

# OS CONTOS DE FADAS NO CINEMA: UMA PERSPECTIVA DAS CONSTRUÇÕES DE GÊNERO, SUA HISTÓRIA E TRANSFORMAÇÕES\*

*Renata Santos Maia*<sup>\*1</sup>

*Cláudia J. Maia*<sup>\*2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como tema as rupturas e permanências nas construções de gênero, sob a perspectiva do cinema de animação baseado nos contos de fadas. Para isso, traça uma trajetória histórica das animações cinematográficas no ocidente procurando evidenciar as modificações que se deram entre as práticas do patriarcado e o comportamento feminino e masculino no âmbito da história social e das relações de gênero na passagem do século XX para o XXI. Para o desenvolvimento do presente estudo foi utilizada como metodologia a revisão bibliográfica e a análise fílmica.

**Palavras-chave:** Gênero; Contos de fadas; Cinema de animação.

**Abstract:** This article focuses on the breaks and continuities in gender constructions under the animated film's perspective based on fairy tales, and it traces a historical trajectory of the animated film in the West seeking to highlight the changes that occurred between practices of patriarchy and male and female behavior in the social history and gender relations in the passage from the twentieth to the twenty-first. For the development of this study was used as methodology the literature review and the film analysis.

**Keywords:** Gender; Fairy tales; Animated film.

258

---

\* Artigo submetido à avaliação em 12 de setembro de 2015 e aprovado para publicação em 23 de outubro de 2015.

<sup>\*1</sup> Doutoranda em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, mestre em História Social pela Universidade Estadual de Montes Claros. Graduada em História pela mesma instituição. E-mail: [renatasantosmaia@yahoo.com.br](mailto:renatasantosmaia@yahoo.com.br).

<sup>\*2</sup> Doutora em História pela Universidade de Brasília. Atualmente é professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros e líder do Grupo de Pesquisa Gênero e Violência – CNPq. E-mail: [cjmaia@gmail.com](mailto:cjmaia@gmail.com).

Os contos de fadas, uma variação das fábulas,<sup>1</sup> foram, durante muito tempo, em diversos lugares do mundo, um dos canais de transmissão de valores e ensinamentos para a vida, e possuem, até hoje, um caráter pedagógico que, além de revelar traços do humano, também comunica exemplos de conduta que facilitam o convívio social. Essas histórias foram se reinventando e em cada época buscaram retratar, à sua maneira, as relações sociais e de gênero e os modos de ver e viver próprios ao momento de cada sociedade para além do caráter moral que algumas das fábulas trazem ao final. E também enveredaram, nesse percurso, da literatura para o campo do cinema de animação.

Quando pensamos nesse gênero cinematográfico, as primeiras imagens que nos vêm à mente são as produzidas pelos estúdios *Walt Disney*. Isso porque a difusão e o consumo de filmes estadunidenses, sejam eles de animação ou não, têm uma proporção muito grande no Brasil. O próprio circuito comercial de exibição abre pouco espaço para a divulgação de produções nacionais e também para as provenientes de outras partes do mundo. Sendo assim, o cinema de animação que não obedece aos padrões hollywoodianos fica normalmente confinado aos guetos ou ao sistema alternativo de exibição de filmes - como os cineclubes ou festivais de cinema que procuram oferecer e divulgar produções que não estejam inseridas tão profundamente nessa lógica capitalista.

No Brasil, temos alguns festivais que se dedicam a esse gênero cinematográfico como o *Animamundi* – Festival Internacional de Animação do Brasil –, e o *Animage* – Festival Internacional de Cinema de Animação de Pernambuco. Além de ser um espaço para a exibição e divulgação de curtas e longas de animação de todo o mundo, esses festivais ainda possibilitam uma grande interação com o público através de oficinas e palestras.

O objetivo deste artigo não é apresentar uma evolução técnica<sup>2</sup> do cinema de animação, mas sim, apontar como a abordagem das representações sociais e, principalmente, das construções de gênero foi sofrendo modificações ao longo da sua trajetória histórica dentro das obras cinematográficas de animação que marcaram o século XX e o início do século XXI. São levadas em conta somente as produções que carregam em suas abordagens um diálogo com os contos de fadas disseminados pela cultura oral e registrados na literatura.

---

<sup>1</sup> “A fábula é um gênero literário que tem sua origem no Oriente, mas foi particularmente desenvolvido por um escravo chamado Esopo, que viveu no século VI. a.C., na Grécia antiga. Esopo inventava histórias em que os animais eram os personagens. Por meio dos diálogos entre os bichos e das situações que os envolviam, ele procurava transmitir sabedoria de caráter moral ao homem”. Disponível em: <<http://eremptm.files.wordpress.com/2010/08/fabulas-iii.pdf>>.

<sup>2</sup> Cabe assinalar que o marco fundador desse segmento cinematográfico é o ano de 1882, na França, por Émile Reynaud, que conseguiu com seu praxinoscópio (sistema de animação de doze imagens que permitia rodar filmes de 500 a 600 imagens) exibir, ainda em preto e branco e sem som, uma sequência de imagens animadas.

As fábulas encantadas que deram origem aos roteiros de cinema tiveram sua procedência na narrativa oral e não eram exatamente encantadoras. Robert Darnton (1986), ao estudar as maneiras de pensar na França do século XVIII a partir dos contos populares, nos dá uma noção de como se estruturavam essas histórias e de como elas estavam intrinsecamente associadas ao cotidiano das pessoas que as relatavam, e relacionadas também com o imaginário que circulava no período e com aquilo que tocava essas pessoas no íntimo.

Partindo do enredo de fábulas como *Cinderela* e *Pequeno Polegar*, o autor remonta à França setecentista para demonstrar como a pobreza e a fome assolavam os camponeses de forma brutal, colocando-os à beira da morte ou da indigência. A partir daí compreendemos porque mais uma boca para alimentar não era bem recebida no núcleo de uma outra família, ou como o abandono dos filhos, diante da impossibilidade de alimentá-los, era algo corriqueiro (contextos da história de *Cinderela* e *Pequeno Polegar*, respectivamente).

O cenário onde as histórias se desenrolam costuma ser hostil como a própria vida dos camponeses e apresenta ideais de felicidade que, quase sempre, incluíam um bom prato de comida. Por isso, Darnton ressalta que “por trás das fantasias e do divertimento escapista dos contos populares, existe um substrato de realismo social” que retrata um cotidiano cruel com ameaças e perigos por toda parte (1986, p. 59). Essas histórias não eram direcionadas às crianças, especificamente, pois a noção de infância<sup>3</sup> ainda estava em processo de construção, mas contadas em momentos de sociabilidade entre os camponeses, em que também as crianças estavam presentes.

Perseguindo os resquícios dessas fábulas, Darnton traça um panorama do universo camponês e, como um detetive, vai ao encalço das pistas deixadas pela tradição oral para revelar histórias que vão do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo, como é o caso da história primitiva da *Bela Adormecida* que foi estuprada durante o sono por um príncipe já casado, e de *Chapeuzinho Vermelho*, que bebe o sangue e come a carne de sua avó como se fosse um lanche. Mas alerta, também, que os contos perderam muito deste áspero realismo, recebendo toques de refinamento quando reunidos por Charles Perrault, Marie Catherine D’Aulnay e, mais ainda, com os Irmãos Grimm.

---

<sup>3</sup> De acordo com Philippe Ariès (1981), a partir do final do século XVII, o surgimento das escolas como espaço de aprendizado para o mundo, e o cultivo de laços afetivos mais estreitos dentro da família nuclear, que passou a se organizar em torno da criança, tornou possível a emergência da concepção de infância tal qual conhecemos hoje e fez a criança sair do antigo anonimato.

## **Das fábulas literárias para as telas da Disney: o predomínio da visão tradicional de mulher**

Foi a partir das coletâneas dos Irmãos Grimm, principalmente, e também de Perrault que a *Disney* levou para o cinema algumas das histórias dos contos infantis. A primeira foi *A Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938. O filme, assim como o conto, apresenta a história de uma jovem órfã que causa inveja e rivalidade na madrasta ao ser considerada a mais bela do reino, e por isso é condenada à morte, detalhe que reforça no senso comum a ideia de que as mulheres são rivais em potencial, principalmente quando o assunto é a beleza. O seu algoz, um caçador, se apieda da menina e a deixa livre para seguir sua vida longe dali. Branca de Neve encontra os sete anões e passa a viver com eles, cuidando dos afazeres domésticos. A madrasta má, no entanto, ao descobrir que a garota ainda estava viva, se disfarça e oferece a ela uma maçã envenenada que a faz cair em sono profundo.

Essa cena evoca a passagem bíblica em que a serpente oferece a Eva uma maçã que representará a sua desgraça. Tanto no filme como na Bíblia, temos duas figuras femininas e o fruto que conduzirá uma delas ao encontro da figura masculina. Em *Branca de Neve* é só nesse momento em que entra em cena o príncipe, cuja única função na história é dar na donzela o beijo que a desperta novamente para a vida e em seguida eles se casam para viverem felizes para sempre.

Essa história deixa subentendido que apenas a união conjugal e legítima pode realmente proteger a mulher de possíveis perigos, visto que mesmo morando com sete anões (homens), foi apenas depois de se casar com o príncipe que Branca de Neve finalmente se vê resguardada das artimanhas de sua madrasta malvada. Essa constatação remete aos argumentos de Carole Pateman (1993) sobre o contrato sexual (como a autora denomina o casamento), para ela anterior ao contrato social, e que carrega as marcas do patriarcado, já que assegura os direitos dos homens sobre as mulheres em troca dessa suposta proteção, e que converte a diferença sexual em diferença política. Para a autora, elas foram impelidas a fazer parte dessa situação porque "os costumes sociais destituíram as mulheres da oportunidade de ganharem o seu próprio sustento, de modo que o casamento era a única chance para elas terem uma vida decente" (PATEMAN, 1993, p. 236).

A partir do sucesso alcançado com a primeira adaptação dos contos de fadas para o cinema, vieram outras: *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A Pequena Sereia* (1989), e *A Bela e a Fera* (1991). As duas primeiras produções, assim como *Branca de Neve*, apresentam figuras femininas pouco participativas nas tramas, embora as histórias carreguem nos títulos os seus nomes. Elas são claramente escolhidas por

seus futuros maridos que se apaixonam, antes de tudo, pelos atributos considerados imprescindíveis em uma mulher desses períodos, e que as princesas apresentam, sejam de beleza ou de dotes como saber cuidar da casa e saber cozinhar.

Ariel e Bela já são protagonistas mais consistentes nas suas histórias, ainda que idealizem o amor romântico e o casamento. No caso da sereia Ariel, ela é fascinada pelo mundo dos humanos e acaba se envolvendo com um príncipe. A partir daí, ela não mede esforços para realizar o sonho de viver com ele um romance que terá como desfecho o casamento. Bela, por sua vez, é uma garota culta e cheia de sonhos que se vê obrigada a viver confinada em um castelo por Fera para poupar a vida do pai. Mas depois se apaixona e busca a realização do seu amor.

Essas princesas expressam um ideal de feminilidade que predominou entre as mulheres de classe média dos anos dourados, mas possui raízes ainda nos tempos atuais. Os casamentos não costumavam mais ser arranjos nesse período, mas as moças deveriam ser virtuosas para conseguirem um bom partido, além de serem resignadas e ciosas de que a “felicidade conjugal depende fundamentalmente dos esforços femininos para manter a família unida e o marido satisfeito” (PINSKY, 2004, p. 608).

Repletas de doçura e meiguice, as singularidades das princesas vão se apagando à medida em que se aproxima a necessidade de cumprir o destino social de todas elas: o casamento. Mesmo que isso signifique abandonar a família, os amigos e o lugar onde viviam, como é o caso de Ariel e Bela; ou estar entregues à eventualidade de que apareça um príncipe ou uma fada-madrinha capazes de livrá-las de sua condição, descortinando outras possibilidades de vida, como acontece com Branca de Neve, Aurora e Cinderela. Dessa forma, quando não são figuras inertes à espera de um salvador ou uma interferência sobrenatural, são personagens que sacrificam outras áreas da sua vida social em nome da realização amorosa.

Para Liliane Machado, a associação mulheres/casamento/felicidade e seu destino inexorável como senhoras do lar são alimentados por um interdiscurso presente nos filmes de animação (desde a década de 1930, com Branca de Neve), na literatura, na publicidade e tantas outras mídias que apontam o matrimônio como o único caminho seguro para a realização feminina.

Outra característica marcante no perfil dessas princesas é que são todas boas “moças de família”, como o modelo desejado para as mulheres nos anos 1950, na definição de Carla Bassanezi Pinsky: detentoras de “gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com rapazes” (2004, p. 610). Como não lembrar da Bela, Pocahontas e Mulan e seu amor incondicional pela figura do pai, e toda a expectativa que elas manifestam em relação à concretização da união com seus príncipes?

Além disso, como assinala Margareth Rago,

ser mulher, até aproximadamente o final dos anos 1960, significava identificar-se com a maternidade e a esfera privada do lar, sonhar com um “bom partido” para um casamento indissolúvel e afeiçoar-se a atividades leves e delicadas, que exigissem pouco esforço físico e mental (RAGO, 2004, p. 31).

Da mesma forma, uma legítima princesa deveria ter sua existência voltada para a espera do seu príncipe e de um casamento que durasse para sempre.

A partir da repercussão dos ideais e das reivindicações defendidas ainda na segunda onda do Movimento Feminista – desde a década de 1970 –, que foi marcada pela necessidade de externar as diferenças identitárias, desconstruindo a ideia universal de mulher como categoria uniforme, e de uma demanda do próprio público composto por meninas/mulheres que queriam se ver representadas nessas histórias, houve a inserção de heroínas com traços físicos que remetiam a outras etnias nas animações produzidas pela *Disney*.

É assim que surgem novos filmes tendo como protagonistas uma árabe, Jasmine, princesa do filme *Aladdin* (1992); uma índia – *Pocahontas* – filme de 1995; uma asiática – *Mulan* – filme de 1998; e uma negra chamada Tiana do filme *A Princesa e o Sapo* – de 2009. Em relação a este último filme é interessante destacar que Tiana é uma mulher que busca, antes de tudo, pelo menos em boa parte da história, a independência financeira com a abertura do seu próprio negócio, um restaurante, em um período, anos 1920, em que as mulheres, sobretudo negras, sofriam com a discriminação e a falta de oportunidades.

A despeito da diversidade em alguns traços do rosto e a cor da pele, elas conservam o mesmo biotipo: magro e cheio de curvas, pois beleza costuma ser um aspecto de grande importância na caracterização das princesas. Além disso, possuem praticamente a mesma estatura, cabelos fartos e bem penteados como pode ser percebido na figura 1:

263

**Figura 1** - Princesas *Disney*



Da esquerda para a direita: Jasmine, Branca de Neve, Mulan, Aurora, Cinderela, Pocahontas, Tiana, Bela, Ariel e Rapunzel. **Fonte:** <<http://www.pipocablog.com/post/3172/conheca-com-todas-as-princesas-da-disney>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

### **Outros estúdios entram em cena: representações de gênero mais plurais**

Apesar de ser a *Disney*, no ocidente, o estúdio que mais produziu animações e que maior destaque ganhou nesse campo, outros estúdios dos Estados Unidos e também de outras partes do mundo lançaram filmes em que as construções e representações de gênero são abordadas. Em 1997, a *20th Century Fox* lançou *Anastasia*, filme que conta a história de uma princesa russa no contexto da Revolução Bolchevique retratada como um acontecimento negativo, enquanto a família de Nicolau II aparece como vítima. Anastasia e a avó são as únicas sobreviventes da dinastia Romanov. No filme a princesa escolhe viver seu amor por Dimitri, um rapaz humilde, e abre mão do seu lugar no trono e da herança, o que remete mais uma vez à ideia do sacrifício em nome do amor romântico. Merecem destaque, ainda, o período e o contexto em que este filme foi lançado: seis anos após o fim da União Soviética. Sendo assim, uma personagem russa representou naquele momento a possibilidade de conquistar um mercado antes fechado para o capitalismo, e explica o fato de a revolução socialista ter sido trabalhada como algo bárbaro e ruim.

Em 2005, a *Europa Filmes*, uma produtora independente, lançou *Deu a louca na Chapeuzinho*. Nesse filme, a história da menina de capuz vermelho ganha os contornos de um caso policial sobre o roubo das receitas de guloseimas em toda a floresta. Mas, ao contrário da versão tradicional, onde o Lobo é o grande devorador de meninas e vovozinhas indefesas, neste filme ele atua como um repórter investigativo. Chapeuzinho, por sua vez, é uma campeã nacional de Karatê que não hesita em utilizar golpes para se defender. E a vovó, longe de ser uma senhora frágil, é na verdade uma amante dos esportes radicais, que não gosta de tricotar ou jogar bingo, e sim, de viver ao extremo as sensações que novas experiências podem lhe proporcionar, participando clandestinamente de várias competições e vencendo muitas delas. Descobrimos, também, que o verdadeiro vilão da história é um simpático e, aparentemente, inofensivo coelhinho, estratégia que desconstrói a associação entre maldade e feiúra.

Neste filme, vários paradigmas envolvendo conceitos de feminilidade, masculinidade e velhice são quebrados dando lugar a outras representações que estão sintonizadas com os comportamentos adotados na contemporaneidade por mulheres, homens e idosos. A vovó de Chapeuzinho é uma senhora que contraria a antiga concepção de velhice, "antes entendida como decadência física e invalidez, momento de descanso e quietude no qual imperavam a solidão e o isolamento afetivo", e se insere em um novo modelo que "passa a significar o momento do lazer, propício à realização pessoal que ficou incompleta na juventude, à criação de novos hábitos, *hobbies* e habilidades e ao cultivo de laços afetivos e amorosos alternativos à família" (SILVA, 2008, p. 161).

A *Europa Filmes* lançou também, em 2007, *Deu a louca na Cinderela*, filme que satiriza o equilíbrio entre bem e mal nos contos de fadas. Ella (apelido de Cinderela), protagonista da história, foge do modelo convencional de princesa desde a aparência, possui cabelo curto (corte tipo “joãozinho”), até a conduta diante das adversidades, pois vai à luta para escrever seu final feliz ao invés de ficar esperando que uma intervenção externa ou sobrenatural mude sua condição e seu destino. O príncipe dessa história é um sujeito bobalhão, atrapalhado e narcisista, embora tenha bom coração. Ele passa todo o filme consultando um manual dos contos de fadas para saber o que deve fazer durante o desenrolar da trama. Vemos aqui a ironia em relação à figura do príncipe e herói.

*Deu a louca na Branca de Neve* (2009) é mais uma adaptação do conhecido conto feita pelo estúdio *Focus Filmes*, que continuou a onda de “enlouquecer”<sup>4</sup> as princesas das histórias infantis e criou uma Branca de Neve adolescente egoísta e esnobe que precisa resgatar os valores ensinados por sua falecida mãe. Ela, a princípio, só quer saber de festas e dos cuidados com a própria aparência. Só depois de ser desprezada pelas amigas e por toda a população do reino é que começa a rever seu comportamento.

O surgimento da *DreamWorks Animation*,<sup>5</sup> um novo estúdio com propostas mais ousadas em relação aos contos de fadas, causou um estrondoso sucesso ao lançar em 2001 o filme *Shrek* que subverteu, em parte, os roteiros tradicionais dos contos infantis. Esse filme traz um casal de protagonistas que rompe com os ideais de beleza e comportamento esperados de príncipe e princesa e lança novas identidades de gênero. Além disso, as clássicas princesas, que aparecem com maior participação no terceiro filme, são resignificadas e abandonam sua doçura e bondade habituais para ganhar contornos cômicos.

Os filmes fazem um interdiscurso e também um contradiscurso com essas personagens e suas histórias, já que ao mesmo tempo em que estabelecem um diálogo com a sua origem, os contos clássicos e as animações da *Disney*, também ridicularizam a forma de pensar e o comportamento delas. Branca de Neve, Bela Adormecida (Aurora), Cinderela e Rapunzel apresentam comportamentos infantis e egoístas, como na cena em que estão fugindo pelas tubulações de esgoto depois do golpe de estado aplicado pelo Príncipe Encantado, e começam a discutir por causa da aparência para estabelecer quem é a mais bonita do reino:

---

<sup>4</sup> Os títulos dos filmes *Deu a louca na Cinderela*, *Deu a Louca na Branca de Neve* e *Deu a louca na Chapeuzinho* são adaptações para as versões brasileiras. Os títulos originais são *Happily Never After* (em uma tradução próxima ao português seria: “nunca felizes para sempre”), *Happily Never After 2 – Snow White another bite on the apple* (“Nunca felizes para sempre 2 – Branca de Neve, outra mordida na maçã”) e *Hoodwinked* (que em português significa “enganar”), respectivamente.

<sup>5</sup> A *DreamWorks Animation* foi fundada em 1994 por Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg e David Geffen e tem se destacado na produção de obras destinadas ao público infantil.

Cinderela: Ai, que lugar nojento! Eu 'tô' me sentindo um trapo.  
Branca de Neve: Olha, desculpa, mas isso não 'tá' legal pra mim.  
Bela Adormecida (sendo carregada nos ombros de Dóris): Só sabe pensar em você, não é, Branca? Sua atitude não ajuda nem um pouco.  
Branca de Neve: Minha atitude? Está com inveja porque fui eleita a mais bela do reino.  
Rapunzel: Ah, sim, aquele concurso fajuto, não é?  
Branca de Neve: Ah, dá um tempo, Rapunzel. 'Rapunzel, Rapunzel, por que não joga seu aplique de tranças para mim'.  
Rainha Lílian: Meninas, deixem de lado as picuinhas e vamos trabalhar juntas(SHREK, PDI/DreamWorks, 2007).

A cena evoca, mais uma vez, a rivalidade feminina quando o assunto é a beleza e os desentendimentos em virtude da inveja. E, depois que são presas, ao invés de deixarem as diferenças de lado para resolverem a situação, continuam se alfinetando. Não se importam com o fato de o reino estar em poder de pessoas mal-intencionadas, revelando que prefeririam ter se aliado aos adversários para não perder o conforto de que gozavam como afirma Branca de Neve: "se tivéssemos ficado onde eu sugeri estaríamos tomando chá em xícaras com formato de coração e comendo um delicioso bolo com geleia de framboesa. Eu não dou a mínima para quem está governando o reino" (SHREK, PDI/DreamWorks, 2007).

266 Ao perceber o comportamento das amigas, Fiona lhes interpela para que busquem juntas uma saída, ao que Branca de Neve responde que nada poderiam fazer além de esperar pelo resgate porque são: "apenas três princesas super gostosonas, dois monstregos de circo (se referindo ao gato e ao Burro, que também estavam presos), uma ogra grávida e uma velha (Rainha Lílian)" (SHREK, PDI/DreamWorks, 2007). Ou seja, não havia ali uma figura masculina para defendê-las ou tomar as rédeas da situação. Além disso, ao empregar os termos "velha" e "monstregos de circo", a princesa traz à lembrança mais estereótipos do imaginário social.

Podemos inferir que o argumento proferido por Branca de Neve e o comportamento adotado por ela e as demais princesas cumprem o papel de produzir um contradiscurso e ironizar as princesas *Disney*, pois reproduzem um discurso patriarcal que diz às mulheres que elas são frágeis e incapazes de agir por conta própria, precisando da proteção de um homem, sendo este o pensamento ainda predominante no período em que os filmes, onde aparecem essas personagens originalmente, foram produzidos. Tal arranjo acaba por estabelecer qual é o lugar das mulheres e o seu papel na sociedade: o lar e a submissão, esperando que parta dos homens a solução dos seus problemas.

Por isso é que Foucault (1987, p. 113-114) salienta que não existe enunciado livre de raízes, neutro ou independente; "mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio de outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde

tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja”. A fala de Branca de Neve remete a um enunciado maior de assujeitamento das mulheres sob a égide do patriarcado. Felizmente, o filme mostra também que é possível existir cooperação entre as mulheres e não somente rivalidade, e elas acabam por superar as diferenças e formam um grupo de reação que, corajosamente, enfrenta soldados e seres monstruosos, adotando uma postura aguerrida como demonstrado na figura a seguir:

**Figura 2** - Princesas em ação



**Fonte:** <<http://sinopse365.blogspot.com.br>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

Em *Shrek Terceiro* é feita uma referência ao movimento feminista, quando as princesas se unem para lutar contra o Príncipe Encantado. Nessa cena, a rainha derruba as paredes da prisão usando golpes com a cabeça, Cinderela afia seus sapatinhos de cristal (para utilizá-los como arma), e as demais princesas rasgam as mangas e barras dos vestidos, queimam um sutiã, como forma de protesto, e vão à luta para derrubar o usurpador do poder no Reino Tão Tão Distante. Cenas como esta demonstram que o filme traz, em seus meandros, possibilidades de se pensar novos horizontes para os estudos feministas e as teorias de gênero.

Embora a série de filmes *Shrek* tenha agregado uma abordagem irreverente aos contos de fadas, desconstruindo vários dos seus estereótipos, algumas permanências da visão tradicional se fazem presentes como a preocupação com o casamento, que aparece como local seguro e de resolução dos problemas ou anomalias, visto que Fiona, a princípio, quer se casar para quebrar a maldição que a transforma em ogra todas as noites. Esse destino social é tão forte e impregnado no imaginário coletivo como ideal de felicidade que continua presente na maioria das animações cinematográficas e

adaptações dos contos de fadas destinados às crianças, mesmo nos que se pretendem uma paródia deles, como é o caso de *Shrek*. Tanto que Fiona cumpre seu desígnio social e biológico: casa-se e tem três filhos e, com isso, realiza também o ideal romântico.

Por ter sofrido vários desdobramentos, a história de Shrek e Fiona mostra o que acontece depois do casamento e do “felizes para sempre”, problematizando as dificuldades do relacionamento e também a chegada dos filhos. O filme mostra que ter filhos exige um esforço que nem sempre é acompanhado do prazer, trazendo à tona a face nada glamourizada desse processo. Por outro lado, essa construção evidencia também a ideia de que só se constitui a família com o nascimento dos filhos. Mas, mesmo nessa permanência, nota-se uma ruptura, pois, ao enfatizar o cotidiano do casal, percebemos que no celebrado “felizes para sempre”, que comumente encerra a maioria dos filmes desse gênero cinematográfico, não dá para ser feliz o tempo todo.

No filme são abordadas ainda questões como alteridade, a intolerância ao diferente, necessidade de se enquadrar em padrões de beleza e comportamento fixados pela sociedade e os relacionamentos humanos. Também são apresentadas, nessa nova configuração das histórias infantis, diferentes identidades de gênero e formas plurais de vivenciar a sexualidade, como é o caso das personagens transgêneras Dóris e Mabel, originalmente as irmãs feias da Cinderela. Tudo isso pode ser entendido como reflexo das modificações vividas na contemporaneidade, e que ganham uma visibilidade maior a partir do impacto da mídia e dos novos mecanismos tecnológicos. Como reflete Guacira Lopes Louro (2008, p. 23).

As possibilidades de viver os gêneros e as sexualidades ampliaram-se. As certezas acabaram. Tudo isso pode ser fascinante, rico e também desestabilizador. Mas não há como escapar a esse desafio. O único modo de lidar com a contemporaneidade é, precisamente, não se recusar a vivê-la.

Ainda dentro dessa análise a mesma autora salienta que as transformações são inerentes à história e à cultura, mas atualmente elas têm se mostrado mais nítidas e dinâmicas, fazendo surgir novos comportamentos, estilos de vida, saberes e formas de relacionamento, que levaram à percepção de uma diversidade cultural que não era tão evidente (LOURO, 2008, p. 19).

### **O protagonismo feminino: a maternidade e o par romântico saem de foco**

De tempos em tempos, ocorrem mudanças de caráter social, econômico e político que alteram as imagens e construções sobre o comportamento feminino e masculino instituídos como modelo por uma determinada sociedade e, por isso, a necessidade

de se adaptar. Essa situação é bastante perceptível nos contos de fadas que, desde tempos remotos, são transmitidos de uma geração a outra de forma a estabelecer os valores e as necessidades que norteiam o seu viver em sociedade. Robert Darnton (1986, p. 26), ao analisar os contos populares do século XVIII, é bastante esclarecedor nesse sentido:

na verdade, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram.

Dessa forma, pode-se considerar que a emergência de uma diferente abordagem desses contos é também reflexo das mudanças que vêm ocorrendo desde o final do século XX, trazendo consigo o debate acerca das noções de gênero e da sexualidade, entre outras inquietações. No século XVIII, uma das grandes preocupações do ser humano era a sobrevivência, por isso a atenção estava voltada para as necessidades e funções básicas do organismo humano como a alimentação, o sexo, a excreção, como demonstra Darnton em sua análise. No entanto, conforme o indivíduo vai suprindo essas necessidades, outras mais complexas vão surgindo, como a de discutir e entender as diversas formas de se relacionar e ressignificar suas práticas cotidianas.

Diante dessa nova onda dos filmes de animação que passaram a incorporar elementos atuais e muita ironia em relação aos contos clássicos, a *Disney* procurou se adaptar. Em 2010, foi a vez de *Enrolados*. Novamente inspirada em um conto dos Irmãos Grimm, a animação conta a história de Rapunzel, uma princesa que vive aprisionada em uma torre, só que desta vez ela é uma jovem prestes a completar dezoito anos e não se mostra nada frágil. O príncipe é um sujeito que vive de dar pequenos e grandes golpes, como roubar joias e alimentos, e ao invés de livrar a princesa do perigo, é muitas vezes salvo por ela.

A nova versão de Rapunzel usa a farta cabeleira não apenas como adorno estético ou para que o príncipe suba até a torre a fim de resgatá-la; as madeixas parecem ter vida própria e são utilizadas em várias situações como uma espécie de membro extra do corpo da moça, além de ter o poder de cura e de rejuvenescimento, motivo pelo qual Rapunzel foi sequestrada ainda criança por uma vaidosa mulher. Apesar de proporcionar um protagonismo maior à princesa, essa é mais uma história cujo enredo envolve os quesitos "amor e sacrifício", pois Rapunzel renuncia ao seu poder para salvar a vida de Flynn ao cortar seu denso cabelo para curar o amado de um feitiço mortal. O romance ocupa grande importância no enredo, e o final sugere a união do casal de protagonistas, que se confirma com a posterior divulgação, em 2012, de um curta que se desenvolve em torno da cerimônia de casamento entre Rapunzel e Flynn.

Em 2012, a *Disney* lançou *Valente*. Este filme trouxe uma verdadeira inovação ao não criar um par romântico como protagonista da história. O enredo desenvolve-se basicamente sobre a relação entre Merida e Elionor, sua mãe, defensora da tradição, que quer fazer dela uma princesa requintada enquanto a garota não aceita se submeter às suas exigências e desafia a disciplina imposta pela progenitora.

É interessante perceber que o filme apresenta outras possibilidades de comportamento para as mulheres como destreza no uso do arco e flecha e de desbravar lugares desconhecidos sem ninguém para oferecer proteção. Merida quer ser livre para fazer suas próprias escolhas e não se sujeita às regras de etiqueta e aos trajes desconfortáveis da realeza. Na disputa organizada para decidir o seu futuro marido, a princesa compete pela própria mão e se mostra mais habilidosa que os demais participantes, vencendo a todos. Ao tomar as rédeas do próprio destino, Merida demonstra um empoderamento do feminino. Os príncipes, por outro lado, são bastante desengonçados, o que só reforça o talento da jovem.

Para Liliane Machado (2013), essa história resgata e regenera a figura materna positivamente e retrata a relação das duas de forma cúmplice e solidária. Além disso, como ressalta a autora, ao contrário de outras princesas que contam com a ajuda de um referencial masculino para resolver suas querelas, Merida tem de lidar com seus problemas sozinha, e mais tarde conta com a ajuda da mãe.

270

Recentemente, houve uma polêmica envolvendo essa princesa, que chegou a ter sua imagem reformulada para uma linha de brinquedos e, por isso, ganhou um corpo mais curvilíneo para parecer uma garota mais velha e mais sensual, diferente da “moleca” de cabelos emaranhados apresentada no filme. O cabelo ruivo e cacheado revela, inclusive, traços da personalidade da princesa e ajuda a compor a personagem. Devido à repercussão negativa dos retoques, a *Disney* retomou a versão original de Merida,<sup>6</sup> o que evidencia a preferência do público por representações inovadoras de princesas/mulheres.

*Frozen, Uma Aventura Congelante* (2013), inspirado em *A Rainha da Neve* de Hans Christian Andersen, surgiu como mais um inovador sucesso lançado pela *Disney* ao apresentar uma história centrada na relação entre duas irmãs, suas inseguranças e conflitos. E longe dos maniqueísmos de outrora, o maior vilão dessa vez é o medo do desconhecido. Elsa é a irmã mais velha, que se torna rainha de Arendelle alguns anos após a morte de seus pais em um naufrágio. Isolada desde a infância por causa de seus poderes congelantes, a moça passa a ser triste e taciturna. Anna, a caçula, é o oposto: cheia de energia e uma enorme necessidade de contato humano, mas que sofre com

---

<sup>6</sup> Cf. : <<http://virgula.uol.com.br/lifestyle/beleza/apos-polemica-disney-retoma-versao-original-da-princesa-merida>>.

o segredo sobre os poderes de Elsa que as afastou quando crianças.

O enredo se desenrola na busca de Elsa pelo autoconhecimento que leva à reconciliação com a irmã. O ponto alto da trama ocorre quando o ato de amor verdadeiro que quebraria o feitiço lançado sobre o coração de Anna (contrariando todas as expectativas) parte não do beijo de seu par romântico, mas da comunhão entre as duas irmãs quando Anna se sacrifica para salvar a vida de Elsa, e recebe dela o abraço fraterno que descongela literalmente e metaforicamente o coração de ambas. As cenas que mostram Elsa se libertando da opressão que sofria por ser diferente evidenciam o seu empoderamento que se traduz na letra da canção principal do longa-metragem:

Livre estou, livre estou  
Com o céu e o vento andar  
Livre estou, livre estou  
Não vão me ver chorar  
Aqui estou eu e vou ficar  
[...]  
O meu poder envolve o ar e vai ao chão  
Da minha alma fluem fractais de gelo em profusão  
Um pensamento se transforma em cristais  
Não vou me arrepender do que ficou pra trás  
Livre estou, livre estou  
Como o sol vou me levantar  
Livre estou, livre estou  
A tempo de mudar  
Aqui estou eu  
Vendo a luz brilhar  
Tempestade vem  
O frio não vai mesmo me incomodar (FROZEN, DISNEY, 2013).

271

O filme, além de ter seu foco em duas personagens femininas, segue o movimento já demonstrado em animações anteriores de colocar os personagens masculinos como coadjuvantes e desconstruir sua imagem de herói. É o que ocorre com o príncipe Hans, que se revela um grande interesseiro ao seduzir a princesa Anna apenas para alcançar o trono. Enquanto o outro personagem masculino, Kristoff, um plebeu criado por *trolls*, e que não chega a ser um herói, auxilia na busca da princesa pela resolução do seu conflito com a irmã.

Assim como *Valente*, o filme enfatiza um drama familiar e a solidariedade entre duas mulheres. *Frozen* questiona e mostra quão perigosa pode ser a ideia de se casar com alguém que acabou de conhecer, atitude tão comum nos relacionamentos dos contos tradicionais. É importante ressaltar também que o tradicional costume da *Disney* de criar princesas com padrões estéticos de corpos magros e curvilíneos se mantém, além da farta cabeleira sedosa e bem penteada.

Nessa história não há casamentos e mesmo o romance encontra-se em segundo

plano, sendo que a personagem principal, Elsa, não tem qualquer envolvimento amoroso durante todo o longa-metragem, pois sua realização pessoal está em poder se revelar ao mundo como realmente é, dominar e usufruir de seus poderes sendo também uma boa governante para o seu reino.

O “felizes para sempre” está, cada vez mais, cedendo lugar à busca interior pela felicidade que não está mais condicionada ao romance entre homem e mulher, mas pode ser encontrada em uma relação fraterna, no âmbito profissional, ou mesmo em conhecer sua própria essência.

Todas as animações cinematográficas assinaladas neste artigo se inserem no que Teresa de Lauretis denominou de tecnologias de gênero: um conjunto de aparelhos semióticos (como a televisão, o cinema, a música) que constroem representações sobre o feminino e o masculino designando identidades, valores, códigos de conduta e hierarquias sociais. Lauretis tem como pressuposto a ideia de que os gêneros são construídos e que as mídias participam, assim como os discursos institucionalizados, dessa construção.

É também a partir de Lauretis que se entende o sistema sexo-gênero como a construção de uma representação sobre o feminino e o masculino onde há uma relação de poder e hierarquia, que “é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 212). Por isso, faz-se necessário questionar e desconstruir a história, entender os mecanismos de exclusão, de constituição de discursos e os aparatos de construção social e cultural do feminino e do masculino, até para poder romper com essa visão binária. Pois, de acordo com Tânia Navarro-Swain (2014), é preciso conhecer os mecanismos de produção de assujeitamento ao sistema sexo-gênero para operar a sua desconstrução.

Nota-se que as heroínas das animações mais recentes são protagonistas efetivas de suas histórias, são ativas, questionam, são complexas, têm sentimentos conflitantes, enfim, possuem uma natureza genuinamente humana, e os personagens masculinos, por sua vez, perderam o estereótipo de homem perfeito com causas nobres a defender e a responsabilidade pelo bem-estar e felicidade da princesa.

### **Considerações finais**

Nesse percurso pela história do cinema de animação, visto através da perspectiva das construções de gênero, observamos que as representações tradicionais já não despertam tanto a atenção do público, fazendo com que os estúdios responsáveis pela

produção desse tipo de cinema procurem se adaptar às transformações do mundo contemporâneo, oferecendo, assim, representações de gênero mais sintonizadas com mulheres e homens atuais.

Por isso, as figuras femininas presentes nas produções mais recentes inauguram um novo discurso e representações múltiplas sobre as mulheres: desde personagens que passaram a incorporar o papel da mulher inserida no mercado de trabalho, determinada e independente como a personagem Tiana; representações femininas da terceira idade com figuras auto-suficientes e sintonizadas com o presente como a avó de Chapeuzinho; ao das adolescentes lidando com os limites impostos pelos pais, e também de guerreiras que lutam por seus ideais ou para defenderem a si mesmas dos perigos, como Mulan e Fiona. Há ainda as produções cuja mensagem vai além do entretenimento e se constituem em uma reflexão mais profunda sobre o autoconhecimento e contra a opressão como é o caso de Elsa, em *Frozen*.

Dessa forma, as fronteiras entre o feminino e o masculino estabelecidas pelo modelo patriarcal de sociedade vão se dissolvendo, tornando-se cada vez mais tênues. Então, assistimos a uma falência do modelo de homem másculo, forte e dominador; e também da mulher frágil, submissa e maternal.

Nos filmes produzidos no século XXI, aparecem personagens femininas que se destacam por discursos bem articulados, sabem se defender e satirizam os personagens que desempenhariam a função de "príncipes" na história, sendo que também estes sofreram uma reformulação, passando a refletir parte das angústias e contradições que fazem parte do universo masculino, como a obrigação de se mostrarem sempre fortes e corajosos para ratificarem sua masculinidade.

Observando a transição do século XX para o XXI, através do retrospecto dessas animações, é possível perceber que há um posicionamento mais crítico em relação ao patriarcado e um interesse maior em dar visibilidade aos guetos, em um processo gradual de fazer emergir discursos que não podem mais permanecer silenciados.

## Referências

- ARIÈS, Philippe. **História Social da Família e da Infância**. Tradução de Dora Fraksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.
- MACHADO, Liliane M. Macedo. O futuro das princesas. **Labrys, estudos feministas**, n. 23, jan.-jun. 2013.
- PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres nos anos dourados. In: \_\_\_\_\_. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.
- RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria. In: VENTURINI, Gustavo et al. **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SILVA, Luana Rodrigues Freitas. **Da velhice à terceira idade: o percurso histórico das identidades atreladas ao processo de envelhecimento**. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 155-168, 2008.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. **Identidade pra que te quero?** Disponível em: <[www.tanianavarroswain.com.br/.../identidade%20p%20q%20te%20qyero](http://www.tanianavarroswain.com.br/.../identidade%20p%20q%20te%20qyero)>. Acesso em: 9 nov. 2014.