

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

NATHÁLIA FRAGA CARDOSO

A BEAUTY BUT A FUNNY GIRL

A construção da personagem Bela do filme *A bela e a fera* dos Estúdios Walt Disney nas
versões de 1991 e 2017

Porto Alegre

2017

NATHÁLIA FRAGA CARDOSO

A BEAUTY BUT A FUNNY GIRL

A construção da personagem Bela do filme *A bela e a fera* dos Estúdios Walt Disney nas versões de 1991 e 2017

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharela em Jornalismo.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Aline do Amaral Garcia Strelow

Porto Alegre

2017

NATHÁLIA FRAGA CARDOSO

A BEAUTY BUT A FUNNY GIRL

A construção da personagem Bela do filme *A bela e a fera* dos Estúdios Walt Disney nas
versões de 1991 e 2017

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção do grau de Bacharela
em Jornalismo.

Conceito Final:

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Aline do Amaral Garcia Strelow

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do Rosário – UFRGS

Examinadora

Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Examinadora

Para Anita, que me mostrou não apenas que princesas têm mães, como, aparentemente, podem ter filhos também.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que esteve ao meu lado durante todos os momentos mais inimagináveis que poderíamos passar nos últimos cinco anos de graduação. Agradeço à minha mãe, Rita, e ao meu pai, Júlio, pelo apoio, pelo amor, pelo carinho, e pela paciência. Obrigado pela confiança que eu daria o meu melhor e obrigado pelo incentivo, até quando eu menos esperava. Apenas obrigado.

À Carolina, que em tanto me apoiou, que em tantos momentos me carregou, e que tantos perrengues passamos juntas. Obrigado pelo entendimento, pelas madrugadas que viramos fechando matérias, pelas chuvas que tomamos editando tele, pelos seminários que passamos horas preparando, pela paciência em esperar quando precisei. Se me formo em Jornalismo em 2017, é porque tive a honra de te ter ao meu lado como colega, amiga e defensora. À comunicóloga e comadre que me inspira, Cecília, obrigada por me ajudar na motivação com esta monografia, e por amar a Bela tanto quanto eu.

À Aline, que encontrei no meu primeiro semestre da graduação e reencontrei no último – foi uma delícia passar um pouco da minha obsessão contigo, e obrigado por me motivar a cada encontro. És uma ótima professora e foste uma orientadora melhor ainda. Às professoras Nísia e Míriam, por aceitarem fazer parte desta banca, contribuindo com o meu desenvolvimento acadêmico.

RESUMO

Há quase um século os Estúdios Walt Disney veiculam longa-metragens com protagonistas mulheres, em sua maioria princesas. Devido ao sucesso, estas personagens hoje permeiam o cânone cinematográfico mundial e ganharam sua própria franquia de merchandising, a linha de Princesas Disney. Refletindo sobre a importância de debater o discurso veiculado por estas personagens, este trabalho traz como tema a análise de construção da personagem Bela, de *A bela e a fera*, contrastando as semelhanças e diferenças entre os filmes lançados em 1991 (animação) e 2017 (live-action). A fundamentação teórica é composta por estudos sobre a cultura midiática, com foco em trabalhos que discutem a representação da mulher e os estereótipos de feminilidade construídos e reproduzidos pelas princesas da Disney. A análise tem como base um panorama histórico dos 12 filmes de princesas lançados pela Disney ao longo de 82 anos. A metodologia de pesquisa é a análise da narrativa – são contemplados os aspectos ligados à construção da personagem Bela em ambos os filmes estudados, assim como sua relação com as demais personagens que compõem o enredo. O trabalho identifica avanços na construção de Bela, embora alguns pontos problemáticos permaneçam. Entre as melhorias discursivas está um aparente empoderamento de Bela, que em 2017 chega às telonas ainda mais desafiadora do que a sua versão de 1991. Os maiores problemas apontados por este estudo são a continuidade da relativização da violência por parte de Fera bem como o final da narrativa, que não condiz com a personagem que fora apresentada no início do filme.

Palavras-chave: Princesas Disney, Feminilidade, *A bela e a fera*

ABSTRACT

For almost a century, the Walt Disney Pictures broadcast motion pictures with female lead characters, mostly princesses. Due to the success, these characters nowadays permeate the movies' canon worldwide, and have conquered their own merchandising franchise, the Disney Princesses line. Thinking about the importance of debating the discourse conveyed by these characters, the present paper brings as its main theme the analysis of the construction of the Belle character, from *The beauty and the beast*, contrasting the similarities and differences between the movies released on 1991 and 2017. The theoretical background is built on studies about media culture, focusing on papers which discuss women's representations and femininity stereotypes built and portrayed by Disney Princesses. The analysis is based on a historical outlook on the 12 princesses movies released by Disney over 82 years. The research methodology is the narrative analysis, which encompasses the aspects attached to the construction of the character Belle in both movies, as well as her relation to the other characters who are part of the plot. This monograph identifies the advances in the construction of Belle, even though some problematic issues remain. Some of the discourse improvements is a somewhat empowerment from Belle, who gets to the big screen in 2017 even more defiant than her version of 1991. The biggest issues pointed out by this study are the continuity of the relativization in Beast's violence, and also the end of the narrative, which does not correspond to the character that has been presented in the beginning of the movie.

Keywords: Disney princesses, femininity, *The beauty and the beast*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – As princesas Disney	16
Figuras 2 e 3 – Bela na animação, em 1991.....	63
Figuras 4 e 5 – Bela no live-action, em 2017, interpretada por Emma Watson.....	64
Figuras 6 e 7 – Bela após o seu aprisionamento na animação e no live-action.....	69
Figuras 8 e 9 – Fera/Adam na animação	70
Figuras 10 e 11 – Fera/Adam no live-action, interpretado por Dan Stevens	70
Figura 12 – Frames da cena final de <i>A bela adormecida</i> e <i>A bela e a fera</i>	78
Figura 13 – Maurice na animação	79
Figura 14 – Maurice no live-action, interpretado por Kevin Kline	79
Figura 15 – Gaston na animação	83
Figura 16 – Gaston no live-action, interpretado por Luke Evans	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 COROANDO UM IDEÁRIO DE MULHER: AS PRINCESAS DA DISNEY E SUAS TRÊS FASES	16
2.1 O império midiático.....	17
2.2 A Era Clássica (ou Mulheres de Walt).....	18
2.3 A Era Renascentista.....	23
2.4 A Era Contemporânea	30
3 FEMINILIDADE ESTEREOTIPADA: A TRÍADE DA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NOS FILMES DE PRINCESAS DA DISNEY	36
3.1 Cultura das mídias	39
3.2 Boas garotas	42
3.3 Mulheres más	44
3.4 Servas amorosas	47
4 TALE AS OLD AS TIME, SONG AS OLD AS RHYME: O MODUS OPERANDI DE CONTAR UMA HISTÓRIA	49
4.1 Destrinchando narrativas	52
4.2 Dissecando personagens.....	58
5 NÓS NUNCA VIMOS MOÇA TÃO ESTRANHA: A ANÁLISE DE BELA	63
5.1 <i>Sonhadora criatura, tem mania de leitura</i> : Bela, a protagonista diferente	64
5.2 <i>True that he's no prince charming</i> : Fera e sua necessidade de salvação	71
5.3 <i>E todo mundo sabe que ela é filha de um matusquela</i> : Maurice e sua peculiaridade	80
5.4 <i>Who is the man among men?</i> : Gaston e sua masculinidade tóxica	84
5.4 <i>Winter turns to spring, famine turns to feast</i> : Considerações acerca da análise	88
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO

A bela e a fera conta a história de Bela, uma bondosa camponesa que troca de lugar com o seu pai aprisionado em um castelo que, por sua vez, pertence a um príncipe aprisionado no corpo de uma fera. Mais do que uma história de amor, *A bela e a fera* é uma narrativa que mostra o quanto não podemos nos deixar levar pelas aparências – e o quanto elas podem nos prender. A partir do conto de fadas – cuja origem remonta à idade moderna na França –, os Estúdios Walt Disney produziram duas produções audiovisuais contando a história: uma animação original em 1991 e um remake live-action em 2017¹.

O desenho animado foi um sucesso de público e um dos carros chefes da “Disney Renaissance”, uma nova era da Disney que entalhou uma série de filmes saídos da mesma fórmula – musicais similares aos da Broadway protagonizados por um personagem forte e carismático, em geral uma princesa. *A bela e a fera* foi considerado pela crítica uma obra prima quando do seu lançamento, atingindo notas máximas em jornais como *The New York Times*, *Chicago Sun-Times*, *Chicago Tribune* e *The Washington Post*, referenciando tanto os produtores, como roteiristas e musicistas envolvidos na película. Refletindo a produção épica, *A bela e a fera* recebeu um total de seis indicações ao Oscar, incluindo a inédita (até então) nomeação a melhor filme a uma animação – e levou para casa as estatuetas por melhor música, com *The beauty and the beast* e melhor trilha sonora. Em 2014, começou a produção do remake live-action do filme, e em 2015 foram anunciados os atores a viverem os protagonistas – Emma Watson como a protagonista Bela, Dan Stevens como Adam/Fera e Luke Evans como o vilão Gaston. Quando o filme chegou aos cinemas, em abril de 2017, contou com a adesão do público, arrecadando mais de U\$S 1 bilhão de dólares em bilheterias de todo o mundo e encerrou o ano como a maior bilheteria dos Estados Unidos.

Durante a minha infância (que se deu no final da década de 90 e início dos anos 2000), cresci assistindo a filmes Disney, e, principalmente a filmes das princesas – e Bela sempre foi uma das preferidas. Ela é corajosa, inteligente, muito bondosa e, talvez o aspecto mais interessante para mim, enxerga além das aparências e está disposta a entender a complexidade das pessoas, deixando de lado quem não tem o conteúdo que ela deseja. Não pude deixar de

¹ Estas não são as únicas nem as primeiras versões de *A bela e a fera* a alcançarem as grandes massas. A primeira versão do conto francês chega às telonas em 1946, em uma película francesa dirigida por Jean Cocteau e com Josette Day e Jean Marais na pele do casal principal. Este filme teria inspirado a estética e linha narrativa da animação de 1991, segundo o site Teacorn.com. Em 1962, o cinema americano apresenta uma nova versão do filme, com a direção de Edward L.Cahn, e estrelado por Joyce Taylor e Mark Damon. Outras películas contando o tradicional conto de fadas ganharam as telonas e telinhas do mundo todo, incluindo filmes franceses, dinamarqueses, alemães e seriados americanos.

me comover no cinema quando assisti ao filme live-action, e me apaixonar novamente por aquela história que tem muito a ensinar.

Talvez o que mais tenha me chamado a atenção, inicialmente, foram as poucas mudanças no remake deste ano, uma vez que a história se manteve a mesma, bem como seus números musicais. Entre as novidades estão a história do que acontecera com a mãe de Bela e também os motivos que levaram Adam a se transformar em um príncipe intransigente, egoísta e egocêntrico. Outro fator interessante é que Bela está menos dócil do que a original – mas não menos gentil – e busca transformar a realidade em que vive através do poder do conhecimento e inteligência. Com mais tempo de película, os vilões também têm seus papéis mais desenvolvidos, e a relação entre Gaston e LeFou traz a primeira personagem abertamente homossexual da Disney. Vale lembrar também que na animação as personagens são criadas a partir de uma tela em branco – todas as suas características e traços físicos e de personalidade são responsabilidade do seu criador, desenhista e animador. Pode-se considerar, em diversas instancias, que a animação representa o maior desafio para a representação de personagens em filmes, uma vez que ele é moldado do zero, assim como uma estátua de cerâmica começa de um grande bloco de argila. O live-action, por sua vez, conta com pessoas de carne e osso representando determinando papéis e entregando as suas próprias cargas pessoais, sentimentais e de representação às personagens. Se na animação nos é apresentada uma interpretação, a animação entrega à audiência a mais pura forma de uma personagem.

É a partir desta nostalgia que, segundo aponta Do Rozario (2004), a Disney modula seus lançamentos para atrair as massas. A fim de manter a contemporaneidade apesar de apresentar contos de fada da idade média/moderna a uma sociedade atual, os Estúdios Disney têm por hábito manter a arte original e renovar aspectos como novos lançamentos, marketing e merchandising. “A Disney não apaga à risca a sua qualidade original, mas sim cria uma continuidade entre a sua qualidade original e as suas audiências contemporâneas” (DO ROZARIO, 2004, p. 36-37). A autora publicou este artigo em um contexto que datava das remasterizações dos clássicos como *A branca de neve e os sete anões*, que traziam novamente aos cinemas versões com Computer Generated Images² (CGI), atraindo o espectador para rever os seus filmes preferidos em nova qualidade de som e áudio. Contudo, mesmo que com outro panorama, esta postura pode ser vista com os remakes da atualidade, principalmente as releituras de *A bela adormecida (Malévola)* e *Cinderela*, lançadas respectivamente em 2014 e 2015. Do Rozario ainda analisa que a Disney criou um senso de atemporalidade que permeia

² Em tradução literal, Imagens geradas em computador.

as suas criações e atrai sempre novas leituras e análises “através do qual um filme está em um estado constante de receber críticas” (DO ROZARIO, 2004, p.37).

Conforme Kellner (1995), a cultura veiculada pela mídia não apenas domina a vida cotidiana, mas também modela opiniões políticas e comportamentos sociais, provendo assim material para a sociedade moldar a sua própria identidade.

O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. (KELLNER, 1995, p.9)

Ainda, é importante ressaltar que, em uma cultura contemporânea onde a mídia ocupa papel central, “os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar” (KELLNER, 1995, p.10). Portanto, se em uma cultura de mídia tão bem consolidada, em que os grandes meios de comunicação hegemônicos ditam os comportamentos a serem seguidos, a importância do estudo de princesas Disney se dá devido à necessidade de compreensão da construção dessas personagens e de padrões de feminilidade e masculinidade veiculados.

Mais do que isso, Henke e outras (1995), apontam que as narrativas dos Estúdios Disney representam um grande repertório cultural que propõe determinadas performances e também são responsáveis pela reprodução de determinados papéis de gênero. “Além disso, essas histórias apresentam mensagens poderosas e permanentes a respeito de gênero e relações sociais”³ (HENKE et. al., 1995, p.230). Se estamos inseridos em uma cultura de mídia que nos veicula constantes padrões a serem seguidos e dita como devemos nos comportar, é necessário que se compreenda quais são estas mentalidades, e, mais ainda, se elas tendem a mudar conforme o tempo passa.

Ao assistir criticamente a esses filmes, já jovem adulta, me deparo com as transformações trazidas entre 25 anos de um filme a outro. Que tipo de personagem feminina a Bela de 1991 representou e de que formas ela foi alterada para, 26 anos depois, fugir do estereótipo de salvadora de homens – como seu pai e a própria Fera – para assumir o protagonismo de uma das histórias mais icônicas dos estúdios da Disney. Por isso, a temática trazida neste trabalho será a construção da personagem Bela de *A bela e a fera* (1991 e 2017), analisando o discurso construído e sua caracterização, no que diz respeito a sua representação como mulher e a seu empoderamento. Ao comparar as duas narrativas – mapeando as suas

³ Tradução da autora.

semelhanças e diferenças –, identificarei variações de comportamento e como elas se relacionam com o empoderamento feminino em vigência atualmente. O objetivo geral é analisar a construção da personagem e verificar mudanças e semelhanças entre as Belas de 1991 e 2017. Ainda, os objetivos específicos do trabalho são, primeiramente, analisar as cenas de Bela, inferindo como o seu comportamento e discurso mudaram ou não no contraste entre os dois filmes, e, na sequência, analisar as relações de Bela com o pai, a Fera e Gaston e como ela age e reage diante de cada um deles, entendendo seus discursos, além de compreender teoricamente os conceitos de feminilidade reproduzidos e construídos nos filmes.

No segundo capítulo do trabalho será apresentado um breve histórico das princesas Disney, dividindo-as em três eras – a Era Clássica, a Era Renascentista e a Era Contemporânea – refletindo não apenas sobre o protagonismo feminino em cada longa-metragem, mas também debatendo a importância sócio-histórica de suas narrativas. Em seguida, temos um capítulo sobre a representação feminina nos filmes de princesa da Disney. Então, é apresentada a relevância das mídias de massa na criação de um estereótipo feminino e como estes ideários são apresentados nos filmes através das protagonistas e suas vilãs e pela invisibilização de uma terceira categoria, as servas, ajudantes das mocinhas.

No capítulo 4, é trazida a análise da narrativa e o estudo da construção das personagens, seguindo os conceitos de Brait (1985), Motta (2013), Forster (1974) e Reuter (2002), além de contar com a análise de contos de fada proposta por Propp (1983). Em seguida, trabalharemos com a análise da construção da personagem Bela, com a leitura de cenas de ambos os filmes, comparando-os e delimitando as novidades de 2017 e ressaltando o que ficou de fora da versão de 1991. A partir da metodologia, há uma apreciação sobre o que foi trazido anteriormente, buscando apontar quais as mudanças e semelhanças de Bela em ambos os filmes, e, por fim, nas considerações acerca da análise, será contemplado um delineamento final sobre a personagem, reconhecendo as suas mudanças e buscando entender se elas são positivas ou negativas em busca da reafirmação de uma personagem com um maior empoderamento feminino.

Encerrando o trabalho, temos as considerações finais, com um compilado final do que foi relatado nesta monografia, bem como apontamentos finais sobre a análise da personagem e da narrativa. Nesta parte, também é determinado o legado do trabalho e as suas restrições.

Meu interesse em abordar as produções cinematográficas dos Estúdios Walt Disney em trabalhos acadêmicos não começou recentemente. Cursei Letras – Inglês na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e na minha monografia, realizada durante o segundo semestre de 2016, apresentei o trabalho *Dubbing sounds in audiovisual*

translation: an analysis of songs in Walt Disney Pictures, que pautava a dublagem de músicas nas animações da Disney. A análise trouxe as músicas “You’ll be in my heart/No meu coração você vai sempre estar”, veiculada no filme *Tarzan*, de 1999, e “God help the outcasts/Salve os proscritos” de *O corcunda de Notre-Dame*, de 1996, e buscava determinar se a tradução da dublagem apresentada nos filmes em português brasileiro era satisfatória em relação a versão original, baseando-se em uma abordagem funcionalista da tradução. Foi uma temática desafiadora e muito diferente, e o que me motivava durante o trabalho de conclusão de curso da PUCRS era a importância da veiculação de uma mídia audiovisual de qualidade, bem como entender quais os processos por trás de cada escolha linguística que chegava aos ouvidos brasileiros.

É inegável a onipresença de filmes dos Estúdios Walt Disney no cânone cinematográfico mundial – conforme será apresentado a seguir, as animações da empresa moldaram o *modus operandi* de produzir filmes no mundo todo. Além disso, *A bela e a fera* foi o primeiro filme de princesas que estabeleceu muitos parâmetros de qualidade de animações que são respeitados entre especialistas até hoje. Entretanto, nenhuma imagem se dá num vazio contextual – tudo o que é veiculado durante quase 100 anos de atividade dos estúdios tem um porquê e uma razão de ser, e, muitas vezes, pode criar padrões nocivos ou salutares à construção identitária de suas audiências, que, no caso da Disney, são predominantemente infantis e, conseqüentemente, altamente influenciáveis. Examinar estas mensagens e os discursos veiculados nelas é uma maneira de não apenas entender o contexto em que elas foram ao ar mas também apontar equívocos e erros, coibir a reincidência deles e buscar a construção de discursos que inspirem uma realidade mais igualitária e defensora de direitos para todos.

2 COROANDO UM IDEÁRIO DE MULHER: AS PRINCESAS DA DISNEY E SUAS TRÊS FASES

Conhecidos por cativar a audiência com a magia da animação, os filmes dos Estúdios Disney atraem massas em todo o mundo desde o início da década de 20, quando a empresa ainda engatinhava no ramo. Com Mickey Mouse introduzido em *Steamboat Willie*, em 1928, Walt Disney logo se tornou um queridinho entre crianças e adultos pelo globo. Segundo Chris Pallant, apesar de experiências anteriores com curtas e séries animadas, o principal legado à animação deixado por Walt Disney são os longa-metragens do gênero. “Além disso, com os seus filmes de animação iniciais, Disney estabeleceu um modelo formal que não influenciaria apenas os lançamentos posteriores da empresa, mas também películas produzidas por outros estúdios” (PALLANT, 2011, p.31).

É importante ressaltar que Walt Disney e a sua companhia foi responsável pela criação de um ideário não apenas de entretenimento da sétima arte, mas também por personificar o *american dream* – vindo de origem humilde com uma infância no interior do Missouri e alcançando o estrelato na idade adulta. Neal Gabler revela na sua biografia sobre Disney que, ao se propor a comercializar o próprio país, ele era encarado como “O exemplo primário do imperialismo cultural americano, suplantando os mitos das culturas nativas com seus próprios mitos, da mesma forma que suplantara a imaginação de seu público” (GABLER, 2013, p.15).

O primeiro filme de princesa dos estúdios foi *A branca de neve e os sete anões*, que chegou aos cinemas em 1937 e foi um divisor de águas na história da sétima arte. Ele foi o primeiro longa-metragem de animação em cores do mundo, cuja produção começou em 1934, e teve um orçamento de US\$ 1,4 milhões. Sucesso de público, o filme arrecadou mais de US\$ 8 milhões em todo o mundo⁴. O reconhecimento também veio da crítica, através de um Óscar honorário da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, pela “significativa inovação nas telas que encantou milhões e foi pioneira em um grande mercado de entretenimento para os desenhos animados”.

Branca de Neve foi apenas a primeira de uma longa linhagem de princesas que veio em seguida. Na Era Clássica (ou Mulheres de Walt), temos ainda Cinderela, de filme homônimo (1950), e Aurora, de *A bela adormecida* (1959). Na Era Renascentista, na qual temos a volta das princesas, começamos com Ariel, de *A pequena sereia* (1989), seguida por Bela, de *A bela e a fera* (1991), Jasmine, de *Aladim* (1992), Pocahontas, de filme homônimo

⁴ Com este valor, ajustado aos parâmetros atuais, *Branca de neve e os sete anões* é o 10º filme com melhor arrecadação de bilheteria nos EUA e Canadá pela lista do Box Office Mojo, disponível em <http://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>.

(1995) e a fase é encerrada por *Mulan*, também filme homônimo (1998). A Era Contemporânea é marcada por *Tiana*, de *A princesa e o sapo* (2009), *Rapunzel*, de *Enrolados* (2010), e *Mérida*, de *Valente* (2012). Também incluirei *Anna* e *Elsa*, de *Frozen – Uma aventura congelante*, apesar de não serem oficialmente coroadas princesas pela Disney⁵.

Figura 1 – As princesas da Disney



Fonte: Estúdios Walt Disney

2.1 O império midiático

Henke e outras (1996) apontam que crianças nos Estados Unidos estão extremamente inseridos em “um mar de imagens e merchandising da Disney”. Segundo elas, a Walt Disney Company produz um discurso midiático que forma parte de uma experiência cultural, e fatura muito com isso. Harbord (2007) ainda destaca que o império midiático da Disney é primeiramente a sua manifestação cultural, com suas unidades especializadas em parques temáticos, lojas e resorts de férias. Assim, aponta a autora, uma realidade psíquica se espalha pelo mundo com “uma mitificação banal da existência como ‘mágica’, ‘inocente’ e divertida [...]”. Em uma visão Baudrillardiana, a Disney se tornou o mundo e o mundo se tornou a Disney”. (HARBORD, 2007, p.48)

Em janeiro de 2000, surgiu a linha oficial de Princesas Disney, uma criação do presidente da divisão da Disney Consumer Products na Walt Disney Company, Andy Mooney. A ideia veio quando o executivo foi a um espetáculo *Disney on ice* em Seattle e se deparou com o encantamento de crianças acerca das princesas.

Quando eu estava na fila para entrar na arena, eu estava cercado por meninas vestidas como princesas dos pés à cabeça. E não eram nem produtos da Disney. Eram produtos genéricos que elas adicionaram a uma fantasia de Halloween. Então a lâmpada da ideia brilhou e percebi que existia uma demanda latente ali. Então, na

⁵ Desde *Tiana*, de *A princesa e o sapo*, em 2009, as novas integrantes da linha de Princesas contam com um evento de coroação nos parques da Disney, na qual a princesa a receber o título ganha uma festa com a presença de todas as integrantes da linha.

manhã seguinte eu disse à minha equipe: vamos estabelecer padrões, uma paleta de cores, falar com licenciados e fazer tantos produtos o quanto nós conseguirmos que possibilitem essas meninas a fazerem o que elas já estão fazendo de qualquer maneira: se projetarem em personagens dos filmes clássicos.⁶

Na época da chegada de Mooney ao departamento na Disney, a sua contratação era voltada a salvar uma divisão de merchandising cujas vendas caíam quase 30% por ano, devido à falta de foco nas licenças. Esta postura acabava sobrecarregando outros ramos da empresa, e ignorando o potencial de outros usos da mídia. Então Mooney pegou um mix de novas e antigas heroínas de filmes da empresa em um fundo pink e as colocou pela primeira vez todas juntas. Para manter a fidelidade de cada uma delas à sua mitologia própria, o diretor fez questão que elas nunca tenham contato visual quando agrupadas, assim, cada uma olha para uma direção diferente, nunca percebendo as outras. Outra regra para manter a individualidade é que cada uma teria vestidos de cores diferentes. Então a mágica aconteceu:

Os primeiros itens de princesa, lançados sem plano de marketing, sem grupos focais, sem propaganda, venderam como se abençoados por uma fada madrinha. Até hoje, a Disney faz poucas pesquisas de marketing na linha de Princesas, confiando apenas no poder do seu legado e também nas vendas rápidas dos parques temáticos e das lojas da Disney. (ORENSTEIN, 2006, p.3)

Quando Mooney entrou no departamento, o faturamento com licenças e produtos beirava os US\$ 386 milhões. Três anos depois, a marca Princesas Disney ultrapassou o US\$ 1 bilhão em vendas⁷. Atualmente, o faturamento geral da empresa com produtos licenciados beira os US\$ 25 bilhões, incluindo todo o espectro de personagens da empresa. Apenas no Brasil, o mercado nacional da Disney movimentou cerca de R\$ 4,2 bilhões em 2010, com 327 empresas parceiras no país, perdendo apenas para os Estados Unidos⁸.

2.2 A Era Clássica (ou Mulheres de Walt)

Para Chris Pallant (2011), a categorização da primeira fase de filmes dos Estúdios Walt Disney deveria ser chamada de Formalismo, incluindo *A branca de neve e os sete anões* (1937), *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942). Esta fase reflete uma faceta de Disney que privilegia “sofisticação artística, ‘realismo’ nos personagens e contextos e, acima

⁶ Depoimento de Andy Mooney à jornalista Peggy Orenstein, no artigo **What’s Wrong With Cinderella?**, disponível em <www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html>. Acesso em 30 de setembro de 2017.

⁷ Informação contida no artigo da Bloomberg online **The \$500 Million Battle Over Disney’s Princesses – How Hasbro grabbed the lucrative Disney doll business from Mattel**. Disponível em <<https://www.bloomberg.com/features/2015-disney-princess-hasbro/>>. Acesso em dez. 2017.

⁸ Índice retirado no artigo da Exame, **Disney fatura US\$ 25 bilhões por ano com licenciamento de marcas**. Disponível em <<http://exame.abril.com.br/marketing/disney-fatura-us-25-bilhoes-por-ano-com-licenciamento-de-marcas/#>> Acesso em dez. 2017.

de tudo, verossimilhança” (PALLANT, 2011, p.35). Foi também no Formalismo que o criador deixou o seu mais original e maior legado à animação. Cinderela e Aurora, com filmes lançados em 1950 e 1959 respectivamente, também fazem parte de uma Era Clássica da Disney, com Walt à frente da direção de ambos os filmes. Pallant (2011) não inclui essas princesas no Formalismo, pois ele afirma que elas se localizam em um limbo temporal em que a empresa estava se transformando na corporação global que conhecemos hoje, deixando para trás o estúdio de filmes cuja prioridade era a animação.

Devido ao fato de Walt Disney ter sido contemporâneo a elas, essas princesas também podem ser chamadas de Mulheres de Walt (DO ROZARIO, 2004). Com narrativas que superam os 80 anos de veiculação em todo o mundo, Branca de Neve, Cinderela e Aurora não são clássicas apenas por serem as primeiras – o título também se refere à sua consolidação no imaginário das princesas. Foram elas, entre outras longas lançados na época, que estabeleceram padrões para animação e alicerçaram o nome dos Estúdios Walt Disney como referência em Hollywood. Estas três protagonistas lançaram os pilares em termos de estereótipo feminino para as próximas personagens: bondosas, sonhadoras, belas e amigas de todos. As três também são alvo de ciúme de três vilãs, que invejam as suas características de heroína. Conforme Breder (2013) coloca, Cinderela, Branca de Neve e Aurora são as princesas mais passivas, principalmente por esperarem, vulneráveis, o seu salvamento com um beijo que a despertará ou com o resgate da madrasta maldosa.

Outras semelhanças, segundo aponta Davis (2001), incluem os fatos que as três princesas são de contos de fadas europeus ocidentais, vivem em circunstâncias reduzidas, e todas estão sob a ameaça de uma mulher má e mais velha que tem autoridade sobre as suas vidas. A autora ainda aponta que estas narrativas também deveriam contemplar diferenças sobre o que significa ser uma jovem mulher, refletindo os anos em que cada filme foi lançado. “Contudo, quaisquer diferenças entre elas são amplamente superficiais, estilísticas e artísticas” (DAVIS, 2001, p.114).

A primeira princesa, de *A branca de neve e os sete anões*, é baseada em um conto medieval dos Irmãos Grimm, e nos apresenta o antagonismo entre Branca de Neve e a sua madrasta, Rainha Má, que não aceita ser menos bela que a enteada. Quando Branca é cortejada pelo Príncipe, a Rainha fica cega de fúria e manda o seu caçador levá-la até a floresta, matá-la, e trazer o coração de recordação. O caçador é tomado pela bondade de Branca de Neve e avisa-a sobre os planos da rainha, aconselhando que ela fuja o quanto antes. É neste ponto que a princesa encontra a morada dos anões. Então, com a ajuda de seus amigos animais da floresta, limpa a casa e resolve descansar até os donos voltarem. Ao encontrá-los,

os anões ficam impressionados com a beleza e bondade da menina, e decidem protegê-la da Madrasta. A Rainha, por sua vez, utiliza magia para encontrar a princesa, se disfarça e lhe dá uma maçã envenenada, que a deixa em um sono profundo. Os anões então, avisados pelos animais, vão ao encontro da princesa, e a colocam em um caixão de vidro, acreditando que esteja morta – é nesse momento que o príncipe reaparece e a beija, a despertando e a levando para uma vida de liberdade e felicidade. A história de Branca de Neve reflete uma mentalidade pós grande depressão dos Estados Unidos – uma mulher modesta e humilde, que não se importa com grandes luxos e cuja caracterização corresponde à época de lançamento do filme, não de uma camponesa da idade média:

Sob o figurino de uma camponesa, Branca de Neve é uma jovem estrela com um corte de cabelo chanel, boca semelhante a um botão de rosa e um gorjear agudo. Ela amadurece na depressão e fica feliz em intervir com a classe de trabalhadores dos anões em uma época de alto desemprego e pobreza até ela ser novamente encontrada pelo seu príncipe, um ídolo de matinê [...]. Essa é a princesa da antiga Hollywood, a Hollywood em que Walt Disney e seus colegas começaram a trabalhar. (DO ROZARIO, 2004, p.38)

Além disso, esta mentalidade, diz Breder (2013) é correspondente a um panorama pré 2ª Guerra Mundial. Nesta época, as mulheres ainda não haviam chegado ao mercado de trabalho e eram relegadas aos cuidados da casa enquanto os homens trabalhavam. Branca não fazia por obrigação, mas sim “demonstrando prazer em tais atividades, tendo orgulho em ser uma boa dona de casa” (BREDER, 2013. p.34).

A próxima princesa, Cinderela, também é especial. A antiga Gata Borralheira, de Perrault, ganhou um castelo especial nos parques e é um conto sobre perseverança e esperança nos seus sonhos. Também nas mãos de uma madrasta malvada e mais as duas meias-irmãs ciumentas, a história começa com a protagonista trabalhando de bom grado para as meias-irmãs e sua madrasta, preparando seus cafés-da-manhã, enquanto as vilãs a tratam de maneira maldosa e, no caso de Lady Tremaine, invejosa da beleza e bondade da princesa. Neste meio tempo, todas as moças solteiras do reino são convidadas a um baile no palácio, no qual o príncipe conhecerá todas e escolherá uma esposa para se tornar rainha ao seu lado. Enquanto as três se preparam para a festa, Cinderela lembra à madrasta que também é convidada, e então a vilã a libera para comparecer, desde que termine as tarefas e tenha uma roupa apropriada. Os animais, seus amigos de longa data em uma casa cheia de armadilhas – incluindo o gato de Lady Tremaine –, preparam uma roupa para Cinderela, que é destruída pelas irmãs minutos antes de partirem para o baile. Eis que a protagonista recebe a visita de sua fada madrinha, que lhe dá, além de um meio para ir ao baile e um vestido digno, os sapatinhos de cristal e um prazo: à meia-noite o feitiço termina, e ela volta à condição de

antes. Na festa, Cinderela e o príncipe se encontram e se apaixonam, mas o prazo final da princesa chega e ela sai correndo da festa, deixando para trás um dos sapatos. Então começa a busca do príncipe pela misteriosa dona do sapatinho de cristal. Lady Tremaine percebe que Cinderela é a princesa procurada, então a tranca em seu quarto quando o príncipe se aproxima. Mais uma vez os animais da casa ajudam Cinderela a se libertar a tempo de experimentar o sapato, que é quebrado pela madrasta, mas, comprovando de vez que é a dona do item, mostra que tem o outro pé e comprova a sua identidade.

Diferentemente de Branca de Neve, aponta Breder (2013), para Cinderela as tarefas de casa são obrigações, e não prazeres. Apesar de fazer tudo de bom grado, sem demonstrar ressentimentos ou má vontade, a limpeza e arrumação não partem dela. Isso se dá pois Cinderela já faz parte de uma mentalidade dos anos 1950, na qual “o ideal deixa de ser a mulher dona de casa e torna-se a mulher que conquista um marido que lhe possa dar tal conforto, que a livra dos afazeres domésticos” (BREDER, 2013. p.34). É importante lembrar que Cinderela também é a única princesa deste período que não é realmente advinda da realeza, mas sim ganha o título através do casamento.

Além disso, mais do que o retrato de uma era, Cinderela também se tornou o rosto e o estereótipo de mulher. Loira e de olhos azuis, Davis (2001) destaca que o visual da princesa, especialmente em seus vestidos de baile e casamento lembram ao da estrela de Hollywood e princesa de Mônaco, Grace Kelly.

Como está veiculado em um artigo na revista Look, descrevendo Cinderela em uma resenha do filme homônimo, ‘Como a maioria das heroínas Disney, Cinderela é uma ‘típica garota americana’. Ela é fofa, cheia de vida, de estatura mediana e pesa uns 60 quilos – com um coração fraco para garotos e animais (DAVIS, 2001. p. 104)

Nestes dois primeiros filmes, as similaridades chamam a atenção. Em ambas as narrativas, as protagonistas são alvo do ódio de suas madrastas, e encontram em um príncipe a maneira de sair desta realidade. Além disso, comparado com a última princesa clássica, Aurora, elas são as verdadeiras protagonistas dos seus filmes. Segundo ressalta Breder (2013), nos dois primeiros filmes, há uma prevalência de importância dos papéis femininos em relação à *A bela adormecida*. São as protagonistas – e suas vilãs – que cativam os espectadores e que dão o tom a toda a narrativa. “[...] apresenta personalidade, sonhos (ainda que o sonho seja sobre o príncipe), enquanto ele sequer tem seu nome pronunciado. É apenas um título: só importa que seja belo, heroico, nobre e fiel, é a ideia de um príncipe e não um personagem de fato” (BREDER, 2013, p.33).

Essa dinâmica muda com a princesa *baby-boomer*⁹ de *A bela adormecida*. Nesta narrativa, um misto de contos propostos por Perrault e pelos Irmãos Grimm, Aurora é uma princesa muito esperada pelos seus pais, e, na ocasião do seu nascimento, os reis convidam todo o reino a conhecerem o bebê e ofertarem presentes. As fadas Fauna, Flora e Primavera são convidadas, e quando a última está prestes a dar a sua dádiva, a vilã Malévola aparece e roga a profecia: aos 16 anos, Aurora espetará o dedo em uma roca de fiar e morrerá. Primavera amacia a praga, dizendo que a princesa apenas cairá em um sono profundo, e acordará mediante um beijo de amor verdadeiro. A protagonista então é criada pelas atrapalhadas fadinhas na floresta, sem grandes responsabilidades ou conhecimento da sua identidade. No seu aniversário, sai para colher frutas, e, quando dança com seus amigos animais, conhece Felipe na floresta, e os dois se apaixonam. Aurora volta para a cabana onde mora e avisa as tias de sua paixão, que lhe revelam a sua identidade de princesa. Malévola também descobre o paradeiro de Aurora, e começa a movimentar os planos que culminaram no feitiço sobre a princesa na volta ao castelo. As fadas abençoam Felipe para lutar contra a bruxa má, que a vence e dá o beijo de amor verdadeiro, seguindo para o final feliz.

Mesmo que não seja particularmente revolucionária, Aurora já dá os ares dos dinâmicos anos 1960, com sua personalidade descolada. Conforme Do Rozario (2004) aponta, a princesa é contemporânea da Barbie – que também estreou em 1959 -, ambas loiras, altas e magras, modelos adolescentes idealizados.

Aurora é um protótipo de Baby-Boomer. Ela anda pela floresta de pés descalços, não está interessada em questões de reis e fica devastada quando sabe que é na realidade uma princesa e não poderá comparecer ao encontro com o garoto que conheceu na floresta. O seu príncipe cai do cavalo branco, toma banho pelado no riacho da floresta e quando seu pai fica enfurecido por ele expressar o desejo de casar com uma camponesa, ele responde “Papai, você está vivendo no passado. Esse já é o século 14” (DO ROZARIO, 2004. p.38).

O mundo de Aurora é, de acordo com Do Rozario (2004), o dos rebeldes sem causa, dos primeiros adolescentes americanos como ficariam conhecidos pelo mundo todo, com Brigitte Bardot nos cinemas e Elvis Presley reinando no rock. Isso se reflete em como os jovens – apesar de prometidos desde a infância e não saberem disso – batem o pé e insistem em ficarem juntos. Breder (2013) aponta que apesar de Aurora manter algumas características

⁹ A geração *baby-boomer* compreende as pessoas nascidas entre 1945-1964, em um cenário de pós-guerra, no qual aconteceu uma explosão de taxas de natalidade no hemisfério norte (o *baby-boom*). São em geral referenciados como uma geração responsável pela quebra de padrões, que cresceu com a televisão como meio comunicação de massa, e que começou a questionar a desigualdade na sociedade. Essa geração incorporou a revolução dos anos 1960, com reivindicações contemplando o feminismo e direitos civis dos negros. Os *baby-boomers* também são responsáveis pela onda de pacifismo e pela criação do movimento hippie, questionando a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, abrindo assim um abismo entre os seus ideais e o de seus pais.

em relação às outras princesas da Era Clássica, ela escolhe o seu par, refletindo um dos avanços da década de 60 – o direito de escolher com quem se casar. “Não se trata mais de aceitar o primeiro rapaz valente que aparece: Aurora se apaixona por Felipe sem saber que ele era um príncipe. Ele não apenas a salva, mas também conquista seu coração com sua personalidade.” (BREder, 2013, p.33). Contudo, esta participação maior do príncipe tem o seu preço para Aurora, que fica adormecida quando a maior e mais importante parte da narrativa acontece – quando Felipe enfrenta Malévola em forma de dragão, derrotando-a com a Espada da Verdade e o Escudo da Justiça.

Eisenhower (2017), buscando compreender a correlação entre gênero e discurso nos filmes da Disney, realizou uma análise quantitativa das falas dos personagens de filmes das princesas. Os resultados sugerem que o gênero, a urgência e a dinâmica de poder contribuem para a suavização do discurso. Mas, mais do que isso, a pesquisa de Eisenhower chegou à conclusão que, entre as três Eras, as princesas clássicas eram as com melhor igualdade de gênero em termos de falas. Em *A branca de neve e os sete anões*, a proporção entre falas femininas e masculinas é de 50% e em *Cinderela*, as mulheres têm 60% das falas. *A bela adormecida* é o filme com melhor proporção de falas de todos os filmes de princesa, com impressionantes 70% do discurso delegado às mulheres.

2.3 A Era Renascentista

A fase que contempla os nove filmes lançados pela companhia de 1989 a 1999, é referida como o Renascimento da Disney devido à fase estética e crescimento industrial dos Estúdios Walt Disney, como coloca Pallant (2011). “Visualmente, este período viu o estúdio retornar às ideologias artísticas do período formalista, e à resplandecência que esteve no primeiro plano das definições populares” (PALLANT, 2011, p.89).

As cinco princesas dessa era se inserem em uma nova realidade – agora, a imagem da dona de casa e mãe começa a perder a titularidade no imaginário popular, abrindo espaço para outros imaginários de mulheres. “A definição de uma mulher respeitável começa a ser ampliada nesta época, englobando não apenas a dona de casa, mas também as mulheres solteiras com carreiras, a mãe trabalhadora, a mãe solo e muitas outras variações de identidade” (DAVIS, 2001, p.197). A autora também comenta que na década de 80 surgiram modelos de mulheres que iam além da procura por um marido, lutando pelo resto de suas vidas. “E quando [...] ela se apaixona, o casamento e a família são colocados não como um objetivo, mas sim as últimas peças das suas vidas se encaixando” (DAVIS, 2001, p.198).

Três décadas depois de sua última princesa, ressurgiu outra garota de 16 anos, em um cenário que concorda com a década de 1980 – cabelo grande ruivo e com topete, utilizando um figurino ousado e colorido. Ariel representa mais do que rebeldia, ela sonha com uma realidade diferente da que conhece e, mais importante ainda, ela está disposta a mudar para se encaixar. O contexto mundial não poderia ser mais propício – com a queda do muro de Berlim, a polarização das últimas décadas se dissolve, e o mundo começa a abraçar a globalização, com toda a tecnologia que isso envolve:

[...] o que pode ser considerado o surgimento da era da informação, com a criação do primeiro Macintosh, da Apple, e da interface Windows, da Microsoft. Os filmes precisam ser mais agitados; as músicas mais animadas. Não é diferente com os longas da Disney, e as suas princesas passam por mais desafios e reviravoltas antes do final feliz. (BREDEK, 2013, p.35)

Segundo aponta Davis (2001), as princesas desse período repetem alguns padrões de suas antecessoras, como a pouca ou quase nenhuma supervisão dos pais, deixando-as ‘órfãs’ por boa parte da narrativa, livres para viverem os seus dilemas. Contudo, de acordo com a autora, as semelhanças terminam aí. “A independência, força de vontade, determinação em criar os seus próprios destinos e insistência em serem verdadeiras consigo mesmas são inquestionavelmente as maiores características delas (tanto individualmente quanto em grupo)” (DAVIS, 2001, p. 205). Nesta era, as heroínas são representadas como jovens aventureiras e curiosas, em geral presas em limites intransponíveis, mas, através de muita vontade e trabalho, as princesas encontram o seu lugar no mundo. Mais ainda, revela Davis (2001), as princesas renascentistas não ‘vencem’ através da sua bondade e permissividade, mas sim mostrando os valores que mantém consigo através de suas ações, deixando para trás a falta de ação e coragem das heroínas clássicas. Nesta fase, “Heroísmo, igualitarismo e autonomia são infiltrados no reinado das princesas Disney” (DO ROZARIO, 2004, p.47).

Fora a narrativa que foge dos padrões das princesas clássicas, *A pequena sereia* se assemelha à *Branca de neve e os sete anões* em termos de inovações tecnológicas. O que o torna um pioneiro é ter sido o primeiro longa de animação a usar processos computadorizados para produzir a imagem final de algumas cenas. Pela primeira vez, a tela do computador se transformou em uma pseudo-lente de câmera “Permitindo ao animador visualizar como múltiplas células ficariam visualmente no ponto de captura da cena” (PALLANT, 2011, p.96). Do Rozario (2004) também credita o sucesso de *A pequena sereia* à nova dinâmica de musicais adotada pela empresa, seguindo uma tendência de popularizar o gênero entre todas as idades.

A pequena sereia veio do conto clássico do dinamarquês Hans Christian Andersen, e conta a história de Ariel, filha de Tritão, o rei dos mares, uma sereia jovem e curiosa pelo

mundo humano. Após salvar o príncipe Eric de um naufrágio, ela se apaixona pelo humano e canta enquanto ele está desacordado, fugindo quando ele desperta e deixando nele apenas a lembrança da voz. Ariel pede para o pai transformá-la em humana, e, quando ele nega, ela procura Úrsula, a bruxa do mar – que por sua vez também está em busca de uma maneira de tirar os poderes de Tritão. Mediante um acordo, Ariel deixa o seu bem mais precioso, a sua voz, e ganha pernas, mas a sua condição tem um prazo – ela deve receber um beijo de amor verdadeiro em até três dias, ou terá vendido a sua alma para sempre. Com o tempo, Eric e Ariel se aproximam e começam a engatar um romance, até que Úrsula, com a voz roubada da princesa, reaparece para o príncipe, o que o leva a acreditar que é a moça que salvou a sua vida anteriormente. No terceiro dia de Ariel na terra, o casamento entre Úrsula e Eric está marcado, e os animais amigos da sereia a ajudam a recuperar a sua voz e, quando o prazo dela acaba e Ariel volta a ser sereia, Eric se dá conta que ela sempre fora a garota misteriosa. Então, inicia-se a batalha entre Úrsula, que quer levar Ariel, e o Rei Tritão. O bem vence e o pai de Ariel lhe transforma em humana, como prova de seu amor, para que a sereia e Eric vivam felizes para sempre.

Trinta anos depois da última princesa, a Disney nos apresenta Ariel que busca aventura e está disposta a transpassar limites para buscar o que procura. A princesa, apesar de viver uma vida confortável e feliz, não aceita o mundo em que nasceu e não consegue aceitar a sua realidade. Começam então as problemáticas da princesa – corajosa, ela, além de ir em busca de um sonho antigo, que é viver como humana, também troca a sua voz pela chance de conhecer Eric. Esta decisão, afirma Davis (2001), coloca a sua vida em perigo e a mercê da necessidade de salvamento, demonstrando assim “uma tendência de retratar Ariel como a princesa inocente vitimizada encontrada nos primeiros filmes da Disney” (p.210).

Entretanto, para a autora, a personagem ainda é extremamente positiva devido à sua coragem em apostar no sonho e trocar a voz pela oportunidade da vida que quer, demonstrando, assim, determinação em realizar as próprias escolhas e também de ‘pagar para ver’ o futuro que a reserva:

Assim, ainda que não se possa negar que como um filme ‘feminista’ *A pequena sereia* tem muitas falhas, a narrativa do longa se afasta das soluções tradicionais dos filmes de princesa da Disney, fugindo da busca de soluções tradicionais para a infelicidade de uma mulher – como esperar por um príncipe para resgatá-la – e “Dá sugestões ao oferecer escolhas além do simples contentamento com o papel que lhes foi dado ao nascer” (DAVIS, 2001, p.210)

Em um cenário globalizado, é nos dez filmes desta era que começam a se pluralizar etnicamente as narrativas veiculadas. Pela primeira vez, as temáticas de longas da Disney debatem “multiculturalismo e tolerância com quem é diferente [...], na qual ideias referentes à

igualdade, integridade, honra e espírito assumem maior significado e profundidade” (DAVIS, 2001, p.199). A terceira princesa dessa fase é a única a não ter o protagonismo do filme em que aparece – Jasmine, de Aladim. Lançado em 1992, a película foi inspirada no conto Aladim e a Lâmpada Mágica, contido no clássico da literatura árabe *As mil e uma noites*. Mais um musical dinâmico e com personagens cativantes, Aladim foi o filme com melhor bilheteria do ano, arrecadando mais de U\$S 217 milhões apenas nos Estados Unidos e mais de US\$ 500 milhões em todo o mundo e faturou duas estatuetas no Oscar – por melhor trilha sonora e canção original por *A whole new world*. O filme também foi sucesso de crítica, com resenhas positivas – principalmente relativas à construção do roteiro e boa interpretação – em jornais como *The New York Times* e *The Washington Post*, e revistas como *Rolling Stone* e *Variaty*.

Entretanto, em um cenário de Guerra do Golfo e altas tensões entre o Oriente Médio e os Estados Unidos, críticos e estudiosos apontam que a retratação do povo árabe no filme é racista e discriminatória. Breder (2013) aponta que *Aladim* é o único dos filmes analisados que retrata uma realidade pobre em contraste com um castelo cheio de luxos, em uma realidade na qual “as crianças precisam furtar e passam fome”, além de demonstrar os soldados do castelo como homens truculentos e violentos, caracterização que pode remeter à discriminação de árabes. A canção de abertura do filme também foi alvo de controvérsia. *Arabian Nights* chegou aos cinemas com um verso que dizia “*Where they cut off your ear if they don't like your face*”, na versão brasileira, “*Vão cortar sua orelha pra mostrar pra você, como é bárbaro o nosso lar*”. Considerando essa retratação ofensiva, o Comitê Árabe-Americano Antidiscriminação requereu, juntamente à Disney, que fosse mudada a letra quando para o relançamento do filme em vídeo, que virou “*Where it's flat and immense and the heat is intense*”, e, na revisão brasileira, “*É uma imensidão. Um calor e exaustão. Como é bárbaro o nosso lar*”.

É por *Arabian Nights* que a animação começa, falando sobre a Caverna das Maravilhas, e sobre o interesse de Jafar, espécie de conselheiro do reino de Agrabah e vilão, em reaver uma lâmpada mágica que concede três desejos a quem pegá-la. Então, conhecemos Aladim, um ‘ladroão’ rato de rua, que, apesar de seus pequenos crimes para sobreviver, é um rapaz bom e generoso. Entra então Jasmine, a princesa do reino, cercada de luxos e rejeitando uma série de pretendentes pois espera casar por amor e viver uma vida além das paredes do palácio. Eles então se conhecem quando a princesa foge do castelo e se disfarça como uma camponesa – suas personalidades semelhantes os atraem e, quando Aladim é quase preso, ela se revela para salvá-lo. Fora Jafar que mandara prendê-lo a fim de mandá-lo para a Caverna das Maravilhas em busca da lâmpada. O herói segue para a missão, e, ao encontrar o artefato,

é contemplado por três desejos, e a sua opção é virar um príncipe para que possa ficar com Jasmine. Jafar não fica feliz com os dois apaixonados, e, após uma série de eventos, o herói vence o vilão e o casal fica junto para sempre.

O filme, principalmente no que a narrativa tange a princesa coadjuvante, traz uma reflexão sobre a imagem e os estereótipos de ser parte da realeza, tensionando o desejo de Aladim em ser um príncipe e o desprezo de Jasmine pela coroa. Davis (2004) afirma que a princesa árabe, conforme mostram as cenas iniciais do filme, se sente confinada e sem escolhas, mas sem se deixar controlar. “Ao longo do filme, Jasmine é apresentada como uma moça forte, inteligente e equilibrada, que consegue realizar um bom julgamento de valor rapidamente” (DAVIS, 2001, p.212). Isso se prova pelo desgosto gratuito dela por Jafar e pela simpatia pelo pobre ladrão, além de demonstrar uma forte independência ao escolher o herói para ficar ao seu lado, principalmente porque ele demonstra a ela inteligência e aventura.

De uma maneira geral, a imagem de Jasmine pode ser considerada positiva do início ao fim do filme, principalmente por demonstrar que a posição de princesa não significa felicidade. Davis (2001) ainda aponta que esta retratação debate o perigo de colocar as mulheres e meninas em um pedestal, idealizando as suas imagens e ações, pois esta atitude “tira as suas liberdades e as mantém longe de onde elas podem realizar as suas melhores ações – a esfera pública” (DAVIS, 2001, p.213).

Outro ponto digno de discussão a respeito de Jasmine é a retratação da sua sexualidade, uma vez que ela é a primeira princesa Disney a utilizar esta faceta para combater o vilão da trama. Segundo Breder (2013), esta opção narrativa, especialmente nesta cena, pode ser considerada tanto historicamente incorreta, em referência ao figurino utilizado, bem como pejorativa e discriminatória, devido à cultura árabe ser fortemente ligada ao recato feminino em relação às suas roupas e adereços.

A próxima princesa também assume uma posição política na sua narrativa, principalmente por ser filha do chefe da tribo. Pocahontas, do filme homônimo de 1995, é extremamente madura e sábia para a sua idade. É a primeira princesa a ter uma amiga próxima e também a contar com o apoio e confiança de seu pai. Outro musical aclamado, *Pocahontas* trouxe à Disney mais um Oscar de Melhor Canção Original, por *Colors of the wind*, que traz um discurso importante – e problematizador – sobre a importância dos bens da natureza e como relacionar-se com eles.

A narrativa tem um fundo histórico: Pocahontas e John Smith foram pessoas reais na época da colonização norte-americana, ela uma índia pré-adolescente, filha do líder da tribo Algonquian, e ele um homem com cerca de 50 anos, seu professor. Reza a lenda que eles

ficaram amigos pois ela contribuía com sabedoria local e interesse pela cultura britânica, enquanto ele era paciente e bom educador para a menina. Entretanto, são personagens simbólicos no ideário do país exatamente por representarem o ‘desbravamento’ dos Estados Unidos, sendo Pocahontas o próprio exemplo do ‘bom-selvagem’, fato muito criticado pelas tribos indígenas remanescentes no país.

A história começa com a chegada dos britânicos da Companhia da Virgínia no litoral onde reside a tribo da protagonista, os Powhatan. Os colonos pretendem devastar a terra até encontrar ouro ou outras preciosidades, e é então que John e Pocahontas se encontram, e tentam se comunicar e entender as intenções um do outro. Enquanto a heroína busca compreender as mentes dos estranhos, John ainda encara a índia e seu povo como selvagens. Eles se compreendem e quando o inglês começa a enxergar o mundo pelos olhos de Pocahontas, ele também começa a questionar as ações da sua própria companhia, cujas atitudes estão a poucos passos de causar uma guerra com os nativos. Ao longo da história, o casal se apaixona e consegue acalmar os ânimos de seus povos, mas, em um grande desentendimento entre Kocoum, o maior guerreiro dos Powhatan, e o britânico Thomas, o indígena acaba morto e todos acreditam que a culpa seja de John Smith. Quando o inglês está prestes a ser executado pelo seu erro – e os dois povos estão frente a frente, prontos para uma batalha – Pocahontas impede a morte do amado e, apesar do cessar-fogo, Ratcliffe, governador e líder da caravana, atira no pai de Pocahontas e Smith se atira na frente da bala para salvá-lo. A Companhia decide levá-lo para a Inglaterra para cuidar do seu ferimento, dado o insucesso da missão, e Pocahontas opta em ficar na sua terra, devido à necessidade de governar o seu povo.

Pocahontas é a primeira princesa a escolher a responsabilidade ao invés do amor, o que não é fruto de um castigo, mas sim de uma decisão própria, conforme coloca Breder (2013). Para Davis (2001), a princesa nativa-americana é retratada de maneira positiva, uma vez que ela controla o próprio destino, pensa por ela mesma, e não age conforme o seu coração manda, mas sim regida pelo o que autora denomina de “grande sabedoria”.

Não apenas uma princesa cerimonial, ela é líder do seu povo tanto quanto o seu pai, e em muitas maneiras a sua liderança é ainda mais valorosa para a sua tribo, uma vez que ela tem a seu dispor o dom da intuição feminina. Realmente, é esta intuição feminina e sabedoria que é creditada pelo filme como a responsável por impedir a guerra e unir os povos. Isso é mostrado como mais do que a ideia de uma mulher como alguém que nutre e dá conselhos morais, mas pela sua retratação de Pocahontas como uma diplomata habilidosa e alguém que decide com cuidado. (DAVIS, 2001, p.214)

O último filme de princesas da Era Renascentista também traz uma protagonista de etnia diferente do padrão europeu – agora, a Disney trouxe a lenda chinesa de Mulan, uma mulher que, para proteger o pai velho e doente, se veste de homem para ir à guerra. Mulan é a única princesa Disney que não tem nenhum laço com a realeza – nem seu pai e nem seu interesse amoroso possuem algum título desta natureza, e a sua única relação com o imperador se dá quando ele a proclama a “Salvadora da China”, após ser salvo por ela.

O longa-metragem começa nos apresentando Mulan, uma jovem que está prestes a conhecer a casamenteira da região para encontrar um marido, trazendo assim honra para a sua família, como é esperado. O encontro dá terrivelmente errado e ela se questiona constantemente sobre o seu lugar e quais atitudes deve tomar para ser orgulho. A convocação de seu pai chega, e ele, mancando, a recebe com dor. Ela então rouba a espada e a farda dele, corta os cabelos e parte, na calada da noite, para o treinamento, que demonstra duro e difícil, não apenas para ela mas também para os companheiros. As batalhas então começam e Mulan prova o seu valor derrotando temporariamente os hunos, e, após sofrer um ferimento, o seu gênero é descoberto pelo general do seu regimento, e Mulan é condenada à morte. Entretanto, o seu desempenho prévio a liberta desse destino. Ela então percebe que os hunos estão seguindo para Pequim, onde pretendem matar o imperador em um ataque repentino. Ela tenta avisar o regimento a tempo, mas ninguém, exceto seus três amigos acredita, então os quatro partem para o combate. Com os companheiros de Mulan fantasiados de concubinas, juntamente com o comandante junto, e a protagonista vencendo Shan Yu em um duelo de espadas no teto do palácio, o filme termina com Mulan finalmente dando à sua família a honra que tanto esperava, além de receber o general de seu regimento apaixonado por ela.

A apresentação inicial de Mulan, de acordo com Davis (2001), é de uma moça inteligente, honesta, cheia de vida, e com um coração generoso, mas essas características não são suficientes para a sua sociedade, conforme ela mesma fala quando está compilando qualidades de uma boa esposa – silenciosa, graciosa, delicada e refinada. Tudo o que a princesa não é, conforme conseguimos ver pelas cenas seguintes. Ela, assim como Bela e Ariel, não se encaixa. Com a sua ida para o exército, Mulan encontra a sua identidade principalmente por se provar uma soldada valiosa – ainda que disfarçada de homem. O seu sucesso é tão grande que um único ato – que deveria ser desesperado mas é, na realidade, friamente calculado – ela salva a tropa de perda aniquiladora. Quando ela vence novamente, dessa vez assumindo a sua identidade como mulher, e volta para casa com presentes do próprio imperador, Mulan é recebida com amor pelo seu pai: “Segundo o filme, foi a

permissão da própria Mulan de seguir a sua natureza e personalidade – assim que teve coragem de ser ela mesma – que a permitiu ser realmente feliz” (DAVIS, 2001, p.226).

É importante citar que *Mulan*, além de trazer uma história sobre o encontro da própria identidade, também trabalha com as questões de padrões de gênero. A protagonista, no início do filme, precisa assumir uma identidade que não é a sua, de uma esposa dedicada – o papel de uma mulher na sua idade em sua sociedade – e se encontra infeliz quando não tem sucesso. Em seguida, como Ping, ela consegue trazer à tona a sua personalidade moleca nos treinamentos do exército, mas ainda não está completamente feliz pois precisa fingir ser um homem o tempo todo. Segundo Davis (2001), no final do filme, ela finalmente consegue se encontrar na identidade feminina, ligando-a ao seu treinamento no exército. A cena da derrota de Shan Yu é especialmente significativa pois ela revela ao líder huno que o soldado que os venceu na neve era, na verdade, ela mesma.

Nesse instante a maré vira para ela, permitindo que ela alcance a sua vitória momentos depois quando, em uma combinação das suas habilidades masculinas e femininas, Mulan utiliza um leque para pegar a espada do líder huno, utilizando a espada para encurralá-lo no teto do palácio, a tempo dele ser atingido e levado por um foguete. (DAVIS, 2001, p.230)

2.4 A Era Contemporânea

Com o final da Era Renascentista – Mulan foi a última princesa, em 1997, mas o último filme foi Tarzan, outro sucesso estrondoso de bilheteria, crítica e premiações, em 1999 –, a Disney teve um hiato de 10 anos até a sua próxima princesa, Tiana, de *A princesa e o sapo*, que chega às telonas em 2009.

A primeira princesa negra reflete o novo milênio e também uma nova mentalidade de mulher cobrada pelas massas – foi-se a dona de casa que cuida da família e de homens, ainda que as suas habilidades tenham remanescido. Foi-se a menina que cruzava céus e terras – e um oceano inteiro – para mudar de espécie a fim de encontrar um grande amor. Em um cenário de mudanças trazido pela pós-modernidade, surgem as princesas contemporâneas, que representam a evolução de valores e posturas adotadas pelas mulheres. Segundo Guðmundsdóttir (2011), as temáticas de amor à primeira vista e demais valores semelhantes como casamento e domesticidade foram totalmente abandonados. Agora, acompanhando a tecnologia em que são desenvolvidos, as personagens – incluindo príncipes e vilões – são multidimensionais. Além disso, os três filmes mais recentes revelam um esforço da Disney em utilizar títulos neutros, a fim de não afastar espectadores masculinos. Tiana abre esta nova fase, com a proposta de ser a primeira protagonista e princesa negra da Disney.

Apesar de ter como título *A princesa e o sapo* (como uma suposta adaptação do conto *O rei sapo*, dos Irmãos Grimm), a história em muito se assemelha com a fábula de Esopo *A cigarra e a formiga*, uma vez que a característica principal da princesa é a sua disposição de trabalhar duro para conseguir o seu sonho, até que ela se vê envolta em uma trama com um príncipe falido e festeiro, sem nenhum apreço pelo trabalho. A história começa relatando a relação de amor e companheirismo entre Tiana e seu pai, e como eles nutriam juntos o objetivo de montar o seu próprio restaurante, bem como a paixão pela culinária. Em seguida, a história desembarca nos anos 1920, em New Orleans, onde nos deparamos com a ambiciosa e trabalhadora Tiana, prestes a completar o investimento necessário para comprar o prédio do seu restaurante. Então chega o príncipe Naveen, que, atraído pelo seu interesse em cortar caminhos e buscar alternativas ‘fáceis’, é enganado pelo bruxo local e acaba transformado em um sapo. Quando Naveen e Tiana se encontram naquela noite, o príncipe promete ajudá-la com o restaurante caso ela acabe com o feitiço através de um beijo – eis que Tiana também é transformada em um sapo e os dois enfrentam diversas agruras para encontrar uma saída daquela situação. O filme encerra com os dois casados e trabalhando no restaurante de Tiana, agora com seu sonho realizado e também com o que lhe faltava – amor e um pouco de diversão, ambos trazidos por Naveen.

Tiana chega aos cinemas em dezembro de 2009, mesmo ano que Barack Obama – o primeiro presidente negro dos Estados Unidos – ingressa na Casa Branca para o seu primeiro mandato, ao lado de sua esposa, Michelle Obama, e suas duas filhas, Sasha e Malia, todos negros. Guðmundsdóttir (2011) afirma que a princesa era muito esperada por ser a pioneira em muitas áreas – a primeira protagonista negra, a primeira narrativa a ter os Estados Unidos como cenário e a primeira a ter um trabalho fora de casa. Ainda que inovadora e com um ótimo *timing* para discussão, Tiana é considerada uma representação de negritude limitada – passa metade do filme limpando e cozinhando e a outra metade como sapo. Além disso, é importante ressaltar que o cenário da história é New Orleans na década de 1920, e foi retratada pela Disney em um panorama rico culturalmente, principalmente por ser o berço do Jazz e Blues. Contudo, é importante lembrar que nesta mesma época, o país – especialmente o sul, onde fica o estado da Louisiana – estava no auge das leis segregacionistas Jim Crow, e atos violentos – como linchamentos – contra a comunidade negra ainda eram recorrentes. Portanto, se o Tiana’s Place, restaurante da protagonista, realmente existisse na New Orleans de 1920, na melhor das hipóteses ele seria voltado exclusivamente ao atendimento de pessoas negras. Além disso, as probabilidades de um estabelecimento comandado por um casal negro sofrer retaliações também seriam altíssimas. Citolin (2017) aponta que apesar de a narrativa

não contribuir com grandes questões de discussão a respeito do ser negro, Tiana e outros personagens – como Naveen, a bruxa do bem Mama Odie e o feiticeiro Mr. Facilier – representam a negritude e trabalham diversos traços culturais importantes de afro-americanos. Entre essas características estão a religião voodoo e o ritmo jazz, marcos identitários culturais dos negros afro-americanos. Guðmundsdóttir (2011) afirma que, ainda que a retratação de Tiana seja de uma mulher ambiciosa, o seu sonho vem de seu pai e ela continua buscando aprovação masculina para o seu trabalho. Por sua vez, a sua profissão continua incluindo práticas ‘femininas’ como cozinhar e limpar, e semelhantes à servidão imposta pela escravidão às mulheres negras. Além disso, a sua ambição é retratada como um empecilho à felicidade e completude, que devem invariavelmente incluir diversão e romantismo.

Rapunzel é a próxima princesa Disney a chegar aos cinemas, no 50º filme lançado pelos Estúdios Walt Disney. Com *Enrolados*, o estúdio inova novamente, com o primeiro longa-metragem inteiramente produzido em CGI 3D, ainda utilizando os padrões usuais de animação para ‘pintar a cena’, renderizando as imagens para obter um estilo único de desenho. Esta postura de dualidade, também está presente na narrativa, uma vez que “*Enrolados* é centralizado na ideia de quebrar os padrões, invertendo os papéis esperados, encontrando profundidade em personagens que antes tinham apenas uma dimensão” (GUÐMUNDSDÓTTIR, 2011, p.78).

Enrolados foi trazido do conto original dos irmãos Grimm, e conta a história de Rapunzel, uma princesa com o poder da cura através do seu cabelo, sequestrada por uma bruxa que busca a juventude eterna. Logo no início do filme, Rapunzel demonstra tédio por estar confinada na torre e vontade de buscar as lanternas que tomam os céus anualmente no seu aniversário. Quando sua mãe desdenha do seu sonho, Rapunzel convida o ladrão Flynn Rider para guiá-la na busca das luzes, e, ao longo do caminho, ambos descobrem segredos um do outro – como os poderes da protagonista e a verdadeira identidade dele. Quando eles chegam na cidade e assistem ao festival – que é um ato dos reis para encontrar a princesa perdida –, Mamãe Gothel engana a protagonista, fazendo-lhe crer que Flynn a trocou por uma joia. Ela volta para a torre, percebe que é a princesa perdida, e, ao confrontar a mãe, Gothel resolve a levar embora e Flynn reaparece para ajudá-la a escapar. Na luta, Flynn se fere e Rapunzel implora para salvá-lo com seus poderes mediante a sua própria liberdade – então, ele corta o cabelo dela e Mamãe Gothel vira pó, uma vez que só era mantida viva por causa da magia. Flynn desmaia e Rapunzel consegue salvar a sua vida por suas lágrimas, que, com o fim do cabelo, agora são mágicas. A protagonista então volta para casa, acompanhada de Flynn, e reencontra a sua família.

Rapunzel é uma princesa diferente: ainda que talentosa, abomina serviços domésticos e anseia por aventura na sua vida. Segundo Guðmundsdóttir (2011), o que a motiva é a vontade em experimentar a vida e fugir do controle de sua mãe. *Enrolados* trabalha com a flexibilização de papéis de gênero – ainda que não haja uma inversão completa, Garcia (2008) aponta, os seus personagens principais ficam em um meio-termo realista de expectativas, nenhum supermasculino ou superfeminino. Podemos ver isso tanto em Rapunzel, que, apesar de ter uma aparência que atende os padrões patriarcais de feminilidade, as suas características que dão ênfase na sua personalidade, e não beleza. O exemplo é o longo cabelo, que é tradicionalmente uma característica feminina, mas tanto ele tem poderes mágicos como também é utilizado pela protagonista para ajudar em momentos de dificuldade, seja em atividades diárias ou na luta contra antagonistas. Outro exemplo de ressignificação de gênero é a frigideira utilizada por Rapunzel durante o filme. Iconicamente um instrumento de cozinha, ela usa como arma para se defender, e também como um item de acesso ao mundo exterior. “Além de uma ferramenta representando a sua domesticidade, a frigideira se torna a chave para a liberdade” (Garcia, 2008. p.88). Ao final do filme, não apenas Flynn aderiu ao método de defesa com a panela, mas também a defesa real do reino, e, como o filme mesmo diz “os índices de criminalidade nunca foram tão baixos”.

A próxima princesa – e a última coroada pela Disney – é Mérida, da coprodução entre os Estúdios Disney e Pixar, no filme *Valente*. Ela é a primeira princesa a ganhar um Oscar de melhor longa de animação e sua narrativa, apesar de original, assemelha-se ao storytelling dos contos de fadas trazidos pela Disney, unindo itens como uma família real, mágica e uma lição ao fim. *Valente* também é o primeiro filme a contemplar a relação de mãe e filha – parentesco que por si só já é uma temática rara nas histórias trazidas pelos estúdios Disney. A ideia de Mérida e do enredo veio da diretora Brenda Chapman, a primeira mulher a co-dirigir um filme da Pixar, e ela se inspirou no seu relacionamento com a sua filha e também na personalidade ousada dela. Contudo, após seis anos dirigindo o projeto, ela foi retirada do filme e ele foi entregue ao co-diretor Mark Andrews, sob a justificativa de ‘diferenças criativas’. Quando o filme recebeu o Oscar, apenas Andrews subiu ao palco, recebendo o crédito pela produção.

Mérida é uma jovem aventureira em todos os sentidos da palavra – conta com habilidades em escalada e arco e flecha e enfrenta os papéis sociais que são esperados dela, principalmente pela sua mãe. A história começa com a necessidade de Mérida encontrar um marido contra a sua vontade, e o seu pai propõe que os três jovens de clãs participem de uma competição para ganhar o coração da princesa. Mérida se prova melhor que todos eles durante os jogos e, neste meio tempo, briga com a mãe e encontra uma bruxa que lhe dá um feitiço

como solução dos seus problemas familiares. A poção transforma sua mãe em um urso – o maior medo do Clã – e elas precisam encontrar uma maneira de recuperar a forma de sua mãe a tempo de ela não perder a humanidade e virar completamente um urso. Em uma batalha final de sacrifícios e perdão em uma relação difícil entre mãe e filha, a princesa consegue trazer a forma humana de Elinor de volta.

Um dos fatores decisivos sobre Mérida é sua aparência. Segundo Guðmundsdóttir (2011), no passado, as princesas eram criadas para se encaixar em padrões patriarcais de beleza, com cinturas finas e olhos e boca grandes. Mérida é mais corpulenta, tem cabelo grande e cacheado e um rosto menos simétrico. Além disso, conforme uma cena do filme mostra, “ela odeia estar em vestidos apertados e restritivos” (GUÐMUNDSDÓTTIR, 2011, p. 19). O filme também não nos apresenta nenhum príncipe, e nem desenvolve qualquer tipo de interesse romântico por qualquer um dos seus pretendentes. Com Mérida, entramos em uma nova fase de personagens femininas se tornando cada vez mais fortes e poderosas.

Elsa e Anna, as irmãs de *Frozen – Uma aventura congelante*, são a grande redenção dos Estúdios Walt Disney – ainda que não façam parte da linha oficial, elas representam um novo tipo de narrativa com personagens femininas. Com o lançamento em 2013, o filme foi sucesso de crítica e público – com arrecadação de bilheteria de mais de U\$S 1,2 bilhões em todo o mundo, é a animação mais rentável da história, e rendeu à Disney o primeiro Oscar de Melhor Longa de Animação em 2014, que até então só havia conquistado estatuetas em produções conjuntas com a Pixar.

Frozen nos traz uma adaptação de *A rainha da neve*, conto de Hans Christian Andersen, e conta a história de Elsa e Anna, duas princesas escandinavas, do reino de Arendelle. A narrativa começa apresentando os poderes de gelo da irmã mais velha, que, em um acidente, machuca Anna sem querer. Então, com medo do que pode fazer, Elsa começa a reprimir os seus poderes e se afasta de Anna, que nunca desiste de reaver a relação com a irmã. No dia da coroação de Elsa, a caçula conhece um príncipe e, crendo na sua paixão, pede pela bênção da agora rainha. Contrariando a posição dos Estúdios Walt Disney nos últimos 80 anos, Elsa diz que ela não pode se casar com alguém que recém conheceu – na discussão, a rainha perde o controle sobre o seu poder e acaba congelando todo o reino. Começa então a busca de Anna pela sua irmã, que, por sua vez, finalmente encontrou a sua verdadeira identidade e se libertou do que a prendia. Após muitas aventuras, Anna acaba com o seu coração congelado por Elsa – novamente sem querer – e apenas um beijo de amor verdadeiro pode lhe salvar. Eis que descobrimos que o príncipe por quem ela estava apaixonada, Hans, só queria o reino para si, e Anna percebe que precisa beijar Kristoff, seu companheiro de viagem.

Ao mesmo tempo, ela se depara com Hans a ponto de matar sua irmã desolada pelo rumo da história, e impede com literalmente a sua última respiração, em um ato de amor verdadeiro. Então, juntas, Anna descongela o seu coração e Elsa encontra as respostas que procurava para acabar com o inverno em Arendelle, culminando em um final feliz para todos no reino.

Com o foco no relacionamento de Anna, a adorável e incansável princesa, e sua irmã Elsa, a rainha poderosa e receosa de seu dom, temos uma história inovadora para os padrões até então apresentados: o amor à primeira vista é descartado e a lealdade entre duas mulheres é ressaltada como o exemplo final e decisivo de amor verdadeiro. Temos um príncipe proeminente na história, mas ele se mostra o vilão a ser combatido – não Elsa – e também Kristoff, o companheiro de Anna (que no final do filme também se apresenta como interesse romântico), mas também assumindo um papel secundário na trama.

Tanto Anna quanto Elsa são independentes e se tornam heroínas do seu próprio destino. A caçula é romântica, simpática e incansável nos seus objetivos, mas também demonstra em alguns pontos do filme características tipicamente masculinas, como força e coragem para deter ameaças físicas, como quando ela salva Kristoff dos lobos que os perseguem na floresta. Elsa é a primeira rainha protagonista de um filme sem ser a vilã, e, enquanto o título de princesa significa apenas filha de quem detém o poder, a irmã mais velha agora segura o poder em suas mãos. Contudo, em uma abordagem irresponsável de seus pais, ela cresce tendo que esconder-se de tudo e todos, e, quando finalmente se permite estar livre, joga fora a coroa que lhe dá o mais importante título e constrói o próprio castelo com seus poderes, encontrando a si mesma e deixando bem claro: “O frio não vai mesmo me incomodar”. Assim, entendemos que a grande problemática de Elsa foi não ter aprendido a lidar com as suas emoções a ponto de controlar o seu poder – “*Conceal, don’t feel, and don’t let them know*”, como ensinou o seu pai – e também a não contar com a sua irmã para ajudá-la nesta transição. Quando elas finalmente se reencontram, a mágica do amor verdadeiro acontece, e elas estão livres e unidas para encarar as adversidades.

No próximo capítulo, serão abordados padrões de feminilidade apresentados pela Disney – contemplando as vilãs, as mocinhas e as fadas –, incluindo discursos e também padrões estéticos. Também será contemplado embasamento teórico que explica como a cultura de mídia fortalece esse discurso para as massas que consomem estas produções.

3 FEMINILIDADE ESTEREOTIPADA: A TRÍADE DA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NOS FILMES DE PRINCESAS DA DISNEY

Ao longo de quase oito décadas de filmes com princesas no protagonismo – e antagonizadas por outras mulheres tão proeminentes quanto as mocinhas –, é correto concordar com Do Rozario (2004, p.57), quando ela afirma que “O Disney Kingdom ainda pode parecer um mundo dos homens, mas é um mundo dependente de princesas” – e, adiciono ainda, outras mulheres que contribuem com as narrativas. Segundo Bell (1995), os Estúdios Walt Disney construíram o seu nome a partir de histórias e lendas de mulheres, criando assim imagens permanentes do que é a feminilidade. E essa postura começa já em 1937, com o pioneiro e icônico *A branca de neve e os sete anões*, e suas duas representações de mulher antagonizadas pela inveja e busca pela beleza e juventude eternas.

Elnahla (2015) afirma que fica estabelecido, já no primeiro filme de princesas, a fórmula de sucesso da Disney que incorpora o patriarcado vigente, eliminando ou reduzindo o empoderamento das personagens femininas, e dessa maneira, priorizando o poder masculino. Conforme colocam Aguiar e Barros (2015), os estúdios, por produzirem um encanto que envolve o mundo inteiro em um discurso que mescla sutilmente a realidade e a ficção, constroem narrativas que acabam "reacendendo o antagonismo entre o bem e o mal, com um final feliz que regenera sonhos e a possibilidade de torná-los reais” (AGUIAR E BARROS, 2015, p.1). Assim, se formou um imaginário na infância de que a vida se baseia em uma narrativa irreal – a espera (e até mesmo luta e busca) por um príncipe encantado, a beleza estereotipada e a certeza de um final feliz.

É importante ressaltar que o estereótipo, segundo as autoras, "é uma generalização sobre o comportamento ou características de um indivíduo, desenvolvido no imaginário social, baseado em representações de uma determinada situação” (AGUIAR e BARROS, 2015, p.2). Ao longo do tempo, elas afirmam, o papel social da mulher acaba se transformando, e as princesas seguem a tendência – “A mulher, que antes ocupava uma posição de submissão à figura masculina, com a onda de movimentos feministas, começou a encontrar seu espaço na sociedade e no mercado de trabalho” (AGUIAR e BARROS, 2015, p.2). Assim, percebe-se que a beleza vai perdendo a sua relevância ao longo do tempo – inclusive no que tange a preocupação das vilãs – e valorizam-se os discursos em nome da autonomia e independência da mulher.

Bell (1995) afirma que esta construção se assemelha muito à maneira como os desenhistas e animadores construíam as imagens analogicamente – como na fase Clássica dos

filmes –, e seguindo a ideia de pentimentos¹⁰. A primeira camada vai trazer os padrões trabalhados por Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, entre outros folcloristas abordados pela Disney. E, conforme a ‘pintura’ evolui, são inseridas caracterizações temporais e culturais de feminilidade, o que inclui “filmes contemporâneos e imagens populares de mulheres, modelos vivos para os personagens e convenções cinematográficas de representação de mulheres” (BELL, 1995, p.109). Com todas essas adições, a ‘pintura’ – no caso a película trabalhada e suas personagens – vai se tornando cada vez mais intrincada, multifacetada e complexa.

Os 12 filmes de princesas contemplados por esta monografia reforçaram alguns estereótipos de gênero, principalmente por apresentarem três principais tipos de mulher em suas narrativas. Uma categoria apresentada é a das Boas Garotas, que contempla as princesas e apresenta um perfil doce, delicado, caucasiano e magro de representação feminina. As películas também trazem o grupo das Mulheres Más – vilãs de meia idade, que buscam atingir os seus objetivos através da maldade e também do uso da sua sexualidade. A última classe são as Servas Amorasas, fadas e amas em geral, com uma forma física rotunda para remeter à abundância de nutrição, e que estão sempre dispostas a ajudar as princesas e príncipes a vencerem o mal.

Bell (1995) afirma que, por serem artefatos culturais, as personagens femininas dos filmes de princesas não necessariamente assumem um significado único e estoico no tempo, mas sim abrem diálogos para debater ícones e estereótipos de gênero na animação.

No âmbito da linguagem da animação Disney, os corpos construídos das mulheres são somáticos, cinemáticos e códigos culturais, que tentam aliar a empatia da audiência à lealdade com o início e fim do ciclo de vida feminino, marcando a metade como um reinado perigoso, abusivo e transgressivo. (BELL, 1995, p.109)

Ainda que esta divisão entre as mulheres pareça ser bem distinta, é importante ressaltar que na instância da narrativa dos filmes, as três identidades estão sempre em algum tipo de conflito – seja ele ideológico, mágico, fisiológico ou psicológico (Do Rozario, 2004). Além disso, a autora ainda aponta que as transições entre a tríade estratificada são extremamente complexas, principalmente porque o poder segue de uma geração para a outra não apenas por laços familiares, mas sim por relacionamentos construídos socialmente – o poder e prestígio

¹⁰ Pentimento é uma alteração em uma tela a óleo, quando o artista está no meio do trabalho e muda de ideia, repensando a sua obra. Estas mudanças são escondidas através de outras camadas da pintura, adicionando novas nuances ao quadro. Segundo artigo publicado na National Gallery of United Kingdom, este processo é interessante artisticamente pois “Demonstra o desenvolvimento do desenho do artista, e as vezes podem ajudar na atribuição de pinturas a determinados artistas”. Artigo disponível em <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/pentimento>>, acesso em 4 out. 2017.

não passa de mãe para filha, mas sim por fadas madrinhas e madrastas. “A ênfase não está nos laços de sangue, mas sim nos pactos sociais entre as mulheres” (DO ROZARIO, 2004, p.41).

Uma questão definitiva para a estratificação das personagens femininas nos filmes da Disney, segundo aponta Elnahla (2015), é o fator da idade interseccionada ao gênero. Enquanto as princesas representam a epítome da bondade e romantismo, as vilãs e as fadas, por estarem em um espectro de mulheres com mais idade, são estereotipadas por sofrerem o *ageism*, que em português pode ser traduzido como discriminação com pessoas mais velhas. A autora aponta como razão para esta invisibilidade o fato de que a segunda onda do feminismo, que vigorou da década de 1960 até o fim da década de 1980, concentrou-se nas preocupações de mulheres mais jovens – principalmente por ser um movimento encabeçado por essa faixa etária – como direitos reprodutivos, maternidade e ocupação do mercado de trabalho. Elnahla (2015) defende que um olhar mais apurado acerca do *ageism* deva ser utilizado inclusive em análise de arte – como filmes e literatura –, a fim de desconstruir os estereótipos negativos de personagens mais velhas e erradicar preconceitos.

Para Sullivan (2010), um dos maiores, mais antigos e mais problemáticos estereótipos ainda perpetuados pelos contos de fada veiculados pela Disney é o que “mulheres mais velhas com poder não têm lugar na sociedade” (SULLIVAN, 2010, p.1). Segundo a autora, as narrativas mais recentes têm se mostrado mais empoderadoras, ensinando às meninas que existem propósitos maiores na vida do que esperar por príncipes encantados, mas a retratação de personagens femininas mais velhas bem como as suas relações com as protagonistas são responsáveis pela emissão de poderosas mensagens sobre identidade.

“A exclusão de mulheres mais velhas ensina a jovens moças que elas podem apenas ter um lugar na sociedade quando elas são jovens e viáveis sexualmente. Quando elas não são mais viáveis reprodutivamente, elas precisam sumir da sociedade ou arriscar serem consideradas como ‘más’ se elas tentam manter os lugares que lutaram para estabelecer” (SULLIVAN, 2010, p.2)

Assim, Sullivan (2010) sustenta, é consolidado um ideário às crianças de que o mundo é voltado a mulheres jovens e belas, que por sua vez estão em busca de pares masculinos igualmente bonitos, inteligentes e ricos. A presença de mulheres mais velhas é, de acordo com a autora, ignorada – dada a ausência de mães proeminentes, por exemplo –, ou então elas são relegadas à posição de vilãs (dispostas a tudo para desbancar a protagonista), ou ajudantes, que se propõem a ajudar o casal principal a encontrar a felicidade.

3.1 Cultura das mídias

Por veicular um conteúdo majoritariamente voltado ao público infantil, não é raro que se acredite que a animação seja um segmento da sétima arte que mereça menos atenção, devido à suposta baixa complexidade de suas narrativas. Contudo, com orçamentos gigantescos, bilheterias ainda maiores e alto rendimento em revenda de DVDs e direitos de exibição, é inegável a relevância das películas dos Estúdios Walt Disney para a consolidação de padrões tanto midiáticos quanto discursivos no cânone do mundo todo.

Para Kellner (2001), a cultura veiculada pela mídia tem caráter industrial e, por ser produzida em um padrão massificado, também é moldada para a sociedade de massa, seguindo tipos, fórmulas, códigos e normas convencionais. “A cultura da mídia almeja grande audiência; por isso, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, [...] e apresentando dados hieroglíficos da vida social contemporânea” (KELLNER, 2001, p. 9). Assim, em uma sociedade cujos padrões estão permeados por um discurso midiático, a cultura de mídia e a de consumo estão interligadas, gerando pensamentos e comportamentos ajustados aos valores e práticas vigentes, e por isso é fundamental buscar uma leitura própria e que promova a igualdade, fugindo de discursos que cerceiem a liberdade e a democracia. Uma leitura e produção midiáticas mais justas e contemplativas, defende o autor, irão consolidar discursos e lutas de resistência de grupos historicamente oprimidos, garantindo a sua representação.

A cultura de mídia pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo. (KELLNER, 2001, p.13)

Coca (2009) aponta que animações são consideradas agentes socializadores para crianças, pois eles aplicam o conteúdo das mensagens veiculadas no seu entendimento de interações com outras pessoas e no próprio mundo ao seu redor. O próprio estabelecimento dos Estúdios Walt Disney como a maior fábrica de fantasia e entretenimento do mundo reafirma a sua importância, uma vez que, por atrair audiências de todas as idades, “a animação da Disney é considerada universal, saudável e mágica, promovendo fantasias inocentes” (COCA, 2009, p. 7). A autora ainda defende que é necessária uma leitura crítica da mensagem trazida pelos filmes dos Estúdios Walt Disney, a fim de decodificar mensagens de estereótipos de gênero escondidos em tramas “coloridas, musicais e com finais felizes”. Contudo, ela afirma que é preciso “se questionar sobre o que as mensagens de gênero transmitem e até que

ponto o mundo de fantasia apresentado reflete a realidade social e ideológica em que ele está inserido” (COCA, 2009, p.7).

Aguiar e Barros (2015) afirmam, citando Doise (1986), que as representações sociais sejam fruto da ação e comunicação humana, e geralmente consolidadas através dos discursos veiculados pela comunicação de massa.

Além disso, a crescente exposição dos meios de comunicação de massa [...] viabiliza uma maior possibilidade de reprodução dos comportamentos neles veiculados, mormente quando se trata de crianças, cuja subjetividade ainda não se encontra plenamente formada” (AGUIAR E BARROS, 2015, p.2)

Conforme as autoras apontam, estes filmes responsáveis pela replicação de relações de poder, desigualdade e exploração, os estereótipos acabam por reduzir um grupo de pessoas a uma seleção de características e sob a justificativa de que seriam naturais e inerentes. Esta ação acaba por limitar e engendrar determinado grupo, eliminando o seu fator multifacetado.

Butler (1988), ao se inspirar em Beauvoir (1949) ("A gente não nasce mulher, torna-se mulher"), afirma que a expressão de gênero não é estável, mas sim uma identidade construída ao longo do tempo, instituída através de uma repetição de atos estilizados. A autora ainda contesta a ideia de uma representação universal feminina, defendendo que intersecções são necessárias para obter uma representatividade mais ampla. Butler (1990) destaca a representação feminina como meio de um "processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos". Contudo, a filósofa também afirma que esta mesma visibilidade trazida por uma representação das mulheres como um grupo uno pode distorcer o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres.

A representação feminina trazida pelos filmes de princesa da Disney vai ao encontro desta teoria, pois, por mais de 80 anos, se encarregou de retratar as mulheres por um enquadramento que delimitou suas personalidades, apesar de tentativas (quase sempre falhas) de contemplar diferentes etnias ou singularidades. Butler (1990) defende, em um cenário contextual correspondente ao renascimento da Disney, que os domínios da representação política e linguística (e aqui podemos considerar a linguagem fílmica como um discurso) acabaram estabelecendo um lugar comum para o próprio sujeito se formar, reconhecendo apenas o sujeito dentro dos seus padrões. Assim, "as qualificações do sujeito tem que ser atendidas para que a representação possa ser expandida" (BUTLER, 1990, p. 18). Desta forma, é de se esperar que tanto quanto as princesas constituam um reflexo do tempo em que vivem, os seus discursos também ajudaram a moldar visões sobre um padrão de mulher.

Conforme foi apresentado no primeiro capítulo, a representação social de cada protagonista de filmes de princesa Disney é um reflexo dos anseios das mulheres em que cada filme foi veiculado, mostrando assim o seu papel e importância na sociedade – contudo, mesmo que as suas funções representem avanços, a beleza estereotipada ainda é um padrão desejado pela mulher atual (AGUIAR e BARROS, 2015, p.13). Para Bell (1995), as representações femininas dos contos de fada trazidos pela Disney não podem ser considerados o que ela chama de textos fixos, mas sim pontos iniciais da discussão cultural sobre o que é o feminino. “A posse e repetição destes contos [...] não apenas falam sobre parâmetros de produção cultural, mas ecoam a concordância de vozes que os perpetuam” (BELL, 1995, p.120). Enquanto as heroínas jovens são a personificação da garota perfeita, as mulheres más alcançam uma profundidade imensa de poder que causa desconforto devido ao desvio cultural de feminilidade. Contudo, apesar de apresentarem e reforçarem estereótipos de idade, a escritora vê com bons olhos a representatividade de corpos de diversas idades:

As mulheres nestes filmes não são bifurcadas entre boas e ruins, mas representam um continuum de representações culturais de performances e poderes femininos; os filmes celebram a ambiguidade, a diversidade e a potência dos corpos femininos, e os múltiplos espaços e fontes das suas construções sociais. Além disso, estas performances são consolidadas em uma linha do tempo física que decreta que esses corpos mudarão: da tentativa força da juventude, do porte confiante da idade madura até a desenvoltura da terceira idade. (BELL, 1995, p.121)

É importante ressaltar também, que, conforme aponta Bell (1995), a construção de gênero veiculada pelos filmes de princesa dificilmente é acidental ou involuntária, uma vez que cada segundo de cena de uma animação conta com 24 pinturas estáticas – cujo trabalho artístico, conforme a autora defende, é majoritariamente feito por homens. Santaella (2003) explica que a cultura trazida pelos meios de massa através das mídias eletrônicas de difusão, entre elas o cinema, significou um impacto profundo nas chamadas culturas populares e eruditas. Estes meios, afirma a autora, tendem a dissolver a polaridade entre as duas camadas e anular as suas fronteiras, criando cruzamentos culturais que interseccionam o tradicional e o moderno. Isto pode ser representado pelos contos de fada trazidos às telonas pelos Estúdios Walt Disney, que mesclam histórias que remontam a eras medievais com personagens com posturas e mentalidades contemporâneos aos seus lançamentos.

Para Kellner e Share (2007), atualmente vivemos em uma sociedade multimídia que recebe as suas informações através de um misto de imagens visuais, sons, arranjos completamente e múltiplos formatos midiáticos, e nasce então a necessidade de fazer os cidadãos do mundo entenderem e tentarem decodificar as mensagens que lhes são entregues, a fim de participar mais ativamente de uma leitura democrática da sociedade. “Esta situação

chama por abordagens críticas de como a mídia constrói significados, influencia e educa as audiências, e impõem as suas mensagens e valores” (KELLNER E SHARE, 2007, p.4). Garofalo (2013) aponta que os Estúdios Walt Disney possuem a maior parte de conteúdo midiático consumido pelas crianças, o que permite à empresa apresentar a elas uma visão de mundo limitada e dominada por interesses corporativos.

Silverstone (1999) vai ao encontro desta ideia, e afirma que a comunicação de massa em geral é fruto do poder individual das instituições, que controlam o fluxo de imagens, dados e discursos a serem distribuídos pelo mundo. “As instituições não produzem significados. Elas os oferecem” (SILVERSTONE, 1999, p.18). Os modelos de feminilidade trazidos pelos filmes de princesa da Disney são parte do merchandising da própria empresa, um produto a ser entregue como qualquer bugiganga a venda nos parques. Estas personagens se deixam moldar por um contexto sócio-histórico mas ainda ditam o que deve ser ideologicamente aceitável. Assim, o autor sustenta, é na vida cotidiana que a cultura mídia opera mais fortemente, “Fornecendo critérios, referências para a vida diária, para a produção e a manutenção do senso comum” (SILVERSTONE, 1999, p.20).

3.2 Boas garotas

Conforme defendido no primeiro capítulo, as princesas Disney, ainda que apresentadas em maior variedade étnica e de personalidade nos últimos 20 anos, seguem um estereótipo de mocinha. Segundo Bell (1995), a imagem de uma heroína adolescente idealizada no auge da sua beleza púbere foi consolidada na Era Clássica, com as Mulheres de Walt – Branca de Neve, inspirada nas protagonistas de filmes mudos, Cinderela, sofisticada como a americana Grace Kelly, e Aurora, a gêmea da Barbie. Estas personagens, aponta Hofmann (2006), estão inseridas em narrativas que caracterizam desejo feminino, resiliência e imaginação. Os seus corpos, como defende a autora, foram construídos com bases artísticas de modelos que eram bailarinas profissionais. Além disso, a questão étnica também é alvo de problematização – até Jasmine, em 1992, as heroínas eram de pele clara e tinham olhos grandes, o que, segundo aponta Bell (1995), é uma representação anglo-saxã de uma aparência atrativa eurocêntrica, tanto se adequando quanto aperfeiçoando aos padrões de beleza hollywoodianos. E, apesar de terem as suas imagens construídas a partir de delicadas dançarinas e também de apresentarem atitudes que demonstram passividade e vitimização, “os seus corpos são retratações de força, disciplina e controle, desempenhando o papel dançante de princesas” (BELL, 1995, p.112).

Ao contemplar as animações mais recentes – tanto as do Renascimento quanto da era Contemporânea –, a representação de mocinhas continua como “jovens e atraentes, rebeldes e ao mesmo tempo recatadas, tanto ansiosas para desafiar expectativas sobre elas mas também ansiando se apaixonar” (COCA, 2009, p. 9). A nova era de princesas, pelo olhar de Hofmann (2006) é de mulheres que buscam transformação e empoderamento através de suas próprias escolhas e ações. A respeito de suas personalidades, segundo afirmam Henke e outras (1996), as princesas são retratadas como gentis, bondosas, belas e virginais, como que por resposta a um meio opressivo no qual inexistem outros espelhos femininos para se guiarem. Além disso, as autoras defendem, todas as princesas são guiadas por um sonho maior que elas – mesmo que seja mudar a situação de vida –, e cada uma encontra maneiras diferentes de concretizar os seus desejos, seja por um marido, por magia ou por desobediência.

É importante ressaltar que, conforme Henke e outras (1996), observa-se uma crescente em termos de empoderamento das princesas. Contudo, o contraste entre as mocinhas e suas algozes é sempre altamente colocado em evidência, a fim de delimitar o bem e o mal, o estereótipo de mulher aceitável e o não admissível. Ao longo do tempo, se abandona a ideia de mulheres passivas que precisam de proteção, e os filmes assumem um caráter de histórias de amor nas quais as protagonistas precisam se rebelar para garantir o final feliz. "Enquanto as primeiras heroínas se apaixonam à primeira vista e se casam facilmente, as protagonistas mais recentes precisam pagar um preço para ter o seu amor" (HENKE et. al., 1996, p. 234). Ainda que as autoras tenham postulado esta teoria em um panorama do renascimento, esta mesma postura continua com as princesas contemporâneas, mesmo que os objetivos das novas protagonistas não seja exatamente a busca por um marido – com Tiana e sua busca pelo sonho do restaurante, com a jornada de Rapunzel para ver as lâmpadas, com a luta de Mérida para trazer a mãe à forma humana, e com Anna objetivando o resgate da irmã que por sua vez está tentando encontrar maneiras de trazer o verão de volta. "Ao longo do tempo, as protagonistas femininas da Disney começam a vislumbrar para além da sua casa, a praticar resistência à coerção e a encontrar vozes femininas únicas" (HENKE et. al., 1996, p. 241).

Não é possível se construir uma narrativa com protagonistas isolados – se espera que, na construção da história, haja interação com outras personagens, de modo que cada uma delas exerça relações de poder umas com as outras. Todas as relações românticas nos filmes de princesa da Disney são heterossexuais. Em sua análise, Henke e outras (1996) afirmam que, em geral, as princesas também tiveram mudanças mais empoderadoras em seus relacionamentos amorosos – se começamos com a total dependência de homens com as princesas clássicas, as renascentistas mostram que é possível não apenas lutar pela sua

liberdade e pelo que lhes importa, mas, conforme a narrativa da Pocahontas ensina, também há liberdade no ato de negar o final feliz ao lado do amor.

É importante ressaltar que as princesas não estão isoladas na narrativa, e não se relacionam apenas com os seus interesses amorosos – a partir de Bela, somos introduzidos a protagonistas que desafiam a ordem preestabelecida em prol de ideais, sonhos ou suas famílias. “É a mente independente e a não conformidade da jovem heroína que marcam os pontos de início cruciais da ação do enredo” (COCA, 2009, p.10). Podemos perceber isso quando Jasmine procura Aladim, Pocahontas salva John Smith, Mulan se veste de homem e vai à guerra, Rapunzel busca as lanternas, Tiana beija o sapo para obter o dinheiro que falta para o seu restaurante. Entretanto, Coca (2009) aponta, apesar dos seus começos promissores em buscar aventura e expandir os seus horizontes – o que as coloca como modelos empoderadores – até as princesas mais ousadas acabam em seus ambientes familiares, e esta preocupação com os entes queridos acaba sendo como um empecilho na proclamação e conquista das suas independências.

Ainda que tenhamos mudanças de discurso na Era Contemporânea, Henke e outras (1996) afirmam que a visão geral sobre as heroínas ainda é problemática – principalmente por muitas delas se adequarem aos objetivos impostos pelo patriarcado, como o casamento e a constituição de família. “As mulheres soberanas são tanto vítimas das condições sociais impostas e agentes no desdobramento de suas próprias construções” (HENKE et. al., 1996, p. 247). Apesar de limitadas, as representações femininas – principalmente nos filmes mais recentes, como *Enrolados*, *Valente e Frozen – Uma aventura congelante* – passam por modificações significativas, tentando colocar as mulheres em um “patamar de igualdade, desconstruindo a diferença de gêneros e apresentando uma nova identidade feminina, a mulher ativa, aguerrida, determinada e [...] sem precisar de um homem ao seu lado” (AGUIAR e BARROS, 2015, p.13).

3.3 Mulheres más

Ao longo dos mais de 80 anos em que foram produzidos os filmes de princesas pelos Estudios Walt Disney, um dos formatos de personagem feminina apresentado foram as vilãs, antagonizando a protagonista ou o casal principal da trama. Foram ao todo cinco vilãs, três delas na primeira fase de princesas – a Rainha Má, de *A branca de neve e os sete anões*, a madrasta, Lady Tremaine, de *Cinderela*, e Malévola, de *A bela adormecida*. As outras duas são Úrsula, de *A pequena sereia*, e Mamã Gothel, de *Enrolados*. Segundo aponta Sullivan (2010), as vilãs em contos de fada são retratadas, geralmente, ou como mulheres de meia-

idade sedutoras e extremamente invejosas em relação à vida das heroínas, ou como velhas feias, murchas e ressecadas.

Em termos visuais, estas personagens são representadas em uma dada paleta de cores própria das vilãs, que envolve cores frias e escuras como preto, cinza, roxo, bordô e o contrastante e enjoativo verde-limão. Ao determinar as cores que regerão a tela nas cenas “do mal”, os filmes associam as vilãs umas com as outras, facilitando o reconhecimento dos espectadores e conferindo valor representativo a estas personagens. Garofalo (2013) postula que o poder, na representação da Disney, é quase sempre representado como negativo, enquanto a passividade é positiva. Para embasar esta teoria, os filmes empregam o simbolismo de cores para delimitar as personagens e retratá-las como “independentes, más, odiadas, pouco atraentes e solteiras” (GAROFALO, 2013, p. 2826).

Para Elnahla (2015), ainda que homens e mulheres possam assumir a vilania nas películas da Disney, a tendência é que as mulheres fiquem com a posição. Assim, ela defende, a representação de mulheres mais velhas em filmes da Disney fica associada ao envelhecimento, e apresenta características específicas desta etapa da vida, construindo um estereótipo que contrasta o ideário de jovem e bom das protagonistas e velho e mau das antagonistas. “Esta retratação mostra como a sociedade valoriza beleza jovem nas mulheres, e, conseqüentemente, quando esta beleza é perdida e estas mulheres tentam compensar com poder, as vilãs nascem.” (ELNAHLA, 2015, p.125).

Para a autora, essas personagens são desumanizadas e retratadas de maneira que não haja uma exaltação tanto do seu poder quanto de bons atributos. A Rainha Má é alvo de uma obsessão com beleza e juventude, além de ser extremamente sozinha e não ter companhias além de um corvo, e “a sua idade e beleza esvaecente fazem dela a personificação da maldade” (ELNAHLA, 2015, p. 117). Já Lady Tremaine, para ela, é uma velha senhora transformada por ciúmes e inveja, seguida por seu gato Lúcifer, que em muito se assemelha com a dona em sua postura mesquinha. Além disso, ao comandar a casa com três moças em idade de casar, Elnahla (2015) afirma que ela é reflexo de uma mulher solitária em uma sociedade patriarcal que luta contra estigmas societários, e por isso vira manipuladora, fria, cruel e gananciosa. Malévola, a bruxa de rosto afinado e com chifres, é a própria personificação do medo e da maldade, também é uma mulher invejosa e ciumenta, e resolve usar os seus poderes até o final para punir Aurora e sua família. Trinta anos depois, Úrsula reinaugura as vilãs na era contemporânea, pela primeira vez trazendo uma personagem plus-size sensual às telonas, e, novamente, obcecada com poder e beleza. Mais do que isso, ela tem sede de poder – detido por uma figura patriarcal, o Rei Tritão. A última vilã, Mamãe Gothel,

sequestra e aprisiona Rapunzel por anos para usufruir de seus poderes mágicos. Elnahla (2015) afirma que, ainda que a antagonista não seja motivada por vingança ou poder, ela ainda é agressiva, manipuladora, falsa e arrogante em nome da juventude e vida eterna.

Segundo Bell (1995), as mulheres más da Disney têm o seu corpo delimitado por um padrão do cinema mudo hollywoodiano – o ideário de *femme fatale*, ou mulheres mortais. Segundo a autora, elas são atraentes exatamente porque a sua beleza vem do poder, autoridade e confiança nelas mesmas. Contudo, ainda que elas sejam letais, elas também são belas e atraentes porque a plateia sabe que elas não acabarão a trama impunes.

As mulheres más nos filmes da Disney são as únicas personagens femininas que aparecem em close-ups. Além disso, elas são as únicas personagens que olham de frente para a câmera, tanto avançando a diegese narrativa quanto confrontando o olhar do espectador com o delas mesmas. (BELL, 1995, p.117)

Ainda, a *femme fatale* representada pelas vilãs é sempre tensionada com o poder divino patriarcal dado aos reis – enquanto eles têm o poder por privilégio, elas tem poder o suficiente para colocar em perigo não apenas a mocinha, mas todo o reino. Aqui, Bell (1995) também frisa que a construção destas personagens foi feita de maneira que se contraste a ineficácia do direito divino dos reis mediante as ameaças perigosas das vilãs. Portanto, o final das antagonistas é sempre um somatório de esforços de todas as personagens unidos somados a catástrofes da natureza, como tempestades e precipícios.

Henke e outras (1996) observam que, em geral, as vilãs de filmes de princesa da Disney são magníficas exatamente por depositarem na sua força e raiva as suas personalidades. São mulheres mais velhas, de meia idade, com boa presença de cena e que representam a escuridão em suas cenas – que em geral são de ameaças, manipulação e enganações. Além disso, segundo as autoras, apesar de serem proscritas em suas próprias comunidades são elas que controlam o acesso a bens, abrigo e relacionamentos. Tudo isso em busca de algo que as protagonistas possuem e que elas anseiam – beleza, pureza, amor e aceitação. Os filmes de princesas, além de construir personagens femininas antagonicas, em geral as coloca em tensão constantemente umas contra as outras.

Pode-se perceber uma queda no interesse em produzir essas personagens, conforme os filmes de princesas deixam para trás narrativas tão fabulescas, delimitando o bem e o mal em preto e branco, e começam a apresentar as nuances das personagens em áreas cinzas. Essa guinada é observada nos dois filmes mais recentes – *Valente* e *Frozen*. Mesmo tendo personagens malvados, o conflito a ser resolvido na narrativa é criado e solucionado pelas protagonistas, ambos sem querer e com busca incessante pela resolução. Além disso, tanto

Mérida quanto Anna e Elsa buscam a salvação de outras mulheres a qualquer custo, arriscando até mesmo as suas vidas. Então, é possível considerar que há avanços na representação de pactos sociais e relacionamentos entre as mulheres, principalmente nos filmes da era contemporânea.

3.4 Servas amorosas

Esta representação, de acordo com Bell (1995), é um preenchimento de uma categoria cultural vazia, que precisa ser preenchida necessariamente com personagens carinhosas e afetuosas, que sirvam de muleta emocional para as protagonistas. Como em geral as princesas não têm mãe, as servas oferecem conselhos, encorajamento e conforto quando necessário. Às vezes são fadas, com mágica envolvida – como as companheiras de *Bela Adormecida*, a Fada Madrinha de *Cinderela* ou Mama Odie de *A princesa e o sapo* – ou então são apenas recursos narrativos para oferecer orientação à protagonista em momentos de necessidade – como Madame Samovar, em *A bela e a fera*, e Vovó Willow, de *Pocahontas*. Elas são construídas como servas obedientes sempre prontas “para atender o chamado sem se sentirem preteridas, nunca necessitando algo para si, mas sempre útil e protetoras do que lhe for encarregado. (BELL, 1995, p.118)

Estas personagens são estereótipos de mulheres idosas, que remetem à bondade explícita e pura, mas ainda assim inefetivas. A Fada Madrinha concede os meios para Cinderela ir ao baile, mas por um horário limitado. Mama Odie pode apenas demonstrar o que falta à Tiana, mas não pode lhe dar. Fauna, Flora e Primavera não apenas não conseguem impedir que Aurora espete o dedo na roca, mas a única maneira que têm de salvar a princesa é através do encantamento de armas do príncipe, o que demonstra que não apenas elas não são tão poderosas quanto Malévola quanto precisam de um homem para ajudar a derrotá-la. “Poder benevolente não significa a aceitação irrestrita de uma personagem mais velha” (SULLIVAN, 2010, p.21).

Outra característica marcante deste gênero de personagens, segundo Elnahla (2015), é a sua predisposição em manter a ordem e as tradições, além de se esforçarem para serem sempre nutrizes de outros personagens – como podemos perceber em Madame Samovar, por exemplo. Não é a toa que elas são, em geral, gordinhas e baixinhas, com seus corpos em forma mais redonda, contrastando com as silhuetas magras das vilãs ou jovens das princesas.

Bell (1995) ressalta que, por serem endomorfas¹¹, elas correspondem ao biotipo como calmas, tranquilas, afáveis, calorosas, empáticas, de coração-mole, generosas, afetuosas e bondosas. Contrastando com as vilãs vaidosas e altamente sexualizadas, estas personagens não têm nenhum adorno, não usam maquiagens ou jóias. “Na linha de tempo biológica, elas são avós cujos corpos são não-ameaçadores, indisponíveis e inofensivos” (BELL, 1995, p.119).

Indo mais além da sua disposição física, a personagem desta categoria se diferencia das mocinhas e das vilãs por, apesar de não produzirem filhos, ter a perfeição de um relacionamento materno com as princesas – o que contrasta com a natureza seca e estéril das mulheres más. “Removidas de um relacionamento co-sanguíneo “natural” com a criança/heroína, os seus sacrifícios são considerados ainda mais puros devido ao seu altruísmo. O sacrifício e afeto, tirados de uma realidade de necessidade, se transformam em uma questão de escolha” (BELL, 1995, p.119).

No próximo capítulo será apresentada a metodologia de construção da narrativa que regerá a análise desta monografia, incluindo autores que dissertam sobre a construção da narrativa e da personagem. Também será exposta a apresentação do contexto geral apresentado por *A bela e a fera*, desde o conto original francês do século 17 até as novidades da história introduzidas pelo live-action de 2017.

¹¹O corpo humano é subdividido em três tipos de biotipo – Ectomorfo, Mesomorfo e Endomorfo. O último, devido ao seu metabolismo mais lento, tende a ser acumulador de gordura, tem facilidade para ganhar peso e dificuldade para emagrecer. Além disso, os quadris tendem a ser mais largos e os membros mais curtos.

4 TALE AS OLD AS TIME, SONG AS OLD AS RHYME: O MODUS OPERANDI DE CONTAR UMA HISTÓRIA

As duas versões da Disney de *A bela e a fera* – que incluem a animação de 1991 e o live-action de 2017 – foram baseadas em um conto de fadas francês editado em 1757, por uma escritora chamada Madame Leprince de Beaumont, que, por sua vez, é uma reedição de uma versão anterior, publicada por Madame de Villeneuve.

O conto de fadas original, aponta Bettelheim (1976), conta a história de um mercador que, ao partir para uma feira, questiona às três filhas o que elas querem de presente. A caçula, uma moça simples, pede por uma rosa, enquanto as outras irmãs, egocêntricas, fazem pedidos exorbitantes. Quando o pai está voltando da jornada, percebe que não apenas se perdeu no caminho como também esqueceu do presente da filha. Ele então para num castelo para pedir ajuda e colher uma rosa, e é então que aparece a fera, ultrajada pela invasão do mercador, e o prende como pagamento pelo roubo da flor. Quando ele explica que era um presente para a filha, a fera demanda que ele traga uma delas como pagamento, ou que ele mesmo volte para morrer. Quando ele conta à Bela o que aconteceu, ela insiste para tomar o lugar do pai, e assim o faz. No castelo, Bela é tratada como uma rainha, rejeitando constantemente as investidas da Fera para ser sua esposa. Quando ela vê seu pai morrendo, através de um espelho mágico de seu captor, pede para visitá-lo, e Fera permite, mas pedindo que ela volte dentro de uma semana, do contrário ele morrerá. Quando a filha volta, encontra uma família dividida e infeliz, e é convencida a ficar por mais uma semana, até que sonha com a Fera agonizando, percebendo o quanto se ligou emocionalmente ao captor, entendendo, finalmente, que o ama e que precisa voltar. No seu retorno, revela a paixão e então a Fera se transforma em um príncipe e o pai vai morar com o casal no castelo, marcando o final feliz.

Os filmes dos Estúdios Walt Disney trazem ao público do século XXI uma história modificada, mas que ainda mantêm as suas raízes como um conto sobre amor familiar, redenção e enxergar além das aparências. Ambos os filmes são muito semelhantes em suas narrativas, uma vez que o live-action manteve não apenas o roteiro parecido com o da animação, mas também as personagens originais, figurinos semelhantes à animação e os números musicais idênticos. É o primeiro filme neste estilo feito pela Disney – as adaptações live-action anteriores, *Cinderela* (2015) e *Malévola* (2014), ambas releituras de animações, não mantiveram suas narrativas tão ligadas às versões originais.

Ambas versões da Disney começam pela maldição de Adam, um príncipe arrogante e egoísta, que, ao negar abrigo a uma velha em troca de uma rosa, é transformado em uma fera

horrenda. O feitiço só será quebrado quando ele aprender a amar alguém além dele mesmo. Em seguida, o filme apresenta Bela, uma camponesa de uma vila no interior da França, que chama a atenção de seus vizinhos por ser uma sonhadora devoradora de livros, filha de um peculiar inventor, Maurice. A protagonista em nada se encaixa com a vida em que vive – os filmes inclusive são abertos com a canção “*Belle/Bonjour*”¹², que a apresenta como uma pessoa deslocada. Ela ainda sofre constantes assédios por Gaston, um caçador (e herói de guerra, como o live-action atualiza) arrogante da cidade, que afirma estar apaixonado pela moça. Então, Maurice acaba por entrar no castelo da Fera ao acaso (e, conforme percebemos no live-action, por ação da bruxa que enfeitiçou Adam), e acaba aprisionado. O cavalo de Maurice volta para avisar Bela, que troca de lugar com o pai, pois ele é velho e doente, e também acaba aprisionada pela Fera. Conforme a protagonista segue para o seu quarto, abandonando a cela, ela descobre sobre o feitiço. E assim começa a convivência difícil entre as duas personagens tão opostas – enquanto Bela é notoriamente simpática com todos, inteligente e com boas maneiras, a Fera é rude, infeliz, ignorante e não sabe como se portar em sociedade.

A narrativa tem o seu ponto da virada quando Bela visita a Ala Oeste, proibida para ela, e quase destroi a rosa que mantém todos no castelo vivos. A Fera então surta e assusta a camponesa, que decide fugir do castelo pela floresta, e é atacada por uma matilha de lobos. Fera reaparece e luta contra os animais, e esta pequena batalha acaba com ele muito ferido, e Bela, bondosa, decide ficar no castelo para ajudar seu captor a se recuperar. A partir de então, o casal de protagonistas começa a se dar melhor, ficando amigos por encontrarem um no outro ‘estranhos’. Conforme passa o tempo, Bela começa a ajudar a Fera a evoluir, ensinando-o boas maneiras e resgatando o seu interesse pela leitura – ele, por sua vez, a presenteia com a imensa e numerosa biblioteca do castelo. Conforme o anti-herói aprende a ser uma pessoa melhor, tratando-a melhor também, a protagonista começa a vê-lo diferentemente e o relacionamento deles cresce para algo mais forte e mais intenso, culminando assim no baile, com a música ganhadora do Oscar, *Beauty and the Beast*, em uma cena icônica no gênero da animação. Eis que Bela vê seu pai doente, em um espelho mágico que a Fera possui, e pede para ir encontrá-lo. Ao voltar para a sua vila, Bela encontra Gaston prestes a internar seu pai em um hospício, devido às declarações do inventor de que a filha estaria aprisionada por uma fera em um castelo. Então, a protagonista mostra a todos, através do espelho, que a Fera é real

¹² Nesta monografia, as músicas dos filmes serão apresentadas e analisadas em suas versões em inglês e eventualmente nas suas versões dubladas em português. Isso se dá devido ao fato de que, apesar de as traduções em português brasileiro serem de boa qualidade, elas não são a versão original escrita, pensada e aprovada pelos roteiristas e musicistas dos filmes, o que pode interferir na análise de suas narrativas.

e que não irá machucar ninguém. Eis que Gaston, enciumado pela defesa de Bela, resolve partir para o castelo e assassinar a Fera, liderando uma multidão enfurecida pelo perigo iminente que a Fera representa. Depois de uma luta épica, a Fera se encontra ferida e Bela então revela o seu amor, transformando-o em um príncipe novamente, e salvando todos no castelo do destino como objetos inanimados.

Em suma, esta é a linha narrativa que guia tanto a versão de 1991 quanto a de 2017. Entretanto, o live-action nos traz algumas novidades narrativas em relação ao filme original. Isso se dá principalmente devido ao fato de que a nova versão tem quase 40 minutos a mais de tempo de filme, que foi utilizado pelos diretores principalmente para situar melhor a construção de personagem do casal principal. Entre novidades do filme está a explicação sobre a morte da mãe de Bela – como o confronto de Bela com Maurice para saber mais detalhes sobre a mãe e também a descoberta sobre o que acontecera à ela. Esta cena se dá em Paris, que o casal principal visita através de um objeto mágico deixado pela feiticeira, quando Bela decide visitar o lugar onde nasceu e onde sua mãe morreu, e descobre que Maurice precisou abandonar a esposa doente, acometida pela Peste Negra, para salvar a filha recém nascida. Então, Bela encontra um chocalho no quarto, que estava retratado em uma pintura dela com a mãe, e o brinquedo tem o formato de rosa – retomando a mitologia original do conto de fadas, a protagonista sempre fora fascinada pela flor por causa da pintura, e sempre pede ao pai por uma rosa quando ele vai viajar. Passar por esta situação – a descoberta do que aconteceu com a mãe de Bela e a empatia de Fera com a situação – fortalece a aproximação entre ambos, o que endossa ainda mais a verossimilhança da narrativa romântica entre eles.

Outras novidades incluem a tentativa de assassinato de Maurice por Gaston, uma vez que ele declara que o caçador nunca se casaria com a sua filha, e o subsequente salvamento dele realizado por Agathe, a feiticeira disfarçada de mendiga. Uma grande diferença do live action em relação ao seu predecessor é que ele parece uma história prevista e alinhavada pela Feiticeira, com toques de magia em dados pontos, como uma árvore caída para distrair Maurice do caminho correto, levando-o ao castelo. Falhas e questões deixadas em aberto pela narrativa também foram corrigidas, como por exemplo a pergunta sobre o que aconteceria aos empregados se a última pétala caísse antes de Adam se apaixonar realmente – em 2017, descobrimos que eles virariam objetos inanimados – ou então como Fera, um príncipe com uma biblioteca nababesca no castelo, poderia ser (quase) analfabeto – no live-action, não apenas ele sabe ler, como já devorou quase todos os livros da biblioteca e ainda debate literatura com Bela. Também houve enriquecimentos na trama de Adam, explicando como ele se tornou um monstro por dentro (diferenciando-o de personagens com maldade inata, como

Gaston, e tornando mais crível que ele possa se redimir e ser um homem melhor), e explicando que os funcionários ficaram no castelo pois se sentiam responsáveis pela transformação de Adam em um monstro sem coração, uma vez que não fizeram nada para impedir os abusos de seu pai.

4.1 Destrinchando narrativas

Mais do que dois filmes veiculados pelos Estúdios Walt Disney, tanto a animação quanto o live-action *A bela e a fera* apresentam uma história. A narrativa que chega ao espectador é construída milimetricamente tanto para entreter – como é próprio da sétima arte – quanto para transmitir uma mensagem. Em um sentido amplo de interpretação, a lição deixada por Bela, Adam, Gaston, Maurice e tantas outras personagens é a de ir além das aparências e buscar ver o melhor em todos. Algumas personagens conseguem tal façanha, e outras morrem tentando. A ideia que fica é a que o amor vence tudo – não apenas amor romântico, mas familiar e de amizade também. Entretanto, esta centralidade narrativa, apesar de bonita e inspiradora, levanta o questionamento: de que maneira uma narrativa é construída a fim de propor significados tão profundos? E como dispor as personagens de maneira que elas desempenhem determinados papéis dentro da história?

Segundo Forster (1974), a base fundamental de um romance é o seu poder de relatar uma história. E para esta história fazer sentido em relação a ela mesma – e em um sentido metaliterário, ao demonstrar importância em relação à outras narrativas – é de fundamental importância que ela desperte interesse na audiência, que por sua vez quer saber o que acontece em seguida. Outro fator fundamental, sustenta Forster (1974), é que as histórias tenham um fio condutor que respeite o tempo, correndo o risco, ao se negar a seguir uma linha temporal, de se tornar ininteligível.

Para Motta (2013), a narrativa é um modo de expressão universal, presente onde há qualquer tipo de meio de comunicação. Ao sermos confrontados com os mais diversos tipos de narrativa diariamente, é de extrema importância que se desbrave os seus significados, fazendo uma leitura crítica dos seus significados, dando a atenção necessária ao que o autor chama de processo comunicativo, que define como atos de fala narrativos da mídia, e com o seu impacto, que gera efeitos de sentido argumentativos, dramáticos e simbólicos aos espectadores. “Narrativa é produção de significado e significado é uma relação de troca” (MOTTA, 2013, p.15).

Como sustentação de sua teoria de análise crítica da narrativa, Motta (2013) utiliza uma visão antropológica e sociológica da comunicação linguística, afirmando que “a narrativa

é apenas o nexo de uma relação entre interlocutores”. Por sua vez, o que interessa é compreender esta relação, já que, segundo ele, as narrativas só se dão em um determinado contexto, e têm finalidades situacionais, sociais e culturais, servindo como “dispositivos argumentativos produtores de significados e sua estruturação na forma de relatos obedece a interesses do narrador [...] em uma relação direta com o seu interlocutor, o destinatário ou audiência (MOTTA, 2013, p. 120-121). Ele ainda defende que, neste contexto de que as histórias são decorrentes das intenções do autor, é possível ignorar as suas significações sociais, uma vez que as narrativas são produtos culturais que podem eternizar crenças e valores do seu escritor.

A análise de uma narrativa, de acordo com Motta (2013), não deve apagar completamente as vertentes formalistas compostas por outros estudiosos, entretanto a narratologia pode ir além do que ele chama de crítica ilustrada de romances, contos e novelas, abordando outras visões que desembocam em “um procedimento analítico para compreender os mitos, as fábulas, os valores subjetivos e intersubjetivos, as ideologias, a cultura política inteira da sociedade” (MOTTA, 2013, p. 123). O autor ainda defende que a análise da narrativa também pode auxiliar na compreensão de valores canônicos da sociedade – como na análise de papéis de gênero trazidos pelas princesas nos últimos 80 anos – a fim de estudar a como a criação interlocutiva de significados pode interferir na construção e instituição simbólica da sociedade. A técnica proposta por Motta (2013) segue os preceitos da hermenêutica, que por sua vez interpreta os discursos seguindo uma realidade constituída de fenômenos concretos e abstratos.

Motta (2013) ainda indica que, para compreender os conteúdos veiculados pelos filmes, que se faça uma análise fenomenológica, uma vez que é a essência do fenômeno narrativo que interessa – não o fato em si, mas o seu significado e interpretação. Já a análise pragmática, também defendida pelo autor, segue o seu ideal de interação comunicativa clássica – um emissor passando uma mensagem para um receptor –, e requer um entendimento específico sobre o texto. Segundo ele, neste tipo de avaliação coloque o texto como ponto de referência de um autor que construiu argumentativamente a mensagem, a fim de induzir o leitor a interpretar os fenômenos de acordo com a sua intenção.

A análise pragmática estuda, afirma Motta (2013), princípios que regulam a linguagem da comunicação, ou seja, compreendem a mensagem desde a sua enunciação por um emissor até a sua interpretação pelo receptor. Além disso, este entendimento das narrativas não busca compreender a história em contraste com fatos históricos externos à narrativa, mas sim interpretando o discurso como um fato histórico em si mesmo, englobando fatores de fora.

[...] o que se pretende descobrir através dos procedimentos da análise pragmática da narrativa? [...] Analisar *como as pessoas compreendem, representam e constituem argumentativamente o mundo através dos atos de fala narrativos e intersubjetivos*.¹³
 [...] Observar os conteúdos da comunicação narrativa como uma tessitura cognitiva entretecida que dá visibilidade e classifica ininterruptamente a realidade, dotando o contexto social e de significados culturais. (MOTTA, 2013, p. 129-130)

Outra proposta trazida à luz pela análise pragmática é o seu poder de identificar a assimetria social entre os seus interlocutores, destacando-a e problematizando-a. Se caso a trama narrativa seja fruto de uma relação discursiva assimétrica, os fatos relatados pelos produtos dessa rede discursiva “determinam como os acontecimentos serão processados e os significados adquirirão estabilidade até instituir o senso comum, a cultura e a história” (MOTTA, 2013, p. 131).

O caminho da análise da narrativa proposto por Motta (2013) segue uma sistemática que divide o objeto de estudo em três planos, o do discurso, da história e da fábula – em linguística, seria sintaxe, semântica e poética, sendo os dois primeiros predominantemente estéticos, enquanto o terceiro pauta a ética cultural e ideológica. A análise pragmática incide majoritariamente no plano da história (com foco na sequência de ações, encadeamento, intriga, conflito, cenários, personagens e seus papéis e funções). Contudo, não é possível ignorar o plano da linguagem, fundamental para projetar escolhas linguísticas e intenções comunicativas. O terceiro plano também deve fazer parte da pragmática, uma vez que as metanarrativas de fundo articularão os modelos de mundo e sentidos do plano da história.

O conteúdo da narrativa está localizado no plano da história, trazendo um plano virtual da significação como estratégia, consolidando sequências de ações cronológicas e causais desempenhadas por personagens, que estruturam uma intriga. As micro e macro estruturas deste plano irão configurar a história como um todo, criando a diegese necessária para a representação de um enredo, que por si só tem um universo particular de significados imaginados ou mundos possíveis. Para colocar em evidência este plano do objeto de estudo, Motta (2013) indica que hajam seis principais tópicos a serem avaliados – o 1º é *Compreender a intriga como síntese do heterogêneo*, o 2º é *Compreender a lógica do paradigma narrativo*, o 3º é *Deixar surgir novos episódios*, o 4º é *Permitir ao conflito dramático se revelar* e o 5º é *Personagem: metamorfose da pessoa à persona*. Nesta monografia, serão utilizados o 1º, o 2º e o 4º passos. O 5º será incluído na análise de personagem, mais adiante.

A compreensão da intriga como síntese do heterogêneo é, segundo Motta (2013) o primeiro passo de uma análise fenomenológica e pragmática. Este processo inclui a

¹³ Grifo do autor.

formulação da sintaxe da história, a maneira como o narrador constrói as sequências básicas e suas conexões, os pontos de virada e conflitos principais e secundários. Assim, afirma o autor, se entenderá como o narrador criou a história na comunicação – isto se chama **projeto dramático**¹⁴. A ressignificação da história acontece “a partir da identificação da serialidade do enredo, da revelação dos conflitos dramáticos [...], das estratégias narrativas utilizadas, dos efeitos de sentido produzidos e da identificação do fundo moral.” (MOTTA, 2013, p.143)

Já a lógica do paradigma narrativo, corresponde, de acordo com o autor, ao entendimento do projeto dramático tanto como essência da narrativa como em um contexto de construção da realidade. Motta (2013) afirma que o narrador – no caso do objeto desta monografia, os roteiristas e diretores sob a supervisão editorial dos Estúdios Walt Disney – emprega determinados recursos de linguagem a fim de construir um discurso argumentativo na relação com o interlocutor. Desta maneira, “[...] a narrativa é utilizada para atrair, persuadir, convencer, obter resultados, efeitos de sentido, satisfazer a um desejo e a um projeto discursivo do narrador” (MOTTA, 2013, p. 147). Desta maneira, a análise da sequência e de encadeamentos da história servem como táticas argumentativas de quem está narrando. O autor ainda indica que um dos momentos cruciais na análise de uma narrativa são os pontos de virada e como eles servem como truques do narrador para induzir efeitos pretendidos. *A bela e a fera* é repleto de pontos de virada, como o aprisionamento abrupto de Bela, que nos induz a gostar da camponesa pela sua coragem e a odiar Fera por sua truculência, a fuga de Bela e o salvamento por Fera, quando tanto o príncipe enfeitiçado começa a cair nas graças da protagonista (e também da audiência).

Outras análises possíveis, ainda neste plano, são as descrições de espaços, atmosfera, personagens e papéis, além de tensionar todas estas descrições com as estruturas narrativas pelo plano da superfície (linguagem). Desta maneira, os sequenciamentos apresentados também são considerados parte da significação da narrativa, e tornam-se parte da estratégia discursiva do narrador, incluindo suas intencionalidades e efeitos de sentido pretendidos.

A permissão do conflito dramático se dá a partir da manipulação do narrador em conduzir artimanhas e estratégias discursivas no plano da história, a fim de tensionar as situações e as personagens. Motta (2013) indica que a situação dos conflitos seja feita desde o início na análise pragmática, sendo possível assim realizar uma apreensão e organização da realidade trazida pelo objeto de estudo, e deverá orientar e esclarecer astúcias enunciativas e efeitos de sentido tensionados pelo narrador. O conflito, afirma o autor, será estrategicamente

¹⁴ Grifo meu.

textualizado, atuando como um frame, que irá enquadrar toda narrativa apresentada. Além disso, vale lembrar, Motta (2013) defende que os conflitos dramáticos das histórias são originados em tensões sociais e psicológicas, que podem ter um fundo baseado na economia, política, ideologia e religião, entre outros. Assim, a questão a ser resolvida rege todas as ações veiculadas, episódios, sequências ou até conflitos menores. “Assim, o conflito dramático é o frame estruturador fundamental de qualquer narrativa porque é ele que dispõe as ações e as personagens na história” (MOTTA, 2013, p. 169). E, seguindo o que Forster (1974) afirmou anteriormente, é a expectativa acerca do desenlace das histórias – que estão intrincadas em um conflito a ser resolvido – que o narrador mantém o interesse do leitor ou espectador, construindo assim um discurso premeditadamente sedutor (Motta, 2013).

Reuter (2002) tem uma abordagem mais estrutural para debater a análise narratológica. Ele indica, primeiramente, considerar a narrativa como constituída por um material linguístico, interessar-se pela organização e não pelas relações com o exterior e privilegiar o “como” em relação à organização do texto. Ele ainda separa o objeto de estudo em texto e não texto, e, em seguida, indica que se separe o objeto – neste caso, o filme – na tríade ficção (que contempla conteúdos reconstituíveis, como espaço-tempo e personagens), a narração, que remete à criação, e a produção de texto, que se refere às escolhas lexicais e estilísticas empregadas no texto. Nesta monografia, serão explanadas as ideias de ficção e narrativa de Reuter (2002), ressaltando algumas de suas categorias de análise.

De acordo com o autor, a ficção se refere ao universo encenado pelo texto, que se constrói progressivamente, seguindo o fio da meada. A história, segundo ele, é uma das instâncias a serem debatidas, e ela, por sua vez, é composta por estados e ações. Reuter (2002) defende ainda que as ações em sequência se relacionam entre si, articulando uma intriga global que dão sentido às múltiplas ações que a compõem. Esta intriga, por sua vez, é o que nos possibilita compreender o sentido global da história. Seguindo um esquema quinário de interpretação, o autor aponta que a narrativa nasce a partir da necessidade de transformação de um estado inicial para um estado final. O caminho da história passa então por uma complicação, que, segundo Reuter (2002) é um elemento que movimenta a história e a impele a sair de um estado inerte, passando pela dinâmica, que é o encadeamento de ações que desembocará na resolução, que, por sua vez, irá encerrar as ações, instaurando um novo estado que perdurará até a ocorrência de uma nova complicação.

Para ele, ainda, a narrativa fictícia precisa estar situada em um espaço. Em *A bela e a fera*, o espectador se defronta com dois lugares definidos – a aldeia e o castelo. O primeiro é uma prisão para Bela e o segundo para Fera, mas é no castelo, afastado de todos, que ambos

encontram refúgio. Reuter (2002) afirma que os lugares primeiramente definirão a fixação realista ou não realista da história, e as localidades irão participar da construção de efeito real da história. Além disso, eles determinarão a orientação temática e genérica das narrativas, e, no caso do objeto de estudo desta monografia, será responsável tanto por estruturar grupos de personagens – que se enfrentarão no clímax da história – como por descrever o personagem por metonímia, especificando como o lugar onde ele vive indica o que ele é (ou o quanto ele se difere e se destaca do padrão da localidade, como no caso da protagonista).

A narração, para Reuter (2002), irá designar as grandes regras que regerão a organização da ficção apresentada. O autor aponta que existam apenas dois grandes modos de retratar uma história – contando ou mostrando. Em geral, no primeiro, também chamado de diegese, a mediação do narrador é explícita, enquanto no segundo, denominado mimese, ele dissimula a sua presença. No caso de *A bela e a fera*, as primeiras cenas são contadas em primeira pessoa, pela feiticeira, e a narradora se mostra totalmente parcial, uma vez que demonstra asco e castiga uma personagem por um comportamento que ela julga ser digno de punição extrema, sem saber os caminhos que o levaram a esta posição. A partir de então, quando a audiência é apresentada a Bela, a narrativa passa para a terceira pessoa.

Propp (1983), folclorista russo, também buscou mapear as ações apresentadas por contos de fadas – chamados por ele de contos maravilhosos. Após analisar centenas de contos russos, ele encontrou um total de 31 funções que seriam desempenhadas por sete esferas de ação, formadas por diversos personagens. De acordo com ele, um conto de magia é, do ponto de vista morfológico, todas as histórias com desenvolvimento narrativo que começam por um dano ou uma carência, passam por funções intermediárias e terminam com o casamento. A função final pode assumir várias facetas, sendo elas a recompensa, a obtenção do objeto procurado ou a reparação do dano inicial. Esta visão geral de suas funções se encaixa no enredo central de *A bela e a fera*, que começa com a necessidade de a Fera encontrar alguém para amar e ser correspondido a fim de quebrar o feitiço do castelo, se envolve com Bela, ela encontra dificuldades em sua aldeia, volta, juntos eles combatem Gaston e a narrativa termina tanto em casamento quanto com a solução do dano inicial.

Por ter examinado um corpus muito limitado de histórias, as 31 funções de Propp dificilmente se aplicam a todos os contos de fada disponíveis no ocidente, e também não compreendem todo o espectro de contos veiculado pelos Estúdios Walt Disney. Entretanto, 15 propostas do autor russo se encaixam na narrativa de *A bela e a fera*.

São elas: 0 – Situação inicial, abertura e apresentação dos personagens, I – Um dos membros da família sai de casa, III – A proibição é transgredida, IV – O antagonista procura

obter uma informação, VI – O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens, VIII – O antagonista causa dano a um dos membros da família, VIII – A falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo, IX – É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou é-lhe dada uma missão, XI – O herói deixa a casa, XVI – O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto, XVIII – O antagonista é vencido, XIX – O dano inicial é reparado, XXI – O herói sofre perseguição, XXII – O herói é salvo da perseguição, XXX – O inimigo é castigado e XXXI – O herói se casa e sobe ao trono. Ainda que para Propp (1974) estas instâncias narrativas devam ser seguidas cronologicamente, formando um padrão, em *A bela e a fera* as funções algumas vezes se repetirão, com personagens diferentes, bem como acontecerão de forma invertida à ordem numérica.

4.2 Dissecando personagens

A bela e a fera (e os demais filmes de princesa dos Estúdios Walt Disney) nos trazem personagens emblemáticas e arquetípicas. Em geral, estas personagens, por participarem de narrativas com as esferas de bem e mal muito delimitadas, acabam por se localizar inteiramente em um espectro. Bela e Adam, conforme veremos adiante, têm seus momentos de complexidade emocional e de caráter, mas Gaston, por exemplo, é a personificação da futilidade, da arrogância e do egocentrismo.

Segundo aponta Forster (1974), o escritor de um romance, por ser humano, retrata com afinidade o seu objeto de trabalho. Ainda de acordo com o autor, os principais fatos da vida de uma pessoa podem ser contados em uma mão – nascimento, alimentação, sono, amor e morte. Isso se reflete também no que ele chama de *homi fictus*, uma vez que as personagens são parte inerente do estado mental do escritor. Ele ainda defende que o amor e a morte, por serem desfechos comuns à vida humana, também são boas opções de fim para as personagens de um romance, exatamente por terem caráter permanente. O amor, principalmente, defende Forster (1974), por ser um relacionamento humano é extremamente inconstante, então as pessoas se sentem impelidas a acreditar em um relacionamento amoroso quando ele vira convenção social – o casamento. Segundo ele, todas as emoções fortes precisam também de uma sensação de permanência, e é por isso que os romancistas terminam as narrativas com casamentos – porque eles expressam os sonhos íntimos e inseguros dos leitores.

Geralmente, ele [o homo fictus] nasce de repente, é capaz de morrer aos poucos, não precisa de muito alimento e nem muito sono, e se ocupa incansavelmente de relacionamentos. E – o que é mais importante – podemos saber a respeito dele mais

do que qualquer outra criatura que conheçamos, porque seu criador e seu narrador são um só ser. (FORSTER, 1974, p. 51)

A narratologia proposta por Motta (2013) prevê que a personagem da história invariavelmente assuma um tipo, que são traços únicos que caracterizam sujeitos arquetípicos. Para o autor, os personagens são a centralidade de uma narrativa, um eixo principal que serve como referência para todos os outros itens orbitarem ao redor. No caso da sua análise pragmática, Motta (2013) afirma que a personagem é um *signo de ancoragem*¹⁵, de tudo o que é narrado. É ela “quem protagoniza a ação, que gera conflitos, conduz a intriga, personifica as contraditórias dualidades herói-vilão, marido-mulher, esposa-amante, rico-pobre, etc” (MOTTA, 2013, p.175). Pelas personagens pré-existirem em relação à narrativa, é fundamental que as suas identificações aconteçam antes do desenrolar do conflito, uma vez que as personagens são os atores que tocam a progressão da história.

Voltando ao projeto dramático de Motta (2013), as personagens são apenas mais uma opção argumentativa e discursiva do narrador. É ele quem premedita o que se passa com a personagem e, mais ainda, como ela reagirá a determinadas situações. Ela não é produto de demandas internas da narrativa, mas sim segue a vontade de um narrador que escreve conforme a sua estratégia narrativa. Portanto, é de fundamental importância para a análise pragmática, conforme sustenta Motta (2013) que se entenda as razões estratégicas pelas quais cada personagem tem determinada característica – qualidade ou defeito – e porque ela age da maneira que age. Tudo o que tange a sua personalidade, afirma o autor, será uma decisão tática do narrador – seu nome, suas decisões, suas peripécias e conflitos.

Para Reuter (2002), a personagem é parte fundamental da narrativa, pois, de certa forma, toda história é história de personagens, e, além disso, “é um dos elementos-chave da projeção e identificação dos leitores” (REUTER, 2002, p.41). E, de acordo com Forster (1974), podem-se dividir as personagens em planas e redondas. A primeira, é o tipo que se fundamenta em uma universalidade de caráter, representando características típicas de um certo tipo de pessoa. Gaston é o exemplo clássico – bem como quase todos os vilões dos Estúdios Walt Disney –, uma vez que representa as mesmas características do início ao fim, nunca se contradiz e não demonstra incoerências de comportamento. Gaston é o típico machão, que não se importa com nada além de aparências e prazer físico. Já as personagens redondas são mais densas, requerem atenção porque fogem de um estereótipo e muitas vezes apresentam diversas mudanças e incoerências de comportamento. Adam é um exemplo disto, uma vez que pouco tempo depois de perder a paciência com Bela e assustá-la a ponto de sair

¹⁵ Grifo do autor.

correndo do castelo, vai atrás da camponesa para salvá-la. E quando descobrimos a sua história e temos compaixão por ele estar ferido em salvar a mocinha, ele presenteia a audiência com uma amostra de arrogância ao zombar dos livros de Bela. E então, mais uma vez, ele surpreende ao presentear-la com a biblioteca.

A própria construção e apresentação de personagens planos e redondos, afirma Motta (2013), demonstra que o narrador do texto está manipulando a história de maneira que algumas personagens recebam mais atenção dos leitores. Além disso, a análise pragmática também prevê que o narrador transfere as suas ideologias, crenças e impressões culturais a fim de manifestar seus próprios desejos e intenções. Assim, ele escreve estas personagens de maneira que elas recebam “[...] tonalidades de solidariedade, afastamento, aproximação ou estigmatização diversas e que vão definitivamente implicar interpretações diárias” (MOTTA, 2013, p.179). O desafio de análise proposto por ele é que se concentre a atenção no discurso, e não na psicologia, a fim de encontrar um estratagema narrativo de análise da diegese do texto como um todo, não apenas da personagem.

Propp (1983), além de determinar as funções de como funciona o conto fantástico, também propôs algumas categorias de personagens a desempenhá-las. Entre as que estão em destaque em *A bela e a fera* está a esfera de ação do antagonista (que inclui Gaston e Le Fou), compreendendo assim as funções de dano (ainda que o dano central e catalizador da narrativa não seja causado pelo antagonista), os combates e lutas e as perseguições. Também temos a esfera de ação da Princesa e seu pai, que segundo Propp deveria incluir as funções de tarefa difícil, imposição de um enigma, castigo e casamento. Contudo, Bela é a heroína de *A bela e a fera*, o que a coloca na esfera de ação do herói, que compreende a partida para realizar a procura e o casamento. O autor russo já havia previsto que isto pudesse acontecer, uma vez que a vida real está sempre criando novas figuras que se sobrepõem às personagens maravilhosas, incluindo realidade histórica contemporânea, influência de culturas diferentes, bem como atributos de outras religiões e crenças.

Para classificar as personagens, Propp (1983) indica que se analise os atributos como grandezas variáveis do conto, e este conjunto inclui características marcantes como idade, gênero, situação, aspecto exterior com particularidades, entre outras. A ideia principal é que estes atributos deixem o conto mais colorido, cheio de beleza e encanto.

Brait (1985) afirma que uma personagem é a representação de uma pessoa, e, assim, constitui um problema linguístico, uma vez que ela não existe fora do campo das palavras – ou dos filmes, como no caso do objeto de estudo desta monografia. Então, a autora defende, para entender como as personagens se portam, é necessário interpretar a construção do texto,

que expressa a maneira encontrada pelo autor para formar as suas criaturas e dar “independência, autonomia e vida aos seres de ficção” (BRAIT, 1985, p. 12).

A autora ainda propõe que se façam dois questionamentos acerca da personagem, sua história e seu narrador para melhor entender seus processos de criação e construção, uma vez que estes atores estão inclusos em uma simbiose única e inerente.

De que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor?
Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos? (BRAIT, 1985, p.13)

A autora, para responder a estes questionamentos, recorre à dois métodos de reprodução do real imagético, a fotografia e a pintura. Em seguida, ela defende que devido aos personagens da ficção estarem descritos em palavras, é apenas via análise das narrativas que é possível entender as estratégias utilizadas pelo autor para reinventar a realidade, “transportado sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por esta ilusão, reportar-se à chamada realidade” (BRAIT, 1965, p.19). Ela analisa o primeiro capítulo do romance de crítica social realista *O ateneu*. Segundo ela, a descrição do ambiente irá apresentar a personagem principal – e antagonista do herói –, e também serve como elemento de ligação entre o que foi narrado anteriormente e o que construirá as novidades da narrativa. Procedimento semelhante pode ser observado nas duas versões de *A bela e a fera*, que utiliza uma apresentação de ambiente para também apresentar a protagonista. Em seguida, ela dá continuidade à sua análise observando escolhas linguísticas que, apenas nesta parte introdutória do romance, irá dar o tom de tirania e maldade do diretor introduzido. A questão aqui, defende Brait (1985), é que o autor de *O ateneu*, Raul Pompéia, não aplica um realismo mimético apenas para copiar o mundo. Ele busca na linguagem um elemento significativo de dar forma ao real. Ao trazer a caricatura, Raul Pompéia constrói também uma personagem caricaturesca, que reflete em muito a sociedade hipócrita, consumista e subsistente de aparências da época.

Para construir um personagem, Brait (1985) afirma que o autor precise misturar diversas vivências – reais ou imaginárias –, sonhos, pesadelos ou até mesmo mesquinhas do cotidiano, para atingir a materialidade desses seres, tornando tangível a sua presença. A autora ainda reitera que, para analisar a construção de uma personagem, é necessário descobrir como o narrador se porta, revelando assim como visualizamos a personagem e como ela se materializa. No caso de *A bela e a fera*, o narrador presente é o que, segundo a autora, se caracteriza como uma câmera, fingindo registros e construindo as personagens. Por ser um filme, esta nomenclatura é muito acertada e justa ao que observamos na narrativa analisada.

De acordo com Brait (1985), por estar em terceira pessoa, o narrador está em registro contínuo, e acaba por focalizar a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem. Isto pode ser percebido em vários momentos de *A bela e a fera*, principalmente no live-action, que traz diferentes cenas, como a tentativa de assassinato do pai de Bela por Gaston e a volta de Maurice, salvo por Agathe, inseridas no meio da construção da relação de Bela e Fera, apenas para mostrar a maldade do antagonista, que até então só parecia uma pessoa arrogante e egocêntrica.

No próximo capítulo, a metodologia de análise abordada neste capítulo tomará forma com as cenas investigadas tanto na animação (1991) quanto no live-action (2017), identificando avanços na construção da personagem Bela. Esta análise se dará através do estudo do seu relacionamento com as personagens masculinas do filme (Adam/Fera, Gaston e Maurice), objetivando identificar o empoderamento feminino veiculado pelos filmes de princesa dos Estúdios Walt Disney.

5 NÓS NUNCA VIMOS MOÇA TÃO ESTRANHA: A ANÁLISE DE BELA

A análise da monografia se dará a partir da metodologia apresentada no capítulo 3, buscando compreender a construção da protagonista de *A bela e a fera*, Bela, através dos conceitos de princesas e de apresentação de personagens femininas nos filmes de princesa dos Estúdios Walt Disney introduzidos nos capítulos 1 e 2. Esta análise será desenvolvida a partir de 20 cenas descritas na tabela abaixo, a fim de mapear diferenças e similaridades na construção da personagem entre as versões de 1991 e 2017, e definir quais os avanços obtidos entre os 26 anos que se passaram entre um filme e o outro.

Quadro 1 – Cenas utilizadas na análise de personagem

<i>A bela e a fera</i> (animação, 1991)	<i>A bela e a fera</i> (live-action, 2017)
Música <i>Belle/Bonjour</i> – Cena de abertura	Música <i>Belle/Bonjour</i> – Cena de Abertura
Cena com o pai	Cena com o pai (Ela ajuda ele nas invenções e pergunta se ela é realmente estranha)
Confrontamento Bela e Gaston (“Eu acho que não mereço você”)	Confrontamento Bela e Gaston (“Nós nunca poderíamos fazer um ao outro felizes”)
Reprise <i>Belle/Bonjour</i>	Reprise <i>Belle/Bonjour</i>
	Cena da Máquina de lavar + alfabetização da menina “Nós já temos uma mulher que sabe ler, é o suficiente”
Bela vai em busca do pai e se oferece para ficar no lugar de seu pai	Bela vai em busca do pai e ativamente troca de lugar com ele na cela
Bela chora na cama ao perceber que está presa no castelo	Bela tenta fugir com uma corda feita de vestidos
Bela ensina Fera a ler Cena da biblioteca	Fera ri de Bela por ler Shakespeare Cena da biblioteca Eles lêem juntos
<i>Gaston</i>	<i>Gaston</i>
<i>Something there/Alguma coisa aconteceu</i>	<i>Something there</i> + Cena de agradecimentos
Bela salva o pai com ajuda de Zip	Bela vai ajudar o pai e eles fogem juntos da carruagem com um alfinete de cabelo dela

Como praticamente todas as personagens de qualquer produção ficcional – seja ela literária ou cinematográfica –, Bela não está só na narrativa que protagoniza. Considerada

uma das personagens mais independentes trazidas pelos Estúdios Walt Disney, por ter um discurso fundamentado em independência e inteligência, Bela se relaciona majoritariamente com homens na narrativa¹⁶. Para Henke e outras autoras (1996), citando Gilligan (1982), as mulheres não apenas aprendem desde cedo a valorizar conexões com outras pessoas, bem como precisam destas ligações para definir partes de suas personalidades. Como o alvo desta monografia é entender a construção de Bela em um panorama de representação feminina, a personagem não será analisada apenas como um meio e fim em si mesma, mas inicialmente em uma apresentação de seu caráter e então em um âmbito de relacionamento com três homens – o seu co-protagonista, Fera/Adam, o antagonista, Gaston, e seu pai, Maurice.

5.1 *Sonhadora criatura, tem mania de leitura*: Bela, a protagonista diferente

Figuras 2 e 3 – Bela na animação, em 1991



Fonte: Reprodução de *A bela e a fera*

¹⁶ A construção de narrativas como *A bela e a fera*, que priorizam coadjuvantes masculinos numericamente – mesmo que o protagonismo esteja com uma mulher – reforça a ideia de que o gênero masculino é a centralidade de representatividade do mundo. Eisenhower (2017), em sua pesquisa quantitativa de falas em filmes de princesa, aponta que, no caso de *A bela e a fera*, 71% das falas da animação de 1991 são proferidas por homens. Conforme as narrativas foram se tornando mais complexas, principalmente na Era Renascentista – na qual *A bela e a fera* está incluído – abriram-se mais papéis com falas nos filmes, e eles foram repassados a personagens masculinos, deixando a audiência com a ideia de que, apesar de termos protagonistas mais independentes e fortes, elas ainda estão sozinhas em um plano dominado por homens, no qual a referência masculina ainda predomina, seja através de alívio cômico ou ocupação de autoridade.

Figuras 4 e 5 – Bela no live-action, em 2017, interpretada por Emma Watson



Fonte: Estúdios Walt Disney

O filme inicia-se apresentando o grande conflito a ser resolvido durante a narrativa: um príncipe e todos em seu castelo são transformados em uma fera e objetos de decoração por uma feiticeira. Esta maldição recai sobre eles pois o príncipe foi extremamente arrogante com a feiticeira, disfarçada de mendiga, e zombou da humildade da velha senhora ao negar uma rosa em troca de abrigo. Assim, todos só voltarão às suas formas normais quando Adam aprender a amar alguém e for correspondido. Então, o narrador faz a pergunta: Mas quem amaria um monstro como ele? Em seguida, a narrativa apresenta Bela através da música *Belle*, em inglês, ou *Bonjour*, em português brasileiro, bem como o ambiente no qual ela está inserida e as personagens coadjuvantes que participarão do filme. Os dez primeiros minutos de ambos os filmes são o que Propp (1983) chama de ponto inicial (ou zero), uma vez que demonstra a situação inicial – no caso Bela na aldeia, com seu pai e Gaston, e Fera e seus servos enclausurados no castelo.

A música *Belle* é a responsável por apresentar quem é Bela e o que ela pensa sobre a sua realidade e o que ela deseja do mundo. Segundo Downey (1996), a animação, em geral, é extremamente dependente de simbolismo, uma vez que as narrativas não são construídas unicamente de lógica discursiva, mas sim adicionado a um sistema cultural. Nasce então a necessidade de aplicação de músicas para contar histórias, uma vez que constitui uma linguagem própria, e, conforme os Estúdios Walt Disney descobriram grande interesse nas massas pelos musicais – escolha que lhes rendeu mais de 22 estatuetas no Oscar para melhor trilha sonora e melhor música –, as letras das músicas são compostas a dedo para seguirem a narrativa. Desta maneira, Downey (1996) afirma, os elementos discursivos e não discursivos da música, como sua não linearidade, holística e output emocional são responsáveis por

provocar diversos significados pessoais. Entretanto, ressalta a autora, é de extrema importância que a música, como um elemento não discursivo da narrativa, esteja em consonância com a história apresentada, uma vez que “uma história coerente demanda interconexões entre todos os elementos filmicos” (DOWNEY, 1991, p.192). Desta maneira, unindo o visual ao fílmico, haverá uma continuidade e união da narrativa, juntando formas diferenciadas para não apenas ajudar o entendimento da narrativa mas também fornecer os seus próprios significados devido às suas habilidades diferenciadas de chamar a atenção da audiência. *A bela e a fera*, o segundo filme dos Estúdios Walt Disney a trazer a fórmula de sucesso metade conto de fadas e metade musical da Broadway – apresenta personagens e situações através de músicas – *Belle* irá definir a protagonista, *Gaston* nos mostra quem é o antagonista, *Be our guest* traz a vida de luxo que o castelo tinha antes do feitiço, e *Beauty and the beast* irá marcar o momento em que os protagonistas se apaixonam.

No caso de *Belle*, a música é responsável por situar a protagonista como “a outra” em uma aldeia onde tudo se encaixa. Conforme o live-action irá apresentar, a aldeia também vive em um encanto paralelo, uma vez que não lembra do castelo vizinho, o que explica a mesmice diária com a qual Bela se entedia. Começamos com a protagonista proclamando que acha tudo muito igual, em uma “Little town, full of little people” – por mais que se espere que ela queira uma aventura (como ela mesma proferirá na reprise da música), ela ainda rebaixa a vida que seus vizinhos levam. Em contrapartida, a comunidade também a vê como diferente, como no verso “Look there she goes, that girl is strange, no question/Dazed and distracted, can't you tell?/Never part of any crowd/'Cause her head's up on some cloud”, creditando seu comportamento como esquisito devido à falta de amizades. Contudo, eles apenas a acham “funny”, e na tradução, “engraçada”, em um sentido de que ela destoa de todo o resto da aldeia, principalmente em relação a outras moças, o que representa um mistério para as mentalidades limitadas da região “With a dreamy, far-off look/and her nose stuck in a book/what a puzzle to the rest of us is Belle” na versão em inglês e “Sonhadora criatura, tem mania de leitura/É um enigma para nós a nossa Bela” em português.

Através de *Belle/Bonjour* a audiência é apresentada a uma protagonista diferente em relação não apenas a outras moças na narrativa – personagens extremamente planas, por uma análise baseada em Forster (1974), já que são extremamente sexualizadas e só aparecem contracenando com Gaston, por quem nutrem uma paixão sem razão ou profundidade – mas também em relação às princesas Disney que vieram antes dela. Finalmente os Estúdios Walt Disney trazem uma protagonista que não está interessada – até então – em casamento ou que está disposta a percorrer céus e terras por um homem. Ela também não é perseguida por outras

mulheres por interesses mesquinhos como inveja ou ciúmes de sua aparência ou bondade. Ela é a primeira princesa a ler um livro – ainda que uma história de amor, conforme a própria Fera irá zombar no live-action – e a esperar algo a mais de sua vida (o que não necessariamente é algo diferente de um marido ou “amor verdadeiro”, como observamos em Ariel). A ideia que temos de Bela é que, através dos livros, ela formou uma inteligência à parte, o que a faz espezinhar a realidade em que está.

Contudo, Bela ainda é uma representação feminina dentro do padrão estético, o que a faz cair nas boas graças da comunidade, mesmo que seja esquisita, conforme apresenta a música com: “Now it's no wonder that her name means Beauty/Her looks have got no parallel/But behind that fair façade/I'm afraid she's rather odd/Very different from the rest of us” ou “O nome dela quer dizer beleza/Não há melhor nome pra ela/Mas por trás desta fachada/Ela é muito fechada/Ela é metida a inteligente/Não se parece com a gente”. Gaston, durante a mesma música, informa LeFou que Bela é a sua escolhida para casar pois ela é a mais moça mais bonita da aldeia, e isso quer dizer a melhor. Gaston, como será analisado mais adiante, é a personificação de tudo o que a protagonista mais abomina – arrogância e falta de conteúdo. Não é uma discrepância na construção do antagonista que ele a veja apenas como alguém bonito – apesar de esquisita e apaixonada por livros.

Segundo Reuter (2002), o nome de uma personagem é um fator designante fundamental na sua construção. É ele que a significa dentro da narrativa, dando vida à personagem, consolidando a sua identidade e contribuindo para produzir um efeito do real. O autor ainda aponta que o nome é o “ser e o fazer” das personagens, efeito chamado de “motivação”, e prefigura o que a personagem fará, quais as suas decisões e quais os caminhos a serem percorridos. Desta maneira, esperamos desde a sua introdução que a protagonista seja realmente bonita, ainda que tenha outras características marcantes. Entretanto, vale lembrar que apenas Gaston demonstra se importar profundamente com a aparência de Bela – não que isto não seja notado pelos empregados do castelo, por exemplo, mas neste caso, o fato de ela ser uma mulher pesava mais do que a sua aparência.

Conforme apontado no capítulo 3, Bela se encaixa no chamado estereótipo de Boa Garota, uma vez que faz parte do espectro analisado por ser bonita, bondosa e alvo da ação na história. Uma adição importante do live-action foi a cena que acontece logo após Maurice sair de casa para a feira, e vemos Bela riscando algo em um caderno e testando um protótipo que não entendemos exatamente o que é até o *take* seguinte, onde a vemos no poço da cidade, lendo um livro tranquilamente enquanto um burro anda em círculos puxando um balde – uma

maneira simples de lavar a roupa na França moderna¹⁷. Em seguida, ela chama uma menina que a observa curiosamente para ler junto a ela, enquanto esperam a roupa ficar pronta. O professor da escola local – que por sua vez é exclusivamente masculina – as vê e se sente ultrajado “O que raios você está fazendo? Ensinando outra menina a ler? Uma só não é o suficiente?”, enquanto outra camponesa (que depois descobre-se ser a insuportável Sra. Cogsworth) afirma “Precisamos fazer algo”. Então, alguns homens jogam a sua roupa na rua, enquanto o Padre Robert a ajuda a juntar as peças. A ideia aqui é clara – Bela, que se apresenta também como uma inventora, quer mudar a realidade à sua volta, empoderando outras meninas pelo que ela acredita ser uma grande abertura de portas em um mundinho tão fechado: a leitura.

Os 20 primeiros minutos de filme são de caracterização geral de uma situação inicial do filme, relatando brevemente o que aconteceu com Adam e todos no castelo, e apresentando o *starting point* de Bela, uma camponesa ousada, diferente, inteligente e deslocada em sua comunidade. De acordo com artigo publicado pela revista *People*¹⁸, algumas diferenças na construção da personagem trazidas pelo live-action foram pedidos da sua intérprete, a atriz Emma Watson. Conhecida por dar vida à igualmente diferente e inteligente Hermione na saga Harry Potter, Emma é uma atriz que se identifica com o feminismo e ela mesma tem por costume deixar livros sobre empoderamento feminino em alguns pontos de alta circulação da população, como grandes praças e estações de trem, com o objetivo de familiarizar as pessoas com este tipo de leitura. Segundo afirma Bill Condon, diretor do filme, foi ideia de Watson que Bela fosse a co-inventora da casa, bem como a sua vontade de ajudar outros. Além disso, buscando retirar a ‘domesticidade’ da protagonista, a figurinista, Jacqueline Durran, transformou as delicadas sapatilhas em botas resistentes, além de adicionar “bloomers”, calças largas embaixo das saias, que permitem a melhor movimentação da personagem. Emma Watson também foi a primeira intérprete de carne e osso que se recusou a usar um espartilho para diminuir sua cintura. Todos estes pequenos toques na apresentação geral de Bela definiram uma personagem mais atualizada em relação à mulher do século 21 – trabalhadora, com estilo próprio e advogando por uma causa.

¹⁷ Se estima que *A bela e a fera* se passe por volta do século 18, mesma era em que o conto foi publicado pela primeira vez no país. O live-action trouxe mais algumas pistas, uma vez que se sabe que Gaston lutou em uma guerra recente, e o próprio Maurice se refere a ele como “capitão”. O mais provável é que seja a Guerra dos Sete Anos, ocorrida na Europa entre 1756 e 1763.

¹⁸ “**How Belle Has Changed (and Hasn't) in the New Live-Action Beauty and the Beast, Starring Emma Watson**”, de Jodi Guglielmi, publicado em 14 de novembro de 2016 e disponível em <<http://bit.ly/2zmTw4F>>, acesso em 22 nov. 2017.

Ainda que *Belle* apresente a personagem inicialmente, após as cenas introdutórias com Maurice e Gaston e também a da máquina de lavar, Bela novamente se vê encurralada pelo antagonista e suas intenções de casamento, que por sua vez leva a uma vida totalmente indesejada pela protagonista. Eis que ela foge de Gaston e, ultrajada pelos planos simplórios de todos na aldeia, entramos em uma reprise de *Belle*, em que ela inicialmente debocha das intenções do caçador “me, the wife of that boorish, brainless...” ou, na versão em português: “eu, esposa daquele grosseiro, burro...”. Em seguida, ela nega veementemente a possibilidade de acabar na vida que lhe foi pintada: Senhora Gaston, cozinhando a última caça dele e cuidando de 10 filhos, e afirma “I want much more than this provincial life/I want much more than this provincial life/I want adventure in the great wide somewhere/I want it more than I can tell” e, em português: “Eu quero mais que a vida do interior/Quero viver num mundo bem mais amplo/Com coisas lindas para ver”. Aqui, enxergamos uma personagem que deseja muito ter novas experiências, conhecer outras pessoas e estar em outras companhias, que também tenham o mesmo gosto que ela. Em seguida, ela também expressa a vontade de ter alguém ao seu lado que seja como ela: “And for once it might be grand/To have someone understand/I want so much more than they've got planned” e, na versão brasileira: “E o que eu mais desejo ter/ É alguém pra me entender/Tenho tantas coisas pra fazer”. A protagonista de *A bela e a fera* deseja muito mudar de vida, mas também sente a falta de alguém que a entenda.

Então, entramos na ação, com Maurice aprisionado por Fera e ela indo ao seu resgate. Quando o encontra, Maurice está aprisionado em uma cela na masmorra do castelo. Na animação, Bela faz um acordo com a Fera para que eles troquem de lugar, uma vez que Maurice está velho e doente, e o pai aceita, sob protestos. Já no live-action, Bela apresenta a opção mas, exatamente pela protagonista ser jovem e ter a vida toda pela frente, enquanto ele já viveu o suficiente, Maurice se recusa a trocar de lugar. Em um momento de despedida, Bela abraça o seu pai e ativamente troca de lugar com ele na cela, fechando a porta e forçando a sua prisão. Em um segundo momento no castelo, a camponesa é encaminhada a um confortável quarto no qual irá morar pelo tempo que estiver ali. Enquanto a Bela da animação se deita e chora pela sua situação, perdida no que fazer e na quantidade de novidades em apenas um dia, a protagonista de Emma Watson canaliza a sua raiva em fazer uma corda de tecidos – que previamente haviam sido colocados nela como uma tentativa falha de vesti-la como uma dama da corte, uma tentativa de ‘domesticação’ da camponesa – para fugir pela sua janela. Bela ativamente usa como uma maneira de fuga o que colocaram nela para restringi-la.

Figuras 6 e 7 – Bela após o seu aprisionamento na animação e no live-action



Fonte: Reprodução dos filmes

Em ambas as versões, um nó da intriga se dá quando, após o jantar preparado pelos empregados, a protagonista vai para a Ala Oeste, proibida para ela, e encontra a rosa encantada que mantém todos sob o feitiço no castelo. Não satisfeita com a primeira transgressão, Bela, fascinada pelo item mágico, tira o domo de vidro que protege a flor e está prestes a tocá-la, quando Fera aparece e fica extremamente bravo, mandando-a embora do castelo. A tensão entre os dois protagonistas atinge um ponto máximo, então Bela sai a cavalo no meio da noite, apenas para se encontrar no meio dos mesmos lobos que quase mataram o seu pai anteriormente. Eis que Fera aparece do nada, sentindo-se responsável pela iminente morte da camponesa – que, parcialmente, seria sua culpa também. Adam fica gravemente ferido pela luta e, então, em ambas as versões do filme, vemos Bela hesitar: ela coloca a sela em Philippe e olha para a estrada que a levaria para casa, em dúvida do que fazer – se deve deixar Fera ferido para trás e voltar para o conforto do seu lar ou se ajuda a pessoa que acabou de salvar a sua pele, levando-o para o castelo e cuidando dele. É uma dúvida justa e humana, levando em consideração que todos os eventos que a levaram até essa encruzilhada narrativa foram extremamente traumáticos. Entretanto, seguindo o padrão de Boa Garota, Bela coloca Fera na garupa de Philippe e eles voltam ao castelo. A questão aqui é que o interesse afetivo da camponesa pelo príncipe enfeitiçado só nasce quando ele demonstra algum tipo de traço de humanidade, carinho ou consciência, se afastando da fera horrenda que ela conhecia.

5.2 True that he's no prince charming: Fera e sua necessidade de salvação

Figuras 8 e 9 – Fera/Adam na animação



Fonte: Reprodução *A bela e a fera* (1991)

Figuras 10 e 11 – Fera/Adam no live-action, interpretado por Dan Stevens



Fonte: Divulgação Estúdios Walt Disney e Reprodução *A bela e a fera* (2017)

O romance entre Bela e Adam cai como uma luva na proposta renascentista dos Estúdios Walt Disney, seguindo premissa deixada pela princesa anterior, Ariel: A jornada para construir o amor é a centralidade da narrativa. Ao contrário das princesas clássicas, em que a paixão era o ponto de partida e a luta era o casal ficar junto contra todas as dificuldades, agora, o amor é algo que precisa crescer e ser construído, cena a cena. No caso de *A pequena sereia*, esta definição narrativa ainda estava incipiente – Ariel se apaixona platonicamente e precisa que Eric retribua o amor para ela não acabar escravizada pela bruxa do mar – com Bela essa ideia se expande e se consolida, e agora sabemos que o amor pode fazer parte dos sonhos e interesses de uma mulher, mas que não precisa ser a centralidade de sua vida. Portanto, é necessário que haja uma evolução gradual de ambos os protagonistas para que eles se entendam e apenas então se apaixonem. De acordo com Davis (2001), Bela e Fera começam a se respeitar, então gostam um do outro – primeiro sob um viés de amizade – para então partir para o amor. Este amor, segundo a autora, não vai estar completamente consolidado ou até mesmo compreendido até o clímax final, o momento de tensão máxima,

quando Adam está desmaiado após ser atingido por Gaston. A ideia central da construção do romance dos protagonistas de *A bela e a fera*, revela Davis (2001), é que eles ultrapassam todas as barreiras emocionais, psicológicas e físicas que os separaram até então. Por emocionais, traumas como ter sido enfeitado por seu comportamento egoísta, psicológicas como ter sido a estranha em uma aldeia que não a aceita e físicas por ele estar preso em um corpo animalesco e ela não.

Adam é uma personagem redonda no sentido mais completo do conceito – e o live-action veio para contribuir ainda mais com esta ideia. Na animação, temos a Fera como uma personagem cômica e mal-educada, tentando conquistar Bela desde a sua chegada no castelo. Entretanto, ele também demonstra ser muito ingênuo, contrastando com a sua fisionomia e também com a descrição que foi dada no início do filme. Isso muda no filme de 2017 – agora, temos um protagonista em sofrimento com o seu castigo, situação que ele menciona algumas vezes, e com pouca esperança de mudanças. A Fera de Dan Stevens tem uma personalidade grosseira e amargurada, mas, ao mesmo tempo, não ameaçadora – seus próprios empregados sabem que seus ultimatos não são reais, e contrariam tudo o que ele diz. É importante ressaltar que a Fera transcende a própria questão de personagem – é, como Motta (2013) previu, a centralidade da narrativa atuando como o signo de ancoragem. Ainda que Bela seja a movimentação da história – quem vai resolver o conflito –, a intriga central é o comportamento de Adam, que por sua vez é uma personagem cheia de dualidades, explosões e imaturidades. É importante dizer também que a rivalidade Gaston versus Adam (que só virá a existir mesmo ao final dos filmes), é contrastada o tempo todo, e a construção de ambas as personagens é feita diferentemente – o único aspecto em que o antagonista supera o mocinho é na aparência, mas já sabemos que isto não interessa à Bela. A diferença se dá devido ao fato que conhecemos Adam e que aprendemos – tanto quanto Bela – a gostar dele ao longo da história. Ele comete erros e tem atos de arrogância o tempo todo, mas também demonstra bondade e evolução, algo que não reconhecemos na trajetória de uma personagem tão plana quanto Gaston é. Até LeFou, o fiel escudeiro do antagonista, demonstra remorso e recobra sua consciência no fim do live-action, enquanto Gaston ainda é cegamente guiado por ódio.

Em seu primeiro contato com Bela, Adam está escondido nas sombras, não querendo revelar o seu rosto à recém filha do seu prisioneiro. Em ambos os filmes, a camponesa chega ao castelo após diversas funções narrativas de Propp (1983), como:

- a) VIII – *Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo*: No caso do live-action, quando Maurice consegue sair do castelo ileso pela primeira vez, e volta para pegar a rosa de Bela;

- b) III – *A proibição é transgredida*: a Fera prende Maurice pelo roubo da flor;
- c) IX – *É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou é lhe dada uma missão* e XI – *O herói deixa a casa*: Quando o cavalo Philippe “avisa” Bela sobre o desaparecimento do seu pai e ela parte a sua procura.

No primeiro encontro, tanto a Bela da animação quanto a do live-action pedem para Fera sair da escuridão e vir para a luz, e ambas demonstram estar igualmente assustadas ao verem a face do dono do castelo – ainda que levemente curiosas no início. A Fera do filme de 1991 encaminha Bela para o quarto (após um pedido de Lumière, Adam demonstra sentir pena da moça), enquanto o príncipe do live-action é bem mais duro e fica a cargo dos funcionários a encaminharem para seus aposentos.

Segundo Downey (1996), no momento em que Bela se entrega ao aprisionamento eterno no castelo, a protagonista sofre um silenciamento profundo da sua identidade. A autora sustenta que a promessa de trocar a prisão do seu pai pela sua requer o abandono dos seus sonhos e livros, a maior marca de sua liberdade, afirmação e intelecto. Entretanto, Downey (1996) afirma, é passada a imagem da protagonista como a de uma mulher forte e inteligente, que possui características intrínsecas que irão possibilitar de virar o jogo e lutar para se libertar. Bela desde o início da narrativa luta por emancipação, e Adam busca a redenção de sua maldição – e um não poderá encontrar os seus desejos sem o auxílio do outro. Isto, de acordo com a autora, irá definir a escalada para o conflito da narrativa.

Quando a Fera requer a companhia de Bela para o jantar, em ambos os filmes isto não é feito delicadamente, mas sim sob gritos e coerção. A camponesa, ainda sofrendo pelo aprisionamento, recusa veementemente em ambas os filmes, e, no live-action ainda dá a cartada final: “Eu preferiria morrer de fome a comer com você”. Nesta mesma cena, em ambos os filmes os criados relativizam o comportamento abusivo e agressivo de Adam. No caso da animação, Madame Samovar e seu filho Zip (a chaleira e a xícara) levam chá para melhorar o ânimo de Bela, e de cara o menino dispara: “Viu mãe, eu disse que ela era bonita”. E, depois de uma série de grosserias de Fera, Madame Garderobe (a cantora do castelo transformada em um guarda-roupa) diz a Bela que o amo não é tão ruim depois que você o conhece. Tanto Madame Garderobe quanto Madame Samovar se encaixam no estereótipo “Servas amorosas” apresentado no capítulo dois, por serem visualmente gordinhas (mesmo que passem a animação inteira como objetos, Madame Samovar é redonda e Garderobe remete a um biotipo grande e largo), e por concederem muitos conselhos à Bela durante a sua estadia no castelo. No live-action, Madame Samovar e Madame Garderobe frisam o quanto

todos no castelo admiram a coragem da camponesa em ter trocado a sua liberdade pela de seu pai, o que demonstra um avanço – se a protagonista de 1991 se destacava por ser uma bela garota, em 2017 o que interessa são as suas ações. Contudo, o novo posicionamento das criadas não as exime de algumas falas problemáticas e condescendentes em relação ao comportamento de seu amo, como quando Madame Samovar se refere ao ataque de raiva por Bela recusar a janta com Adam simplesmente como: “As pessoas dizem muitas coisas quando estão com raiva”.

Os embates de Bela e Fera não acabam quando eles retornam da luta com os lobos – agora, a camponesa também transgrediu uma regra e Adam foi ao seu resgate. Eles se encontram em pé de igualdade, uma vez que Bela teve a oportunidade de ir embora e não o fez, por se sentir responsável pela situação de Fera. Entretanto, quando eles voltam ao castelo, continuam com as discussões constantes, ela reclamando do jeito explosivo dele e ele a recriminando por ter ido à ala oeste. Entretanto, no filme de 1991, ela, ao final da briga, agradece a ele por ter salvo a sua vida, e ele pede desculpas pelo seu comportamento. A expressão de gratidão entre os protagonistas só viria depois no live-action, mas, ao retornarem ao castelo com Adam ferido, os criados agradecem a Bela pela ajuda com o amo, e então revelam o porquê de se importarem tanto com ele: na infância, quando o jovem príncipe perdeu a mãe, o pai dele o transformou em alguém desprezível.

Depois de algum tempo se recuperando, ele descobre a paixão dela por livros. No caso da animação, ela inclusive o ajuda a ler melhor – algo inverossímil, dado que ele era um príncipe e ela é uma camponesa. Ao melhorar os seus machucados, Adam começa a perceber que sente algo diferente por ela, e que gostaria de fazer algo em sua homenagem. No live-action, a Fera recobra os sentidos ao escutar Bela recitando um poema do escritor inglês Shakespeare – e não gosta do que ouve. Então, ele, com uma personalidade arrogante de um nobre aristocrata francês, diz que ela deveria ler obras melhores, e lhe mostra a extensa biblioteca do castelo. A cena em ambos os filmes é cativante – Bela fica fascinada em ver tantos livros juntos pela primeira vez, algo pelo qual ela ansiou a vida toda. No longa de 2017, a camponesa ainda pergunta se ele lera todos os livros, e ele, brincando, responde que “Não, uma vez que alguns estão em grego”. Então, com a piada, a tensão entre os protagonistas começa a desvanecer e eles viram amigos. Pela primeira vez, eles estão em pé de igualdade e sem ressentimentos, e isso é expresso na cena em que Bela toma sopa com a colher, enquanto Adam se alimenta como um cachorro, demonstrando dois extremos. Ele tenta comer com a colher também, mas suas patas não ajudam, e ela resolve tomar a sopa diretamente do prato, ajudando-o ao propor uma maneira de comer em que ambos se sintam confortáveis.

Essa parte dos filmes é marcada pelo que Downey (1996) define como a formação gradual de um relacionamento entre a Bela e a Fera. Aos poucos, a autora defende, ele começa a entrar na ‘ética do cuidado’ trazida pela camponesa, e observamos, aos poucos, o casal dividir bons momentos. Ao ouvir Bela recitar poesia enquanto eles passeiam pela área externa congelada do castelo, a Fera do live-action consegue enxergar a beleza de uma paisagem¹⁹ que significa a sua prisão. Em seguida, a camponesa ajuda Adam a se relacionar melhor com animais – no caso da animação, é ao alimentar passarinhos, e, no filme de 2017, é ao fazer carinho em Philippe, seu cavalo. Como que para quebrar a tensão, entra a música *Something there/Alguma coisa aconteceu*. Nela, Bela percebe as transformações de Fera, como no verso “There's something sweet, and almost kind/But he was mean and he was coarse and unrefined/And now he's dear, and so unsure” e, na versão em português, “Ele foi bom e delicado/Mas era mau e era tão mal educado/Foi tão gentil e tão cortês”. Percebemos que Bela está, aos poucos, percebendo as mudanças de Fera, que, por sua vez também está atento à mudança de postura da camponesa: “She glanced this way, I thought I saw/And when we touched, she didn't shudder at my paw/No, it can't be, I'll just ignore/But then she's never looked at me that way before” e, em português, “Eu reparei no seu olhar/E não tremeu quando chegou a me tocar/Não pode ser, que insensatez/Jamais alguém me olhou assim alguma vez”. De acordo com Downey (1996), a letra desta música retrata a aceitação mútua entre as personagens e a validação de um possível relacionamento que ultrapasse a amizade.

No live-action, após esta música, o castelo está em festa, os criados vibrantes com a aproximação entre os protagonistas. Bela encontra Adam no pátio, lendo *O rei Arthur e os cavaleiros da tábua redonda*, e brinca pelo fato de ele estar com um romance – fato que a Fera nega veementemente, dizendo que a obra fala sobre “cavaleiros e homens e espadas e outras coisas”, negando o romantismo pelo qual a camponesa é afeiçoada. Ela então agradece a ele por ter salvo a sua vida, e ele, reconhecendo o gesto dela, agradece por tê-lo trazido de volta ao castelo e não tê-lo abandonado aos lobos. Em seguida, ele comenta como os criados estão alegres e também como eles ficam sempre muito sérios perto dele, e Bela se identifica com a exclusão, respondendo: “Os aldeões dizem que sou uma garota engraçada, mas não é um elogio”. O casal então se encontra na solidão em seus próprios lares, identificando-se com “o outro”, como alguém de fora que nunca consegue ser incluído. Ele rebate com “Sua aldeia parece terrível” e ela: “Quase tão solitária quanto o seu castelo”.

¹⁹ Na mitologia do filme, o castelo vive em um eterno inverno, frio e nevando. Quando o feitiço é quebrado, o sol e o calor irrompem e a neve derrete.

No caso do filme de 2017, Adam resolve mostrar um artefato mágico deixado pela feiticeira, um livro que permite que a pessoa vá a qualquer lugar do mundo – algo que o príncipe crê que seja um ato cruel, uma vez que devido à sua aparência não existe lugar que o aceitaria. Bela então resolve ir a Paris para saber o que aconteceu com sua mãe, e, ao chegarem na casa onde ela nasceu, descobrem que a mãe morreu de peste negra. Pela segunda vez, Fera diz que sente muito por ela e se desculpa por ter chamado o seu pai de ladrão. Nesta cena, Bela encontra suas raízes e, tomada pela tristeza do que aconteceu, só deseja voltar para o castelo – que aqui ela chama de ‘casa’. Se na animação a construção do relacionamento de Adam e Bela acontece de maneira mais simples – dadas também as limitações do formato e a necessidade de uma narrativa mais enxuta e menos complexa, uma vez que sua audiência é formada por um público predominantemente infantil –, no live-action a relação entre os protagonistas é nutrida de maneira menos plana e mais redonda (utilizando aqui a mesma metodologia trazida por Forster para entender as personagens).

Ao chegar ao ‘clímax’ da construção do sentimento, a cena do baile, a narrativa apresentou ambas as personagens em sua mais profunda intensidade, e nenhum dos dois se transformou essencialmente. Adam está mais sociável e menos grosseiro, mas ainda é um príncipe levemente arrogante e sarcástico, e a camponesa Bela continua a mesma sonhadora com os mesmos princípios que chegara ao castelo. A ideia apresentada pelo live-action é que um pode se moldar ao outro, mas sem mudar a sua essência. Na animação, tanto a camponesa quanto o príncipe são mais ingênuos, aparentando ganhar uma maciez maior em relação ao outro – a Fera de 1991 não é nada sarcástica, mas sim desajeitada e com necessidade de atenção, o que, pela primeira vez, recebe de Bela. A grande alteração de um filme para o outro é que as personagens do longa atual são mais maduras e mais tridimensionais, apresentando diversas características próprias e também mais coerência na sua construção na narrativa.

A cena que segue é a que tornou o filme famoso e rendeu à animação, em 1991, a indicação ao Oscar como melhor longa-metragem. Na animação, o baile é ideia dos criados para aproximar de vez o casal de protagonistas, já no live-action a proposta é de Adam sob o pretexto de “Bom, eu a vi no salão de festas e disse ‘já que você já torna tudo tão bonito, deveríamos ter um baile hoje’. Eu nunca imaginaria que ela fosse dizer sim!”. Adam, ainda incrédulo que ela possa nutrir algo além de amizade por ele, sente dificuldades em se enxergar como uma pessoa digna de ser amada. Em ambos os filmes, a cena de insegurança do príncipe acontece, enquanto só nos deparamos com Bela arrumada, linda e bem vestida para o baile – uma mensagem de autoconfiança da protagonista em contraste com o seu par.

A cena do baile é um ícone no cânone cinematográfico. *A bela e a fera*, em termos de avanços visuais, é um marco do renascimento da Disney, conforme aponta Pallant (2011), uma vez que utiliza o CAPS, um sistema de produção auxiliada por computador, que permitia dar três dimensões às personagens e às cenas, abrindo novos significados. A cena do baile, especialmente, utilizou apenas tecnologias computadorizadas para criar, animar e colorir o ambiente. “Não apenas a ‘câmera’ consegue acompanhar, fazer imagens panorâmicas e dar zoom mais livremente através do ambiente de *A bela e a fera* por causa desta tecnologia, como a sequência também traz um nível muito maior de detalhes intrincados.” (PALLANT, 2011, p.98). A música *Beauty and the beast/Sentimentos são*, que faturou o prêmio da Academia em 1992, é um grande momento para a construção do relacionamento entre a Bela e a Fera. Segundo Downey (1996) a centralidade da mensagem da canção é retratar a inevitabilidade do relacionamento que nasceu entre os protagonistas, baseada na cooperação e mutualidade que ocorre quando alguém se curva inesperadamente (como no verso da versão em inglês “Then somebody bends unexpectedly”) e encontra alguém disposto a mudar (como nos versos “just a little change/small to say the least”). A versão em português vai em uma direção um pouco diferente, contemplando mais o sentimento que está nascendo, mas também retrata a transformação de ambos as personagens principalmente na estrofe inicial “Sentimentos são/Fáceis de mudar/Mesmo entre quem/Não vê que alguém/Pode ser seu par”. Finalizando a música, está a perspectiva que uma personagem trará à outra, com a estrofe em inglês “Certain as the sun/rising in the east/tale as old as time/song as old as rhyme/beauty and the beast” e a em português “sentimentos vem/para nos trazer/novas sensações/doces emoções/e um novo prazer”. Aqui, está a promessa de um novo amanhecer para a vida de Adam e Bela – para ele, aprender a amar e deixar a sua carcaça monstruosa, e, para ela, a perspectiva de uma nova vida ao lado de alguém que a ame e que a compreenda.

Quando acaba o número de valsa, eles seguem para a sacada para admirar a noite. Na animação, Fera pergunta se ela é feliz no castelo, e Bela lembra seu pai, pois não sabe onde e como ele está, e revela sentir muita falta dele. No live-action, o assunto Maurice é introduzido quando Adam comenta que há tempos não ia a uma festa. Adam então pergunta francamente se ele um dia poderia ser objeto de sua afeição, Bela responde que não sabe, e o príncipe pressiona mais uma vez, perguntando se ela acha que poderia ser feliz no castelo. A camponesa, assumindo novamente a sua posição de igualdade, pergunta se alguém poderia ter felicidade quando não se tem liberdade. Aqui, Bela comenta a grande problemática da situação que vive – ela ainda não foi oficialmente liberta por Fera, que ainda, teoricamente, a aprisiona. Em seguida, saudosa de Maurice, Bela revela que aprendeu a dançar com seu pai,

pisando nos pés dele quando era mais nova, e Adam, percebendo a situação, pergunta se ela gostaria de vê-lo. Então, em ambos os filmes, de 1991 e 2017, Bela, através do espelho mágico, vê que seu pai está em apuros – no caso da animação, está perdido na floresta congelada e, no live-action, Maurice está prestes a ser encaminhado para um hospício. Fera então, olhando para a sua rosa quase despedaçada, diz que ela está livre e que pode ir salvar o seu pai. E, para lembrar-se dele, o príncipe dá a ela o espelho, para que tenha uma maneira de olhar para trás.

Bela, após conseguir salvar o seu pai e se libertar da armadilha de Gaston, volta ao castelo para ajudar Fera a combater o antagonista. O clímax da história – quando a intriga está na sua máxima tensão: Gaston enfurecido pelos sentimentos de Bela e Adam e os criados desesperados pela partida da camponesa – se dá quando o príncipe é ferido por Gaston e fica entre a vida e a morte. Estas fases, conforme aponta Propp (1974), são denominadas de a) XVI – *O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto*, b) XVIII – *O antagonista é vencido*, c) XXI – *O herói sofre perseguição*, XXII – *O herói é salvo da perseguição e, por fim*, d) XXX – *O inimigo é castigado*.

A protagonista, que a este ponto já está no castelo, na cena da animação diz que é tudo sua culpa, e que se tivesse chegado mais cedo poderia ter evitado, mas que agora estavam juntos e que tudo ficaria bem. Quando a Fera desmaia, Bela, chorando, diz que o ama – e então, a última pétala cai. A culpabilização não acontece no live-action, e a Bela de 2017 promete que agora que voltou nunca mais sairá do seu lado, e a última pétala cai. Por instantes, todos os criados viram objetos inanimados e Adam continua desacordado sob as lágrimas de Bela, que, implora para que ele volte, confessa que o ama e beija seu rosto. A feiticeira, que estava no castelo durante a invasão, ao observar o fato que o príncipe aprendeu a ser amado e o sentimento foi recíproco, restitui a rosa e transforma Adam e todos no castelo em humanos novamente. Assim, pelo amor de Bela, a função XIX – *O dano inicial é reparado* de Propp (1974) é realizada. O live-action ainda mostra a aldeia voltando ao castelo e relembando dos entes queridos que lá ficaram, enfeitados.

Para fechar o filme, encontramos o castelo em uma grande festa no salão, comemorando o final do feitiço. Por questões de orçamento e de prazos curtos²⁰, os Estúdios Walt Disney reutilizaram a cena final de *A bela adormecida*, em que o Príncipe Felipe e a Princesa Aurora dançam enquanto o reino observa o final feliz da batalha com Malévola.

²⁰ Artigo “Apparently Disney Used To Recycle Animation Scenes, And It's Blowing Our Minds”, disponível em <http://www.huffpostbrasil.com/entry/disney-recycle-animation-scenes_n_7291204> acesso em 18 dez. 2017.

Enquanto isso, as fadas trocam as cores do vestido de Aurora, ainda indecisas se rosa ou azul fica melhor. Conforme é possível observar nas imagens abaixo, os *frames* de ambas as animações se assemelham muito, inclusive no cenário (com o piso quadriculado), a posição das personagens e o próprio movimento do vestido das princesas. A cena concretiza a função XXXI – *O herói se casa e sobe ao trono* de Propp (1974), e percebemos que, de acordo com a metodologia proposta pelo filólogo russo, Bela é a heroína da história.

Figura 12 – *Frames* da cena final de *A bela adormecida* e *A bela e a fera*



Fonte: Reprodução de *A bela adormecida* (1959) e *A bela e a fera* (1991)

O live-action, por ter a proposta de se assemelhar com o filme original, tem o mesmo final, e nos apresenta o castelo em uma festa que remete a um casamento. O ambiente está bem iluminado, todos dançam e a grande maioria usa roupas em tonalidades claras, incluindo Bela, que, iconicamente, usa um vestido de baile branco – e ainda, em uma grande ironia, olha para Fera e pergunta se ele consideraria a possibilidade de deixar crescer a barba.

O final de ambos os filmes é bonito e épico, um término perfeito de uma história em que o amor venceu sobre o mal. Entretanto, fica a pergunta: O que aconteceu com os sonhos de Bela? A personagem que se apresenta como diferente, como alguém que anseia viver aventuras, buscar um “um mundo bem mais amplo/com coisas lindas para ver”, termina o filme com um final muito semelhante às outras princesas. Ao herdar a cena final de uma princesa clássica, Bela é relegada a um final de poucas possibilidades em relação ao que foi pintado anteriormente em relação aos seus desejos. Sabemos que ela inicia o filme querendo alguém que a entenda, mas isto é uma vontade secundária – principalmente no live-action, Bela é uma mulher decidida, com vontades, sonhos, e ideais, e o final da narrativa não faz jus à personagem que foi apresentada. Ainda que, conforme a narrativa evolua, o foco do filme deixe de ser a Bela passe a ser a necessidade de salvação de Adam, ainda desaponta saber que

uma protagonista tão bem construída como é Bela acabe em um fim limitador que é o casamento com um príncipe.

5.3 *E todo mundo sabe que ela é filha de um matusquela*: Maurice e sua peculiaridade

Figura 13 – Maurice na animação



Fonte: Reprodução de *A bela e a fera* (1991)

Figura 14 – Maurice no live-action, interpretado por Kevin Kline



Fonte: Divulgação Estúdios Walt Disney

Conforme aponta Davis (2001), Bela faz parte de um grupo de protagonistas femininas da Disney chamado de “as boas filhas”, e este é um arquétipo comum em contos de fadas do mundo inteiro. A autora afirma que a boa filha é geralmente uma jovem mulher que se encontra em uma situação de perigo e precisa utilizar todas as suas capacidades para sobreviver. No caso de Bela, ela opta por trocar a própria liberdade pela do pai, em razão de sua proximidade com ele. Na animação, é apresentado um Maurice totalmente excêntrico, avoado e aparentemente incapaz de cuidar de si mesmo. Inclusive, a primeira cena em que ele aparece é quando a filha vai ao seu resgate por causa de uma explosão na casa. Ele está

desenvolvendo um cortador de lenha automático à vapor. Indignado com a sua inaptidão para fazer a máquina funcionar, é Bela quem o incentiva a consertar a geringonça a fim de levá-la à feira da aldeia e ganhar o prêmio de melhor inventor. Então, Bela pergunta se ele o acha estranha, e ele nega veementemente – por ser um excluído também, Maurice percebe que a filha é apenas diferente em relação às outras pessoas da aldeia. Em seguida, Bela se queixa de não se ajustar à cidade, afirmando que não tem ninguém com quem conversar, e Maurice, totalmente alheio ao asco da filha, sugere a possibilidade de Gaston por ser bonito, que Bela recusa, afirmando achá-lo rude e convencido. Ao final da cena, Maurice consegue colocar a máquina em operação e parte para a viagem rumo à feira.

O Maurice de 2017, interpretado por Kevin Kline, traz alterações também. Fica para trás o senhor baixinho e gordinho – cujo biotipo inspira simpatia do público – e agora temos um artesão e artista introspectivo e conhecedor da vida fora do interior em que ele e a filha vivem. O pai de Bela no live-action produz belas e complexas caixinhas de músicas, cujo interior e funcionamento são muito mais interessantes do que a forma – mais uma metáfora que vai ao encontro da lição central do filme de que a beleza é encontrada no interior – e é trabalhando em uma destas peças que ele aparece pela primeira vez. A caixinha de música mostra um homem pintando uma mulher segurando um bebê, como que reproduzindo a cena de anos anteriores, quando Maurice pintara o quadro de Bela e sua mãe. Quando ele avista Bela o observando em seu trabalho, ela prossegue para lhe ajudar, e, como co-inventora, ela sabe exatamente quais as ferramentas que ele precisa para fazer o seu trabalho. Assim como as engrenagens que Maurice ajusta, o camponês e sua filha são uma máquina conjunta, que pensam parecido e agem um em prol do outro.

Em seguida, ela faz a mesma pergunta da animação, questionando se ele acredita que ela seja estranha. Assim como no filme de 1991, ele a defende, dizendo que é uma vila pequena com pessoas que pensam pequeno, e, ao contrário do Maurice de 1991, que sugeriu que Bela deveria arranjar um namorado, o pai agora diz que ela se parece com a mãe, uma mulher parisiense muito a frente do seu tempo, alguém a ser admirada e cujos passos deveriam ser seguidos. Quando Bela o pressiona para falar mais sobre a mãe que ela nunca conheceu, ele, sentindo a insegurança da filha consigo mesma, revela que ela era uma mulher destemida, e a olha firmemente, como que a inspirando a ser também. Em seguida, ele parte para o mercado e se perde, indo parar no castelo para se abrigar do perigo dos lobos.

Tanto o Maurice da animação quanto o do live-action não deixam de buscar maneiras de resgatar Bela. No caso do filme de 1991, por não saber das intenções de Gaston de prendê-lo em um hospício para fazer Bela se casar com ele, o grande conflito a ser resolvido para

Maurice é libertar a filha da prisão no castelo. Devido à sua reputação de louco, ele não consegue convencer ninguém da veracidade de sua informação e sai sozinho em busca de Bela. Já o Maurice do live-action chama a atenção de Gaston, que deseja cair nas graças do futuro sogro para possivelmente ganhar a mão de Bela, e então eles saem para procurá-la. Como anteriormente Maurice fora atraído ao castelo por mágica, ele não consegue encontrar o caminho de volta, e a confusão do inventor acaba por deixar Gaston impaciente, que afirma acreditar que é tudo mentira e revela que só foi tão longe porque quer casar com Bela. Maurice então diz ao antagonista que ele nunca casará com a sua filha e, enfurecido, Gaston amarra o pai de Bela a uma árvore e o deixa para morrer na floresta. Eventualmente ele é salvo por Agathe, a feiticeira, e volta para cobrar Gaston de seus atos.

Na narrativa de 1991, Gaston está convencido de que Maurice é completamente louco, e decide interná-lo em um hospício para chantagear a filha. A mesma saída é encontrada pelo vilão do live-action, quando encontra o inventor vivo, são e salvo, na taverna da aldeia. É então que Bela retorna do castelo para salvar o pai e defende Fera aos aldeões. Confinados no sótão de casa, Bela e Maurice da animação são libertos por Zip, que veio do castelo escondido, e utiliza a lenhadora automática de Maurice para quebrar a porta que os tranca.

A criatividade de pai e filha também é explorada na fuga do live-action. Presos na carroça do hospício no qual serão internados, Maurice revela a Bela que poderia os tirar da situação, e ela provê as ferramentas necessárias para abrir o cadeado apenas com os grampos do seu cabelo, repetindo a cena em que eles são engrenagens um do outro, retratada no início do filme. Se antes de toda a aventura ele desejava que Bela fosse destemida, quando ela foge utilizando grampos de cabelo e jogando fora o vestido amarelo de baile, ele confia ao seu carcereiro: “Ela é muito obstinada”.

Na cena final, Maurice está presente no castelo, observando a felicidade de sua filha. Na animação, ele está ao lado de Madame Samovar e Zip, e o menino comenta que agora todos serão felizes para sempre, e o pai de Bela enxuga uma lágrima de emoção. No live-action, Maurice reassume a sua faceta enigmática e peculiar, e, durante o baile, está à frente de um cavalete, pintando um retrato. Neste momento, Madame Samovar canta uma estrofe de continuação de *The beauty and the beast/Sentimentos são*, que em inglês é “Winter turns to spring/Famine turns to feast/Nature points the way/Nothing left to say/Beauty and the Beast” e em português fica como “E numa estação/Como a primavera/Sentimentos são/Como uma canção/Para a Bela e a Fera”. No live-action, são dados *takes* de todos os casais do castelo em harmonia – começando com Bela e Adam, seguindo por Lumiere e Plumette, Madame

Garderobe e Maestro Cadenza, e um último olhar a Maurice, sozinho com seu quadro, uma nova realidade, agora que sua filha partirá para o casamento.

No filme de 1991, o pai de Bela foi apresentado como um senhor desengonçado, desajeitado e sem a mínima condição de ficar bem sozinho – o arquétipo do inventor louco. Por ter esta natureza, Bela se torna a protetora e provedora de segurança de Maurice, que é incapaz de se cuidar sozinho. Já em 2017, a audiência observa um Maurice mais complexo, com peculiaridades que não parecem falta de bom senso ou infantilidade, mas sim fruto de uma vida anterior com mais liberdade e outros tipos de vivência. Por ter vivido em uma cidade grande e ter convivido com uma mulher forte e independente, o pai de Bela no live-action é um homem com alma de artista, mas não é irresponsável ou imaturo, apenas diferente. E, assim como a protagonista, é alguém que não se encaixa na pequena aldeia, e tem visões muito claras sobre o lugar onde vive e as pessoas que lá estão.

A relação com Bela é de igual para igual, eles são amigos e cúmplices, e ela é construída levando em consideração a complexidade de personalidades das personagens. Em ambas as vezes que Bela vai ao seu resgate no live-action – no castelo e quando ele está prestes a ser internado por Gaston –, é porque ele precisa de ajuda, e não porque ele é incapaz de se defender sozinho. Além disso, Maurice também é salvo por Agathe, a feiticeira disfarçada, quando é deixado para congelar na floresta por Gaston, sendo salvo por uma mulher mais uma vez, trazendo ao filme de 2017 um discurso de personagens femininas resolvendo conflitos narrativos. Inclusive, é nas cenas decisivas em que precisa salvar Maurice que Bela realmente demonstra a sua coragem, enfrentando a Fera e trocando de lugar bem como defendendo seu pai da internação de Gaston. Confiante do seu amor pelo homem que a criou a vida toda, e, mais ainda, é seu companheiro de peculiaridade, Bela desempenha realmente seu papel de heroína para ajudar e advogar em favor de seu pai.

5.4 *Who is the man among men?:* Gaston e sua masculinidade tóxica

Figura 15 – Gaston na animação



Fonte: Reprodução *A bela e a fera* (1991)

Figura 16 – Gaston no live-action, interpretado por Luke Evans



Fonte: Divulgação Estúdios Walt Disney

A bela e a fera é o primeiro filme de princesas que abandona as *femmes fatales* como antagonista da narrativa. Em 1991, a força do mal a ser combatida é representada pelo caçador e herói de guerra Gaston, o que demonstra uma mudança de escolha narrativa dos roteiristas da Disney no *modus operandi* dos contos de fada produzidos pelo estúdio. De acordo com Jones (2006), uma das razões para esta escolha é que dá à audiência a ideia de que são necessários vários homens para tomar o lugar de uma mulher poderosa.

Logo em sua apresentação, Gaston se mostra uma personagem narcisista e auto-centrada, incapaz de enxergar além das aparências. Em *Belle/Bonjour*, na animação, ele é introduzido atirando em patos e informando LeFou – seu fiel escudeiro – que só se interessa pela “filha do inventor”, apresentando a personagem como alguém relacionado a outro

homem, sem personalidade, apenas mais bonita. Ele, por se achar o mais belo da aldeia, acredita que a merece não pela sua personalidade, mas sim porque ela é a melhor – em termos de aparência. No live-action, Gaston e LeFou observam a cidade de longe e olham a camponesa por um binóculo, e o caçador informa ao amigo: “Olhe para ela, LeFou, minha futura esposa. Ela é a mais bela moça na aldeia, o que faz dela a melhor”. LeFou, que, diferentemente da animação, atua como uma espécie de consciência para Gaston, comenta que Bela é tão inclinada a leitura, enquanto ele é mais inclinado a atividades esportivas, e o antagonista rebate dizendo que ela é tão questionadora quanto é bonita, mostrando que tem noção da personalidade dela, mas que isso pouco importa devido à sua beleza.

Quando ele entra na aldeia, canta que “Right from the moment when I met her, saw her/I said she's gorgeous and I fell/Here in town there's only she/Who is beautiful as me/So I'm making plans to woo and marry Belle” na versão em inglês e “Desde o momento que eu a vi eu disse/Não há ninguém igual a ela/Eu vi logo que ela tinha a beleza igual a minha/É por isso que eu quero casar com ela” em português. Então, desde a sua introdução, a plateia percebe que a intenção de Gaston é possuir Bela, e não construir um relacionamento ao seu lado. As outras garotas da aldeia, personagens estereotipadas, o caracterizam como objeto de uma paixonite, “Look there he goes/Isn't he dreamy?/Monsieur Gaston/Oh, he's so cute!/Be still my heart/I'm hardly breathing/He's such a tall, dark, strong and handsome brute!”, em inglês e “La vai, gaston, vive sonhando!/Monsieur gaston, é bonitão!/Quando ele passa eu fico arfando!/É forte é bruto é um solteirão!”, em português, demonstrando a mentalidade em geral da aldeia em ignorar a personalidade de alguém, seus sentimentos e interesses, estabelecendo o desejo pelo exterior, em uma visão fútil e superficial. No caso do live-action, o cavalo de Gaston ainda joga lama nelas, e o desprezo dele é tanto que nem se desculpa pelo ato e segue procurando por Bela.

No fim desta cena inicial na animação, Gaston se aproxima de Bela e toma o livro que ela está lendo, dizendo a ela que já é hora de tirar a cabeça dos livros e dar atenção a coisas mais importantes, que no caso, é ele próprio. Ele então pega o item, o joga na lama, e, quando ela se abaixa para apanhá-lo, se coloca na frente dela, impedindo-a. Pela sua perspectiva, “Não é direito uma mulher ler. Logo começa a ter ideias, a pensar...”, e a protagonista, com uma expressão muito séria no rosto, o chama de homem primitivo, caracterização que ele leva como um elogio e agradece, entendendo como uma aproximação com a moça e a convidando para observar os seus troféus, que ela recusa, dizendo que precisa voltar para ajudar o pai, para a confusão das outras moças, que observam a cena com inveja e ciúmes.

O Gaston de 2017 é menos grosseiro do que o da animação, mas ainda insistente e superficial. Ele se aproxima de Bela comentando sobre o livro que ela carrega, o que até desperta surpresa por parte da camponesa, mas não o suficiente pois logo ela percebe que ele não tem muito interesse por literatura. Em seguida, ele se convida para ir à casa dela, o que ela novamente rejeita, e, após a recusa, Gaston comenta que não desiste dela pois “aquelas que se fazem de difíceis são as presas mais doces”. Ele não a humilha atirando seu livro na lama, mas ainda a reduz a um animal a ser abatido, não merecedora de respeito por parte dele. Em seguida, ele reconhece a importância de Bela não se “tornar uma tola para chamar atenção”, o que LeFou aponta ser “Dignidade”, fato que o antagonista acha terrivelmente atraente, e, logo em seguida, busca outras meninas que chamam por ele.

A segunda cena em que Bela e Gaston interagem se dá logo após a partida de Maurice para a feira. No filme de 1991, Bela está sozinha em casa e alheia ao que está prestes a acontecer: um noivado surpresa, orquestrado por Gaston, que deixou tudo a postos no lado de fora de sua casa, tudo preparado para coibir a protagonista de recusar a proposta. Quando o caçador bate em sua porta, Bela está lendo e suspira, revirando os olhos, impaciente. Como em uma caça, Gaston avança para dentro da casa, e, a cada passo, Bela também vai para trás, fugindo dele, que afirma “Não há nenhuma garota na aldeia que não quisesse estar em seu lugar. Hoje vou realizar o seu sonho”, e, ao questionar o que ele saberia sobre seus sonhos, ele visualiza um futuro em que ela serve a ele e a seus filhos, ideia que ultraja Bela a ponto de atirá-lo para fora de casa dizendo “eu não mereço você, Gaston”.

No filme de 2017, Gaston não é tão ousado, e apenas a segue até em casa após o episódio da máquina de lavar – o que LeFou chama de “hora do herói”²¹. Gaston então diz que as pessoas na aldeia nunca irão aceitar as mudanças que Bela tenta implementar, e Bela rebate afirmando que estava apenas ensinando uma criança a ler. O antagonista então responde que as únicas crianças com quem ela deveria se preocupar são com os filhos dela, pensamento que ela rejeita imediatamente, então, Gaston credita esta postura devido ao fato que ela talvez não tenha conhecido o homem ideal, e ela responde que já conheceu a todos na pequena aldeia. Com sutileza, ele sugere que talvez tenha mudado e mereça um voto de confiança, e, em seguida, Bela afirma que “nunca poderíamos fazer um ao outro felizes. Ninguém consegue mudar tanto assim”. Com esta frase, percebe-se que a protagonista valoriza, mais do que tudo, em um relacionamento, a felicidade. Mais do que a sua felicidade, ela reconhece que o que ela tem a oferecer nunca satisfaria o caçador – não que ela aparente

²¹ A análise completa da cena está descrita em no subcapítulo 5.1, nas páginas 66 e 67.

se importar muito com os sentimentos dele. Gaston então faz uma pequena ameaça psicológica a ela, afirmando que iria virar uma mendiga como Agathe (a feiticeira disfarçada) se permanecesse ‘solteirona’ depois que o pai morresse. Aqui, Gaston vincula a infelicidade, a feiura e a pobreza à uma vida sem um homem para guiar uma mulher – seja o pai ou o marido. Bela então, com convicção, afirma que pode ser uma camponesa, mas não é uma mulher simples e o informa que nunca irá casar com ele. O herói de guerra, suspirando com autoconfiança, sai de cena satisfeito com a resistência de Bela.

É na metade do filme que a verdadeira faceta do antagonista se revela, também em um número musical de nome homônimo à personagem. Em ambos os filmes, Gaston está com o orgulho ferido devido à rejeição de Bela, e LeFou começa a música para animá-lo. O companheiro de Gaston também recebeu algumas atualizações no live-action – se em 1991 a plateia o percebia como um homem baixinho e gordinho sem noção de certo e errado, buscando maneiras para chamar a atenção de um ídolo, representado por Gaston, agora LeFou é um homem apaixonado pelo vilão, trazendo, em 2017, a primeira personagem abertamente homossexual dos Estúdios Walt Disney. Entretanto, se Gaston age sem filtros de caráter, LeFou funciona muitas vezes como a consciência do antagonista, o compelindo a pensar melhor sobre o que está fazendo, bem como serve de massagem no ego para um homem extremamente narcisista.

Ao começar a música, LeFou comenta “Não me conformo em vê-lo, Gaston/Triste e desanimado” na versão em português, e termina a estrofe com “Ninguém nessa aldeia é tão respeitado/Não há quem te possa enfrentar/Ninguém aqui é tão admirado/E não há quem não queira te imitar”, ou “You’re everyone’s favorite guy/Everyone’s awed and inspired by you/And it’s not very hard to see why”, na versão original. Em seguida, LeFou, acompanhado dos frequentadores da taverna, começa a enumerar as razões pelas quais Gaston é um exemplo na aldeia – ninguém tem o pescoço tão grosso, ou é tão veloz, ou mesmo “For there’s no man in town half as manly” ou, em português “Nesta aldeia ninguém é tão homem/Modelo de perfeição”. Entrando no clima, Gaston começa a se reafirmar “Sou o tipo de homem impressionante/Mais que machão é o Gaston” e, em inglês “As a specimen, yes, I’m intimidating/My, what a guy, that Gaston!”. Percebe-se que a todo momento ele se reafirma como um homem importante, proeminente, reforçando a masculinidade que o torna ícone na localidade. E as características ainda ganham a adição outros fatores tidos como positivos, como bom de briga, habilidade em expectoração, força física, peludo, cavaleiro exímio e caçador habilidoso. No live-action, ainda houve a adição da estrofe “When I hunt, I sneak up with my quiver/And beasts of the field say a prayer/First, I carefully aim for the liver/Then I

shoot from behind/LeFou: Is that fair?/ I don't care”, na qual ele revela que com a arma ele é infalível, matando todas as feras do campo com tiros pelas costas, e então LeFou pergunta se é justo, e Gaston diz que pouco se importa. E, por fim, o antagonista é definido como um grande sucesso, o ‘homem entre todos os homens’, o único homem na cidade que tem todos os atributos necessários para ser grande. A música determina o tipo de pessoa que Gaston é – um homem com a masculinidade reforçada, mas que ainda se fragiliza ao receber a rejeição de uma mulher. O número também marca a reviravolta na postura de Gaston – se antes ele era inofensivo em seus avanços insistentes, agora ele está com o ego inflado e é capaz de cometer qualquer ato para ter Bela.

É por isso que ele deixa Maurice para morrer na floresta quando o pai de Bela novamente afirma que ela nunca se casaria com Gaston. E, quando o artista volta para a cidade, no live-action, ele decide exercer o seu poder mais uma vez, tentando interná-lo em um hospício, sua reputação salva pela complacência de LeFou, cujos sentimentos já começam a esvanecer ao ver Gaston se transformar em um homem sem escrúpulos. A comprovação de que Gaston gosta da caça e da reafirmação de sua masculinidade, e não da protagonista, vem quando Bela volta a aldeia para salvar seu pai. Em ambos os filmes, Gaston não suporta ver a mulher que o rejeitara falar bem de outro homem – ainda mais uma fera –, e decide usar a sua influência e inflamar a multidão para atacar o castelo e ferir Adam (e também Bela).

Ao encontrar a Fera no castelo, que por sua vez está totalmente desiludido com a partida da protagonista, mais uma vez ele precisa se reafirmar, e, na animação, após acertar uma flecha em suas costas, diz a Adam que Bela nunca o escolheria, principalmente tendo um homem como ele à disposição. No live-action, ele ainda diz a Fera que foi Bela quem o mandara, e atira por trás, em um sinal de covardia. A protagonista chega ao castelo e tenta impedir Gaston de continuar a vingança, então ele a informa que, quando tudo acabar, eles voltarão à aldeia e se casarão, e a cabeça de Fera irá ficar empalhada na casa deles, demonstrando que o seu orgulho ainda está ferido. Bela, mais uma vez, afirma que isso nunca irá acontecer. Depois de lutar com Fera, e proferir mais alguns tiros pelas suas costas, tanto o Gaston da animação quanto o do live-action caem em um desmoronamento do castelo, fora do caminho do casal de protagonistas para sempre.

5.4 *Winter turns to spring, famine turns to feast: Considerações acerca da análise*

Desde o início da narrativa apresentada pelos filmes de 1991 e 2017, percebemos que Bela é uma protagonista diferente, principalmente em um contexto de princesas dos Estúdios Disney. Ela é a primeira a ler e demonstrar interesses que não são estritamente relacionados a

um romance. Apesar de isso ser um avanço, ela é alienada das outras pessoas na aldeia, sendo colocada como ‘a outra’, ao lado de seu pai, tão estranho quanto ela, o que traz a mensagem de que se uma mulher é diferente em relação às outras pessoas – principalmente no que tange o conhecimento e a inteligência – ela se sente excluída e deslocada. Entretanto, ela ainda é aceita pois é bonita, e alvo de interesse do melhor partido da cidade exatamente pela sua aparência, e não pela sua personalidade. No live-action, são apresentadas novidades importantes, como a cena da máquina de lavar roupa – o que demonstra a rebeldia dela em se conformar aos papéis de gênero designados às mulheres – e o interesse em ensinar outra menina a ler. Bela, ainda que reprimida por outras pessoas, tem muita autoconfiança nos seus atos. Ela acredita em si mesma, e, quando enfrenta represálias ou abusos de qualquer tipo – desde a hostilidade dos vizinhos no live-action até o noivado forçado de Gaston na animação – ela não deixa a sua auto-estima ser abalada. Ela tem certeza dos seus posicionamentos e sabe que está correta.

Maurice, ainda que seja uma personagem problemática por colocar Bela quase sempre em perigo, é uma das razões para a confiança da protagonista. Ele enxerga a sua beleza interior, mesmo um tanto obtuso na animação, e sabe que ela é diferente – tal qual ele. O Maurice de 2017, conforme sustentado acima, tem uma personalidade um pouco mais madura que a sua versão de 26 anos antes, e, em diversas situações, demonstra o seu carinho e admiração pela filha, fazendo parte da construção do empoderamento da personagem. Se Bela tem certeza da sua coragem, determinação, inteligência e bondade, é porque ela recebe o incentivo e amor de seu pai. A reciprocidade da afetividade entre pai e filha no live-action é melhor apresentada do que na animação. Maurice não descansa até convencer Gaston sobre o desaparecimento de Bela, e depois tenta desmascarar o vilão para toda aldeia, enquanto a personagem de 1991 apenas perambula pela floresta em busca de Bela, incapaz de cuidar de si mesmo, o que acarreta um novo salvamento da protagonista.

Por ser um filme de proposta mais adulta, o live-action também entrega uma Fera mais madura e condizente com a personalidade de um príncipe arrogante – ele lê muitos livros, debocha do gosto literário da protagonista e conhece Paris. Bela, por sua vez, não se intimida, respondendo à altura de suas grosserias e, conforme o tempo passa, correspondendo às suas ironias. Outro ponto interessante apresentado pelo filme de 2017 é que, mesmo que o seu problema seja infligido por uma mulher – a feiticeira – e deva ser solucionado por outra – Bela –, a razão para Adam ter se tornado um monstro por dentro foi outro homem, seu pai, o que só foi possível mediante a ausência de sua mãe. A Fera da animação é mais caricata e também mais simpática – em parte para não assustar a audiência infantil para quem é voltada.

Os servos do castelo são igualmente amorosos e simpáticos em ambas as produções – e ainda apresentam discursos perigosos de naturalização da violência, escolha narrativa que deveria ter sido corrigida. A mídia não pode mais veicular discursos que tiram a importância de enunciados abusivos, tirando a sua relevância e induzindo ao perdão.

O final, que também se manteve de 1991 para 2017, continua deslocado em relação à narrativa, que, desde o início, afirma que Bela é diferente e que almeja grandes acontecimentos em sua vida, e, mesmo querendo alguém para ser seu companheiro, a centralidade dos sonhos de Bela é a sua liberdade. O baile final está mais adequado à narrativa no live-action, trazendo todos os casais da narrativa, apresentando um final feliz para LeFou – que merece a redenção após perceber a maldade de Gaston –, o introduzindo com outro homem, além de veicular uma piada entre Bela e Adam, quando ela pergunta se ele cogitaria deixar a barba crescer. A relação entre o casal de protagonistas é melhor construída em relação a 2017, com adições importantes entre suas cenas e a reformulação de vários diálogos, dando mais espaço à mediação de poder entre Bela e Adam.

O antagonista, Gaston, continua como a epítome do estereótipo da masculinidade tóxica – o macho ícone que vê todas as mulheres como algo a ser conquistado. Na animação, a personagem é bem mais caricata do que no filme de 2017, no qual o vilão é mais sutil, mesmo em suas investidas contra Bela. A relação entre ele e seu comparsa, LeFou, também inspira simpatia, pois eles demonstram grande amizade com cenas de diálogo dinâmico e cômico. Entretanto, do momento do seu número musical em diante, Gaston começa a se transformar em um monstro – coincidentemente, a Fera, no castelo, começa a redimir o seu comportamento abusivo e descontrolado. Os momentos de descontrole de Gaston se dão quando as personagens afirmam que ele não tem chance alguma com Bela – quando Maurice o informa disso, ele o agride, deixando-o para morrer na floresta. Quando a camponesa volta, decidida a libertar o pai e impedir o avanço da aldeia contra o castelo, mais uma vez o ego de Gaston é ferido, ele prende pai e filha. Gaston morre no fim do filme, mas não sem antes proferir um último ato de covardia, atirando repetidamente pelas costas de Fera.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia trabalhou com a temática da construção da personagem Bela, a protagonista do filme *A bela e a fera*, cuja análise se deu através da observação das semelhanças e diferenças entre os filmes de 1991 e 2017. O principal objetivo era apontar as transformações sofridas pela personagem de um filme para o outro.

Por Bela ser uma princesa dos Estúdios Walt Disney, o trabalho foi iniciado com um mapeamento dos filmes de princesa produzidos pelos estúdios, contemplando ao todo 12 personagens em 11 filmes. Primeiramente, estabeleceu-se a importância da franquia de princesas no império midiático construído pela Disney há mais de 80 anos, que, de acordo com diversos autores, criou não apenas padrões para o cinema, mas também um imaginário sobre a dinâmica social. As princesas foram categorizadas em três padrões, respeitando as suas cronologias e também ressaltando as suas semelhanças.

A primeira categoria é a Era Clássica, que conta com Branca de Neve, Cinderela e Aurora, e tem por características principais a domesticidade das protagonistas, o amor à primeira vista e a sua passividade em relação ao desenrolar da narrativa. Com o final da década de 1980 e início da década de 1990, surge a Era Renascentista, na qual Bela está inserida ao lado de Ariel, Jasmine, Pocahontas e Mulan, e temos filhas dedicadas e rebeldes, que desempenham diversos papéis na sociedade, bem como arriscam as próprias vidas para ir em busca de um amor. A terceira fase é a Era Contemporânea, que começa ao fim da primeira década dos anos 2000, iniciando por Tiana, passando por Rapunzel e Mérida, e contemplando também as irmãs Elsa e Anna, e, com esses filmes, temos mulheres independentes, trabalhadoras, com relacionamentos importantes com outras mulheres, narrando o relacionamento entre irmãs e mãe e filha, bem como a jornada por liberdade.

No terceiro capítulo, houve a explanação sobre o conceito a cultura das mídias, seguindo conceitos de Santaella (2000), Kellner (2001) e Silverstone (2000), bem como analisou-se a importância da representatividade política de mulheres em filmes, utilizando Butler (1990). Em seguida, foram apresentados três estereótipos femininos empregados em filmes de Princesas da Disney. São eles as Boas Garotas, representados pelas protagonistas, jovens belas e magras, cujas feições seguem padrões de beleza eurocêntricos, e que são fonte de bondade e resiliência. Já as Mulheres Más são representadas por *femme fatales*, personagens femininas mais velhas que as protagonistas que ocupam os espaços de vilãs, tendo uma fisionomia reta e angulosa, demonstrando perigo e estabelecendo outros padrões de feminilidade. Por fim, são apresentadas as Servas Amorasas, coadjuvantes de idade avançada

que inspiram confiança por serem, em geral, muito sábias e transferirem segurança para as mocinhas.

Parte-se então para a apresentação do método de análise da narrativa, que é orientada por postulados de Motta (2013), que centraliza a sua análise pelo conflito dramático, por Reuter (2002) e uma proposta mais estruturalista da leitura de uma narrativa, e pela categorização das funções de um conto fantástico, pelas lentes do filólogo russo Propp (1983). As personagens, âncoras da narrativa, segundo Motta (2013), contam com teorias de Brait (1985) e Forster (1974), com suas personagens planas e redondas, conceitos que irão reger o entendimento da análise de *A bela e a fera*.

No quinto capítulo, a análise da personagem se dá através da comparação de 10 cenas de ambas as versões do filme – a animação, de 1991, e o live-action, de 2017. As cenas envolvem músicas, novidades trazidas pelo remake e cenas em que a protagonista contracenava com três outras personagens – o seu par, Fera/Adam, o seu pai, Maurice, e o antagonista, Gaston. Por entender que a dinâmica de uma personagem não se dá em um vácuo narrativo, a análise tensionou a relação de Bela com estes homens, ressaltando as novidades e frisando as semelhanças entre os filmes. O filme de 2017 foi um remake completo da narrativa de 1991, traçando a mesma linha narrativa de 26 anos antes, mas trazendo algumas novidades, como o fato de que agora Bela é uma inventora e que preza pela educação de outras meninas.

No caso de Adam, a personagem sofreu algumas alterações no filme de 2017, que, por sua vez, mudaram também a dinâmica de relacionamento com Bela. Se em 1991 a plateia recebeu um protagonista cômico e ingênuo, em 2017 o que chega às telonas é um príncipe arrogante e irônico, que não deixa para trás a sua identidade e que acaba por conciliar a sua personalidade com a de Bela, construindo um relacionamento que inicia por respeito, se transforma em amizade e termina no amor. Entretanto, permanecem os acessos de raiva com a recusa de Bela em se unir a ela para o jantar, e fica também a relativização da violência por parte dos empregados do castelo – algo que sustento que deveria ter sido mudado em 2017. Outra dissonância narrativa é a sua cena final. Ambos os filmes terminam com uma cena de baile, algo que destoava dos planos que a própria protagonista tem para si mesma: ela espera algo grande, uma aventura, e, mesmo assim, termina o seu filme nos braços de um príncipe.

Maurice, o pai de Bela, é outro homem dependente da protagonista em ambos os filmes. Entretanto, a personagem de 1991 é muito mais infantil e sem bom-senso, um inventor louco e imaturo, enquanto o Maurice de 2017 é um artista centrado e levemente excêntrico, que não deixa de buscar maneiras diferentes de encontrar e salvar a filha. O seu

relacionamento com Bela é de menos dependência e mais companheirismo, sendo os dois peças bem engrenadas como as caixas de música que eles constroem.

O antagonista, Gaston, também volta a 2017 repaginado – menos grotesco e mais certo do que quer. Entretanto, ele continua, em 2017, como a epítome do macho e de masculinidade frágil apresentada em 1991. Novamente, ele pune Bela por não o escolher e ataca Fera pelas costas, demonstrando a sua covardia.

A bela e a fera é um ícone do cinema mundial. É uma narrativa, de acordo com Hofmann (2011), contada por mulheres – a versão original é de uma escritora de contos infantis e de romances, Jeanne Marie Leprince de Beaumont, e, mais tarde, ganhou uma nova versão por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, e, além disso, a versão dos Estúdios Walt Disney foi um dos primeiros longas a contarem com uma roteirista mulher, Linda Woolverton. Talvez por isto – por Bela ser escrita e reescrita por mulheres – a protagonista da história é uma mulher forte, inteligente e transgressora de padrões. Em partes, ela é especial porque é a primeira protagonista da Disney a ler um livro e também a primeira a demonstrar resistência a assédios que sofre – incluindo Gaston e Fera. Entretanto, ainda é insatisfatório que ela seja colocada como ‘a estranha’ – e, conseqüentemente, melhor do que outras mulheres – e também que se relativize a violência que ela sofre. O final da narrativa também não convence, uma vez que a protagonista se apresenta afirmando que quer viver algo maior, e, ainda assim, não sabemos o que isto é.

Continuo acreditando que *A bela e a fera* conta uma história de amor, transformação e redenção, bem como sustento que a versão de 2017 veio não apenas para consolidar um cânone narrativo conhecido em todo o mundo, mas também para responder a questionamentos e corrigir problemas deixados pelo filme anterior. Eu, como espectadora, gostaria de ver o filme encerrado não em um baile – que, visualmente, se assemelha muito a um casamento – mas sim com Bela utilizando a biblioteca do castelo para abrir uma escola – um lugar de ensino onde todos e todas são acolhidos, encerrando a narrativa com uma sala de meninas aprendendo a ler, e, ao seu lado, LeFou, uma vez que descobrimos ser analfabeto durante *Gaston*. Bela é uma grande personagem, inspiradora e bem construída, mas merecia um final muito melhor, “com coisas lindas para ver”.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka. A Representação feminina dos contos de Fadas das animações de Walt Disney: a ressignificação do papel social da mulher. In: **Anais Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**.
- BELL, Elizabeth. Somatexts at the Disney shop: Constructing the pentimentos of women’s animated bodies. **From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture**, p. 107-124, 1995.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Editora Paz e Terra, 2015.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BREDER, Fernanda. **Feminismo & príncipes encantados: A representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Rio de Janeiro: e-galáxia, 2015.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo. **cadernos pagu**, n. 11, p. 11-42, 1998.
- _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora Record, 2003.
- CITOLIN, Michele Maria Crespi. **Representação da negritude: uma análise da primeira princesa negra da Disney em “A Princesa e o Sapo”**. 2017. Trabalho de conclusão (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.
- COCA, Andreea. A reflection on the development of gender construction in ‘classic’ Disney films. **Amsterdam Social Science**, p. 7-20, 2000.
- DAVIS, Amy Michele. **Disney's women: changes in depictions of femininity in Walt Disney's animated feature films, 1937-1999**. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação). University of London, Londres, 2001.
- DO ROZARIO, Rebecca-Anne C. The princess and the magic kingdom: Beyond nostalgia, the function of the Disney princess. **Women's Studies in Communication**, v. 27, n. 1, p. 34-59, 2004.
- DOWNEY, Sharon D. Feminine empowerment in Disney's Beauty and the Beast. **Women's Studies in Communication**, v. 19, n. 2, p. 185-212, 1996.
- ELNAHLA, Nada Ramadan. Aging With Disney and the Gendering of Evil. **Journal of Literature and Art Studies**, v. 5, n. 2, p. 114-127, 2015.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 1974.

- FOUGHT, C.; EISENHAUER, K. A quantitative analysis of gendered compliments in Disney Princess films. In: **annual meeting of the linguistic society of America**. DC: Washington. 2015.
- GABLER, Neal. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Osasco: Novo Século, 2009.
- GARCIA, James Randall. **The princess evolution from Snow White to Rapunzel in Disney animation**. 2014. Tese (Mestrado em Ciências Humanas). University of Colorado, Denver, 2014.
- GAROFALO, Michelle. The good, the bad, and the ugly: Teaching critical media literacy with Disney. **Procedia-Social and Behavioral Sciences**, v. 106, p. 2822-2831, 2013.
- GUÐMUNDSDÓTTIR, Erna. **Let the Storm Rage On: Gender Portrayal and its Development in Disney's Princess Films from Snow White and the Seven Dwarfs to Frozen**. 2011, Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade da Islândia. Reykjavík. 2014.
- HARBORD, Janet P. et al. **The evolution of film: rethinking film studies**. Polity Press, 2007.
- HENKE, Jill Birnie; UMBLE, Diane Zimmerman; SMITH, Nancy J. Construction of the female self: Feminist readings of the Disney heroine. **Women's studies in communication**, v. 19, n. 2, p. 229-249, 1996.
- HOFMANN, Gwendolyn L. **Disney's family tree of femininity: an examination of the Disney heroines and their contributions to a broader understanding of femininity**. 2006. Dissertação. (Mestrado em Artes). Lehigh University. Bethlehem. 2006.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Edusc, 2001.
- KELLNER, Douglas; SHARE, Jeff. Educação para a leitura crítica da mídia, democracia radical e a reconstrução da educação. **Educação & Sociedade**, v. 29, n. 104, 2008.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PALLANT, Chris. **Demystifying Disney: a history of Disney feature animation**. Bloomsbury Publishing USA, 2011.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. 1983.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. Experimento, 2000.

_____. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003. **Arte e cultura: equívocos do elitismo.** São Paulo: Cortez, 1990.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia.** Sage, 2002.

SULLIVAN, Rebecca. **Falling Short of Feminism: Why Modern Retellings of Fairy Tales Perpetuate Negative Stereotypes of the Aging Woman.** 2010. Tese de Doutorado. The Ohio State University.

“How Belle Has Changed (and Hasn't) in the New Live-Action Beauty and the Beast, Starring Emma Watson”, de Jodi Guglielmi, publicado em 14 de novembro de 2016 e disponível em <<http://bit.ly/2zmTw4Fhttp>> , acesso em 22 nov. 2017.

“What’s Wrong With Cinderella?”, disponível em <www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html>. Acesso em 30 set. 2017.

“The \$500 Million Battle Over Disney’s Princesses – How Hasbro grabbed the lucrative Disney doll business from Mattel.” Disponível em <<https://www.bloomberg.com/features/2015-disney-princess-hasbro/>>. Acesso em dez. 2017

“Disney fatura US\$ 25 bilhões por ano com licenciamento de marcas” Disponível em <<http://exame.abril.com.br/marketing/disney-fatura-us-25-bilhoes-por-ano-com-licenciamento-de-marcas/#>> Acesso em dez. 2017.

“Pentimento Technique”. Artigo disponível em <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/pentimento>>, acesso em 4 out. 2017.

Artigo **“Apparently Disney Used To Recycle Animation Scenes, And It's Blowing Our Minds”**, disponível em <http://www.huffpostbrasil.com/entry/disney-recycle-animation-scenes_n_7291204> Acesso em 18 dez. 2017