bem como a feiura não merece o castigo.

Analisando-se o título da própria obra, é possível estabelecer que o filme não evidencia apenas a odisséia da princesa, mas também a do príncipe. Confirma-se essa afirmação pela forma com que ela nos é apresentada.

Além de estranha, metida a inteligente e enigmática, Bela é descrita pela aldeia como “filha de um matusquela”, ou seja, assim como a mocinha, seu pai não é bem visto pela comunidade. Maurice, **o pai**, é um excêntrico inventor que cria a filha sozinha (não há menção à mãe da personagem). Apesar de bom e amoroso, sua personalidade e profissão não se refletem na postura exemplar de um pai protetor.

**O trapo e o sonho** estão intimamente unidos nessa produção. Bela não se importa com a simplicidade em que vive, entretanto sente-se fora de contexto. A protagonista almeja mais que a vida numa vila do interior. Ela quer viver aventuras, conhecer novos lugares onde consiga se sentir parte do meio. Como refúgio, Bela é uma leitora assídua, assim a menina permite-se, de certa forma, se aventurar, imaginando em viver histórias como aquelas.

No desenrolar da trama, Maurice acaba por se tornar prisioneiro no castelo da Fera. Bela, por compaixão, se oferece para substituí-lo no exílio e o pai não consegue garantir segurança à filha. A protagonista, que sonhava viver as histórias dos livros, acaba por se embrenhar num contexto do tipo: um castelo encantado, cheio de objetos falantes e guardado por uma horrível fera.

Percebe-se que **a torre** para a mocinha tem dois momentos: no primeiro, a prisão psicológica na vila onde não se sente parte do universo; no segundo, a prisão física do castelo. Essa é outra dualidade presente no filme. Bela, quando na aldeia, toma suas próprias atitudes em relação ao mundo independente do julgamento que recebe por elas. Já

no castelo, a personagem é guiada pelos personagens-objetos que armam situações para que ela e a Fera fiquem juntas e, talvez, se apaixonem. Nesse sentido, **a companhia** é traduzida, no primeiro momento, pelos personagens dos livros que, de certa forma, transportam-na para outro universo; no segundo momento, pelos seres encantados que, assim como nas obras antecessoras, conduzem-na através de sua própria história.

O castelo equivale **a morte** para Bela. Enquanto moradora da vila a personagem acostumou-se a se refugiar nos livros. Entretanto, num primeiro momento, ela não os tem na nova morada, sentindo-se entediada e solitária.

**O elemento mágico** é manifestado como algo ruim que vem para o bem. Uma espécie de mal necessário. Ao transformar o príncipe em fera, a feiticeira foi bem intencionada: ela prevê que o castigo lhe ensinará uma lição. Assim, a produção, mais uma vez ressalta que as dualidades não são completamente opostas e pragmáticas.

A beleza, outro elemento observado, é um dos temas principais do filme. Logo no **era uma vez**, vimos que a obra pretende desconstruir a beleza externa e volta-se para a interna. Desse modo, essa é outra verdade universal que se relativiza. A cena do baile é a situação em que Bela, externamente, está mais bem vestida e graciosa (figura 8, item a), entretanto a beleza que pretende ser mostrada é a do sentimento que a Fera desenvolveu por ela e vice-versa. Conseguir abstrair a aparência de um monstro e notar o seu coração é, portanto, **o auge da beleza** de Bela (item b).

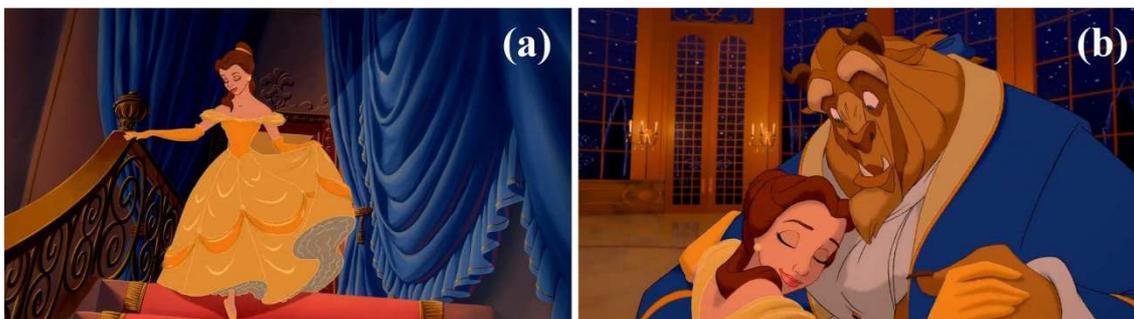


Figura 8: **o auge da beleza** em “A Bela e a Fera”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

Nesse mesmo sentido, chega-se a linha de análise **o príncipe**. Na aldeia existe Gaston, um homem forte, bonito e corajoso, características que o estúdio sempre considerou louvável a um mocinho, tanto que todas as mulheres da aldeia se sentem seduzidas por ele. Entretanto, nas palavras de Bela, Gaston é rude e convencido (figura 9, item a). Gaston não mede esforços para se casar com a protagonista. Ele acredita que o sonho dela é ser sua

esposa, massagear seus pés e cuidar de seus filhos e pra isso usa chantagem como forma de alcançar seu objetivo. A Fera é assustadora e grosseira, mas enquanto convive com a mocinha, ele começa a se mostrar um homem bom. Em uma canção, Bela diz que ele está longe de ser um príncipe encantado, mas que ainda assim consegue ver nele algum encanto (item b).



Figura 9: os personagens Gaston e Fera (Adam) em “A Bela e a Fera”  
Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

A partir dessa reflexão é notável que esse filme também inaugura uma nova concepção sobre o amor: ele pode ser construído. Diferentemente das outras mocinhas que se apaixonam a primeira vista por homens belos e fortes, Bela rejeita o que tem essas qualidades e começa a se envolver com outro que, a primeira vista, é um ser detestável. Desse modo, temos o **despertar** não só da princesa, mas também do príncipe Fera e, acredito que, até mesmo da própria Disney, pois como se analisa nos filmes seguintes, a ideia da construção do amor se tornou predominante nos filmes do “gênero princesas”.

Sem dúvidas os ideais feministas são absorvidos pelo estúdio, uma vez que a figura passiva de mulher e esposa dedicada cai por terra. O matrimônio deixa de ser a única forma de realização feminina.

A idealização do final feliz também é, de certo modo, banalizada no filme. Nos últimos minutos, uma criança pergunta para a mãe se “eles ainda vão ser felizes para sempre” e a mãe, emocionada, responde: “é claro meu filho. É claro...”. Ou seja, assim como o amor, o **felizes para sempre** também não é uma certeza prática, precisa ser construído, e tirando isso da voz do narrador, a afirmação deixa de ser absoluta.

### A Princesa e o Sapo

O filme de 2009, como dito, segue a linha de “A Bela e a Fera” no quesito das dualidades. “A Princesa e o Sapo” lida com contrapontos e elimina os estereótipos clichês

dos personagens. A obra também tem contexto mais moderno, pois se passa nos Estados Unidos, na cidade de Nova Orleans, nos anos 1940, diferentemente dos outros filmes que são inseridos em sociedades monárquicas mais antigas. A produção tem como inspiração a fábula “O Príncipe Sapo”, mas é bem mais permissivo que os demais ao modificar a obra.

**O era uma vez** começa na torre de uma mansão, onde uma estilista, Eldora, enquanto faz um vestido infantil rosa (figura 10, item a), lê para duas meninas a história do sapo, que ao ser beijado por uma princesa, transforma-se príncipe (item b). Essas meninas são Tiana e Charlotte LaBouf (item c). A personalidade das duas começa a ser apresentada nesse momento: Tiana é uma menina negra, simples e jamais beijaria um sapo nojento para se casar com um príncipe, já Charlotte é loira dos olhos azuis, rica e tem como meta de vida ser princesa, independente de ter que beijar centenas de sapos para que isso aconteça.



Figura 10: a referência presente à obra literária e as personagens Charlotte e Tiana

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual

Observo que acontece com Charlotte o que aqui chamo de “alegoria da princesa”, uma vez que, assim como as primeiras do estúdio, tem o sonho de conhecer um príncipe e morar em um castelo. Visualmente a personagem se parece muito com Cinderela quando bem vestida (figura 11, itens a-b). Lotte é sonhadora e acredita que a magia das estrelas pode realizar sonhos.



Figura 11: comparativo entre Charlotte e Cinderela, reforçando a “alegoria da princesa”

Fonte: fotogramas capturados digitalmente das produções audiovisuais

As famílias das personagens reforçam essa alegoria. O rico Sr. LaBouff mimia a filha dando-lhe tudo que ela pede, fazendo com que essa se sinta uma princesinha apesar de não ter o título. Não há menção à Sra. LaBouff, ou seja, assim como nas princesas anteriores, a figura materna lhe é negada. Já os pais de Tiana são bons e trabalhadores. Apesar de pobres, são felizes e educam a filha preparando-a para as adversidades da vida. Tiana, ao contar para o pai que o livro de Charlotte diz que pedidos podem ser feitos à estrela mais brilhante do céu é advertida de que a estrela é responsável apenas por metade do sonho, a outra metade se busca com esforço próprio. Essa passa a ser a maior premissa da personagem.

Tiana tem o dom de cozinhar, assim como o pai. O sonho dele é ter um restaurante, por que em sua ótica, a comida une as pessoas. Há uma passagem de tempo, e **o pai**, já morto, é um espelho para a personagem. Ela herda todos os seus ensinamentos e também **o sonho**, sendo essa também uma maneira de honrar a sua memória.

Curiosamente, o sonho é **a torre** de ambas as personagens. Lotte vive na sua imaginação e parece não assimilar bem o mundo real. Tiana, apesar do ensinamento do pai de que a comida une as pessoas, se afasta delas de tão aficionada por conseguir realizar o sonho do restaurante. **O trapo** também vem nesse sentido: a figura exausta de Tiana que não permite se divertir e, apesar de parecer uma princesa, Charlotte se sente incompleta sem ter o título e um marido príncipe.

**O príncipe**, em “A Princesa e o Sapo” é a maior desconstrução de toda filmografia até aqui. Diferentemente do ideal superprotetor, forte, digno e gentil, Naveen, o príncipe do país da Maldônia é mulherengo, malandro e pobre. Naveen tem o objetivo de dar o golpe se casando com uma jovem rica. Seu alvo é a senhorita LaBouff.

**O elemento mágico** também vem com outra conotação nessa trama. Enquanto os outros filmes trazem fadas, bruxas e encantamentos, “A Princesa e o Sapo” lida com vodu, macumba, cartomancia e espíritos malignos, elementos muito mais próximos da realidade por que retomam à religiões, crenças e cultos que são praticados ainda hoje em determinados grupos sociais.

Enganado pelo feiticeiro vodu Dr. Facilier e traído pelo laçao Lawrence, Naveen é transformado em sapo. A partir daí começa a odisséia do personagem para se tornar humano outra vez.

Em uma baile em homenagem ao príncipe na mansão dos LaBouff, ambas personagens atingem **o auge da beleza**. Charlotte se veste com seus vestidos rodados de

costume e Tiana usa um vestido modesto e uma coroa, porém se assemelha a uma princesa (figura 12).

Mais uma vez há a “alegoria da princesa” com Charlotte. A dança dela com o criado Laurence transformado em Naveen (figura 13, item a) é uma referência clara à valsa de personagens com Cinderela (item b), Aurora e Bela.



Figura 12: Charlotte e Tiana no baile para o príncipe Naveen. Representação da categoria **o auge da beleza**.

Fonte: fotogramas capturados digitalmente da produção audiovisual



Figura 13: comparativo entre a cena da valsa de Charlotte e Cinderela

Fonte: fotogramas capturados digitalmente das produções audiovisuais

Outra desmistificação presente na obra em questão diz respeito ao beijo encantado. Enquanto nas antecessoras o beijo é tido como sagrado, dessa vez ele é desmistificado. Naveen confunde Tiana com uma princesa e pede-lhe um beijo para voltar à forma humana baseando-se no livro “O Príncipe Sapo”. Não há amor no beijo, ele apenas serve como uma

moeda de troca para ambos os personagens. Tiana quer o restaurante e Naveen quer ser humano e, dessa forma, trocar um beijo sem amor parece uma solução plausível.

Não sendo princesa, o feitiço contagia também a mocinha: ela se transforma em sapo. Assim se dá **a morte** da personagem, uma vez que sendo um animal, ela jamais conseguirá ter o restaurante, colocando abaixo todo o esforço feito até então. **A morte** também tem conotação de libertação para Tiana, uma vez que sem poder realizar **o sonho**, ela fica livre da preocupação. Porém, a personagem precisa ter um foco, e ao descobrir que existe esperança de voltar a ser humana através da macumbeira Mamma Odie, ela se foca nesse novo objetivo.

**A companhia** é quem guia Naveen e Tiana pelo pântano até Mamma Odie. Assim como os antecessores, a companhia tem personalidades simplificadas e servem como alívio cômico. O crocodilo Louis que sonha em ser trompetista junto aos humanos e o vagalume Raymond que é apaixonado por uma estrela, são além de tudo, personagens que indicam aos protagonistas que eles estão começando a se apaixonar um pelo outro. Bilotta (2010) destaca que os príncipes mostram-se confusos frente à personagens femininas com iniciativas e portanto, nunca sabem como agir. Naveen tem certeza que ama a heroína, mas não sabe como se portar frente a uma mulher tão obcecada por outras questões que não seja se casar.

**O despertar** de Tiana acontece quando ela, após dispensar Naveen para se casar com Lotte e lhe dar o dinheiro prometido, percebe que seu sonho estaria incompleto sem o príncipe porque ela aprendeu a amá-lo e vice-versa. Assim, Tiana luta pelo rapaz novamente e passa a se contentar com a condição de sapos. Ruth Sabat (2002) comenta que um artifício para construir uma identidade hegemônica é apresentar o diferente como um monstro abjeto, uma vez que a mídia trabalha com jovens esbeltos que constituem família através de uma união legal, geralmente um casamento cristão. Em contrapartida a isso, Mamma Odie celebra um casamento pagão de duas criaturas tidas como repugnantes pelos humanos, construindo o ideal de **felizes para sempre** independente da aparência externa. Porém, com o casamento, Tiana passa a ter o título de princesa e, desse modo, ambos voltam a ser humanos no ato do beijo. O filme termina com os dois festejando no “Bistrô da Tiana”. A personagem finalmente conseguiu realizar seu sonho de ter um restaurante. Sonho esse que se complementa com o amor verdadeiro.

Como citado na linha de análise **era uma vez**, o conto original também dos Grimm, é apenas uma referência para o filme. É importante reconhecer que o filme não é a história do livro, ou seja, Tiana não é princesa da história original, diferentemente das demais obras analisadas. Por esse motivo, a obra original não foi considerada nessa análise.

“A Princesa e o Sapo” é uma história sobre o equilíbrio. Mesmo sendo Tiana a personagem principal, é impossível concebê-la sem Charlotte, assim como é impossível conceber o mal sem o bem, ou o certo sem o errado. Essas questões se misturam, criando enredos mais densos. Esse equilíbrio também pode ser considerado na ótica do casal Tiana-Naveen, uma vez que um aprende com o outro questões que lhe faltam. Tiana aprende a se divertir, Naveen a trabalhar. É nessa troca que a relação se estrutura, diferentemente das outras obras em que apenas o príncipe é quem tinha algo a oferecer. Assim, o filme quebra de vez a relação dominante do homem sobre a mulher que o estúdio desenvolveu até então e prepara o terreno para relações amorosas e familiares mais complexas, com falhas e acertos, e portando, mais críveis.

### **Considerações finais**

As análises feitas até aqui deixam claras as transformações que ocorreram na estruturação dos filmes e seus personagens.

De fato, antes do filme da sereia Ariel, pouco se alterou nos roteiros e nas personagens Branca de Neve, Cinderela e Aurora. Elas pareciam obedecer à risca um modelo que, como dito, foi inaugurado no primeiro deles. Todas eram doces, educadas e passivas, suas famílias e pretendentes também representavam os mesmos ideais: a família não representava zelo e proteção e assim, eram substituídas pelo príncipe.

Já Ariel é uma adolescente rebelde, com sonhos e aspirações maiores do que as antecessoras e com disposição para torná-las reais. Ariel se desafia e desafia seu entorno, tem crises existenciais e não se sente parte do seu mundo. Os trinta anos que separam Ariel da última personagem são evidentemente a causa dessas mudanças. A péssima fase do estúdio e a revolução feminista parecem refletir neste filme que abriu uma nova bifurcação no caminho dessas produções. As personagens com personalidades mais irreverentes e complexas colhem os frutos plantados em “A Pequena Sereia”, que quando lançado, poderia ou não ter sucesso. E teve.

Nesse sentido, “A Bela e a Fera” rompe ainda mais com o modelo lançado no início, concretizando o que foi dito anteriormente sobre a personagem Ariel ter começado a traçar um novo caminho. Assim como a sereia, Bela não se sente parte do seu mundo. A personagem também é corajosa e esclarecida intelectualmente. Apesar disso, Bela ainda está presa ao romantismo das personagens por que seu sonho de conhecer novos lugares e deixar a aldeia em que vive é substituído pelo casamento com o príncipe. As aspirações maiores da personagem são sublimadas quando esta conhece o amor. Apesar disso, a obra

em questão finalmente rompe com as questões de bem e mal e com a idealização do príncipe encantado.

“A Princesa e o Sapo” é, na minha concepção, a verdadeira afirmação de um novo modelo. O fato que me faz ter esse entendimento é justamente a personagem Charlotte. Charlotte é fútil e aspira, de certa forma, o poder. Ela não pretende mover esforços para se tornar princesa e essa questão tende a gerar no espectador a ideia de que ela pode vir a se revelar uma vilã, expectativa essa que não se concretiza. A amizade de Charlotte e Tiana é um dos pontos altos do filme, por que apesar das diferenças gritantes entre elas, o amor e a confiança mútuos é o que fala mais alto. Charlotte é uma espécie de deboche das primeiras princesas. Ela é passiva, doce e sonhadora, entretanto é expansiva e caricata. A sátira que o filme faz aos seus antecessores é bem humorada, mas muito clara. De fato, as personagens são balanceadas, aprendendo uma com a outra características que lhes faltavam.

Os dois filmes do “gênero princesas” lançados após “A Princesa e o Sapo” também trazem as dualidades presentes nos dois antecessores. “Enrolados” e “Frozen – Uma Aventura Congelante” ainda incorporam novidades sobre o bem e o mal, pois de certa forma, os misturam. Suplicy e Ferraz (2004) salientam que atualmente o mal se mostra mais diluído, deixando de ser característica apenas de uma figura, se tornando mais ameaçador. Essa afirmação é evidenciada pelas relações nos filmes. Em “Enrolados”, o bandido vira mocinho e a mãe superprotetora é, na verdade, a grande vilã egocêntrica. Em “Frozen”, o medo da Rainha Elsa em relação a seus poderes não deixa que ela o controle, fazendo com que ela se isole e tome atitudes malvistas pela sociedade, enquanto a princesa Ana, inocente, deixa-se enganar pelo ambicioso príncipe Hans ao acreditar no amor verdadeiro à primeira vista.

Ambos os filmes também trazem a ideia do equilíbrio. Rapunzel precisa equilibrar sua personalidade histórica e bipolar. A mesma necessidade acontece com as irmãs Elsa e Ana também necessitam.

O amor também recebe outra conotação nos filmes, “Enrolados” ainda lida com o amor romântico, mas em “Frozen” o ato de amor verdadeiro não se baseia numa relação homem-mulher, mas na relação fraternal, salvando Ana da maldição lançada acidentalmente pela própria irmã.

Discorrer sobre essas duas produções não vem a calhar aqui, entretanto este poderia ser objeto de estudos mais aprofundados para desenvolver outras análises, entretanto, parece claro que os estúdios Disney vêm traçando um novo caminho no campo das animações do “gênero princesas”, onde as verdades universais desapareceram e as mulheres têm papéis mais fortes e decididos.

Os filmes que antes tratavam do triunfo de uma personagem de personalidade fraca, atualmente encaram o universo de mulheres fortes e decididas que tendem a se equilibrar com suas famílias, pares românticos, sociedade e ego.

## Referências

BARROS, I. P. F. *Era uma vez o desenvolvimento infantil: a influência dos contos de fadas no desenvolvimento psíquico da criança*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso [Graduação em psicologia] – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003

BEEBE, John. *The Anima Film*. Londres: Brunner Routledge, 2001

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1992.

CAMARGO, P.M. *A influência dos meios de comunicação de massa na formação da consciência infantil a partir da estratégia de comunicação da Disney*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso [Graduação em Psicologia]. Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1997

CAVALIER, Stephen. *The World History of Animation..* Bakerly e Los Angeles: RotoVision SA, 2011.

FINCH, Christopher. *The Art of Walt Disney*. Nova York: H. N. Abrams, 1973

GIROUX, Henry A. *Disneyzação da cultura infantil*. Petrópolis: Vozes: 1995

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. *Princesas: produção da subjetividade feminina no imaginário de consumo*. Porto Alegre: Dissertação [Mestrado em Educação] – Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGEDU/UFRGS, 2000.

GRINBERG, Luiz. *Jung, o homem criativo*. São Paulo: FDT, 2003

LIEBERMAN, Marcia. *Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale*. V. 34. College English, 1972.

MAGGIORE, Brittany. *Female discrimination in fairy tales: a feminist critique*. 2003

SABAT, Ruth. *Filmes infantis como máquina de ensinar*. Caxambu: Grupo de Trabalho Educação e Comunicação, 2002.

SALLES, C.A. *Viver neste mundo: comentário sobre o conceito de individualização Junguiana*. São Paulo: Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 1990.

STEIN, Murray Jung. *O Mapa da Alma*. São Paulo: Cultrix, 2006

VIDAL, Fernanda Fornari Vidal; NEUS, Janaína Souza. Contos de fadas modernos: ensinando modos de ser homem e mulher. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/comunicacao/0017.html>> Acessado em: 08/10/2014

A Bela Adormecida (*Sleeping Beauty*, E.U.A., 1959) Dir.: Wolfgang Reitherman

A Bela e a Fera (*Beauty and the Beast*, E.U.A., 1991) Dir.: Gary Trousdale e Kirk Wise

A Pequena Sereia (*The Little Mermaid*, E.U.A., 1989) Dir.: John Musker e Ron Clements

A Princesa e o Sapo (*The Princess and the Frog*, E.U.A., 2009) Dir.: John Musker e Ron Clements

Cinderela (*Cinderella*, E.U.A., 1950) Dir.: Kenneth Branagh

Enrolados (*Tangled*, E.U.A., 2010) Dir.: Byron Howard e Nathan Greno

Frozen – Uma Aventura Congelante (*Frozen*, E.U.A., 2013) Dir.: Chris Buck e Jennifer Lee

*Waking Up Sleeping Beauty* (E. U. A., 2009) Dir. Bon Hahn, Connie Nartonis Thompson e Peter Schneider