

“QUANDO A IMAGEM DE QUEM SOU VAI SE REVELAR?”[1]: ESTRUTURA SOCIAL E INDIVIDUALIDADE NAS PRINCESAS DISNEY

“When will my reflection show who I am inside?”[2]: Social Structure and Individuality on Disney's Princesses

*Mariana Brasil de Mattos**

Cite este artigo: MATTOS, Mariana Brasil de. “Quando a imagem de quem sou vai se revelar?”: Estrutura social e individualidade nas Princesas da Disney. **Revista Habitus:** Revista da Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p.111-112, 27 de março. 2016. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 27 de março de 2016.

Resumo: O artigo analisa a posição do cinema, enquanto produção cultural, como mecanismo de reprodução da estrutura social, e, a partir do estudo de caso dos filmes animados de “princesas” do Walt Disney Studios, como a estrutura social se vê representada em produções cinematográficas e, assim, conhecida por aqueles que as assistem. A partir de uma análise textual dos filmes, percebe-se a idealização do conceito de individualidade, caracteristicamente moderno e ocidental, extremamente marcada nas produções analisadas.

Palavras-chave: Disney, Princesas, Estrutura Social, Individualidade.

Abstract: The article analyzes the position of the cinema, while a cultural production, as a mechanism of reproduction of the social structure, and, from the case study of animated “princess” movies by Walt Disney Animated Studios, how the social structure is represented in cinematographic productions and, that way, known by those who watch them. Through a textual analysis of the movies, one can notice the idealization of the concept of individuality, characteristically modern and ocidental, extremely present in the analyzed productions.

Keywords: Disney, Princesses, Social Structure, Individuality.

Ao assistir qualquer filme, é possível não só perceber semelhanças específicas entre sua estrutura – em seu roteiro como um todo, seus personagens, suas falas – com outras produções, mas também associá-lo imediatamente à sociedade em que foi produzido. Segundo Howard Becker (1974), a arte é uma ação coletiva, ou seja, a produção artística requer a cooperação entre muitas pessoas – técnicos e artistas – que, para atuarem em sintonia, baseiam-se em acordos habituais, que se tornaram parte da maneira convencional de fazer as coisas na arte: as convenções artísticas, que influenciam todas as decisões tomadas

sobre a produção de qualquer obra de arte. Tais convenções consistem em costumes e, portanto, é possível produzir arte sem segui-las; no entanto, é praticamente impossível que tais produções alcancem grande circulação, não só porque não se adequam às capacidades e recursos das instituições existentes para sua produção e/ou exibição, mas também porque o público desacostumado com seus aspectos pouco convencionais na maioria das vezes não gosta do que vê.

Pierre Bourdieu entende as produções culturais – como o cinema – como sistemas de referências teóricas em relação às quais as ideias são definidas; a arte é um exemplo de “sistema simbólico” como estrutura estruturante, isto é, instrumento de conhecimento e de construção do mundo que só estrutura as ideias porque é estruturado. Para o autor, o poder simbólico, invisível, é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer formas sociais e, portanto, arbitrárias, de classificação do mundo; assim, aqueles que possuem maior acúmulo de poder simbólico – as classes dominantes – buscam sempre a manutenção do status quo, o monopólio da produção ideológica legítima de forma que reproduza sempre a hierarquia vigente, através da produção cultural (entre outros). Para Bourdieu, cada campo de produção é um microcosmo do campo social como um todo, com suas relações de força e monopólio, e cada classe é dividida em frações superiores e inferiores (dominantes e dominadas) através de princípios de hierarquização definidos pela subclasse dominante, que tem sempre em vista impor a legitimidade de sua dominação por meio da própria produção simbólica; assim, a produção tem sempre em vista a luta pelo monopólio da autoridade, nunca podendo ser neutra. (BOURDIEU, 1973; 1976)

Norbert Elias defende que todas as pessoas estão constantemente em um processo de socialização, e assim sempre mudam uma em relação às outras e através de sua relação; para o autor, cada pessoa passa por um processo social de moldagem de seus instintos, e somente através de sua inserção na sociedade pode tornar-se indivíduo, pois tem seu comportamento direcionado por um processo de civilização a longo prazo – o indivíduo cresce partindo de uma rede de pessoas que existiam antes dele e, a partir da interação com os outros, do que lhe é ensinado e do comportamento que observa nos outros, aprende como é esperado que se comporte. Assim, a formação do indivíduo depende da estrutura do grupo em que está inserido. Para o autor, somente na relação com outros seres humanos é que a criança pequena, impulsiva, se transforma em indivíduo. (ELIAS, 1939; 1997)

Uma vez que é do interesse das classes dominantes que a estrutura social vigente, que as têm no poder, seja perpetuada, as convenções artísticas têm que basear-se nela, para que as produções de grande circulação possam difundir-se ainda mais. Assim, estas atuam como mecanismos de reprodução da estrutura social e, ao mediar o acesso do indivíduo à estrutura da sociedade em que está inserido, instrumentos de socialização; a estrutura social funciona como base para o que é aceito como convenção artística, ao – como defendido por Bourdieu (1973) – mediar o acesso ao real e, assim, gerar um conformismo lógico entre seus membros. Como, segundo Elias (1939), cada um nasce e cresce inserido na rede de relações que forma uma sociedade, sendo ensinado desde sempre a como se comportar, todos aprendem, ao se

relacionarem uns com os outros, o que é socialmente aceito ou mal visto, desenvolvendo assim concepções parecidas acerca do mundo – um senso comum de cada sociedade.

Tendo isso em vista, esse trabalho se propõe a analisar a reprodução da estrutura social em filmes infantis, através da análise textual dos roteiros, músicas e dos filmes como um todo. O recorte escolhido diz respeito aos desenhos animados, especialmente os filmes de princesas, da Walt Disney Animated Studios, divisão do Walt Disney Studios dedicada somente à produção de filmes animados. O estúdio é responsável não só pelo primeiro longa-metragem de animação (“Branca de Neve e os Sete Anões” - 1937), mas também pelos maiores sucessos de bilheteria do estilo; seis entre os dez filmes animados de maior bilheteria são dos estúdios Disney[3]. Desta forma, o estúdio acumula não só capital econômico, mas também capital cultural, tendo seus produtos culturais publicados e consumidos em todo o mundo e, assim, exerce um papel de dominância no campo de produção de entretenimento, e integra a subclasse dominante deste campo – o que implica em uma produção interessada, isto é, direcionada aos interesses de classe.

Os doze filmes de princesas representam cerca de 22% do total de filmes animados lançados pelo estúdio; com estruturas de roteiro semelhantes – uma mesma temática, histórias românticas parecidas e mesmas “categorias” de personagens, isto é, príncipes, princesas, reis, rainhas –, os exemplares lançados em diferentes décadas, incluindo o primeiro e o penúltimo lançamento do estúdio, permitem que se observe mudanças na estrutura da sociedade que representam.

1. Ideal de individualidade

A revolução industrial estabeleceu profissões e dinheiro como principais fontes de prestígio, devido à crescente importância política e econômica da burguesia e do modo de produção burguês. As regras de conduta, antes criadas pela nobreza cortesã como forma de coisificação das diferenças entre o grupo estabelecido, dominante e o outsider, dominado – que representa uma ameaça ao poder social do primeiro graças à sua ambição por ascensão –, passam a focar não mais em um refinamento, mas nas necessidades do desempenho de funções produtoras de renda e execução de um trabalho precisamente regulado. (ELIAS; SCOTSON, 1965)

Para Elias (1939), com a crescente divisão social do trabalho, cada vez mais as pessoas precisam sintonizar sua conduta com a de outros; os indivíduos aprendem a controlar seus instintos de forma que ajam e se comportem de acordo com o que é esperado de sua função social. O controle durante o processo de individualização, especialmente na infância, é inicialmente externo e, com o tempo, passa a ser internalizado. No entanto, o que a criança faz não é cópia do que observa, mas sua resposta à maneira como seus instintos e afetos são correspondidos pelas outras pessoas ao se orientarem para elas; assim, os indivíduos se tornam cada vez mais diferenciados e individualizados: todos os membros de uma sociedade estão sujeitos às mesmas imposições sociais, mas cada um as internaliza de forma diferente. Desta forma, todos, forçados a adotar um alto grau de autocontrole dos instintos, passam a se acreditar completamente alheios em relação aos demais; cada vez mais individualizados e

conscientes de sua individualização, que torna-se um ideal social.

O Walt Disney Studios, nascido nos Estados Unidos da década de 1920, cresceu com o ideário capitalista em suas bases, tendo seu próprio lucro como objetivo maior; à época, com o *New Deal* estabelecido pelo presidente F. D. Roosevelt, o liberalismo econômico já consistia na base da economia capitalista: economia de obtenção de lucro e de livre iniciativa competitiva, e por isso vê importância na igualdade de oportunidades e liberdades; desta forma, o sucesso nesse sistema é derivado do mérito pessoal. (HOBBSAWN, 1977)

A empresa nasceu, com sede na Califórnia, como um pequeno empreendimento de dois irmãos, Walt e Roy Disney, que foi crescendo aos poucos com o sucesso de curtas-metragens até o lançamento e grande sucesso do primeiro longa-metragem, “Branca de Neve e os Sete Anões”, em 1937. Desde então, o Walt Disney Animated Studios (a divisão do estúdio dedicada à produção de filmes animados) produziu cinquenta e quatro filmes – sendo o primeiro “Branca de Neve” e o último “Operação Big Hero” –, em sua maioria baseados em histórias já existentes – entre contos de fadas dos irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, livros como “O Livro da Selva” de R. Kipling e “Peter Pan” de J. M. Barrie, e histórias populares –, de forma que, como Shakespeare em Romeu e Julieta, “apoiou-se em material corrente na época (...); uniu os fios obscuros da tradição dando-lhes uma forma definitiva”, assim imprimindo às histórias, subjetivas, “formas socialmente definidas de experimentar o mundo” (VIVEIROS DE CASTRO e BENZAQUEM DE ARAUJO, 1977: p. 141). Dessa forma, é possível observar a individualidade, ideal de interesse social e econômico, como um ideal nas produções do estúdio, e um gradativo aumento em sua idealização ao longo dos anos.

Em “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937), a primeira princesa não apresenta nenhuma forma de individualidade, representando o que se esperaria de uma “princesa genérica”: graciosidade, bondade, beleza, uma bela voz e – o motivo de os anões a deixarem ficar – o dom de cozinhar. Os demais personagens aparentam possuir apenas uma qualidade cada: cada um dos anões representa uma qualidade, expressa já em seus nomes (Mestre, Zangado, Atchim, Dengoso, Feliz, Soneca e Dunga) e, em conjunto, representam um personagem masculino não civilizado, com a casa e o corpo imundos, que é ensinado pela princesa a se lavar e se portar à mesa; a madrasta é simplesmente má e invejosa; e o príncipe nem sequer tem nome ou falas além da música que canta em dueto com Branca de Neve, apenas aparecendo como a salvação para a vida miserável da princesa ao início e ao final do filme.

Já em produções da década de 1950, como “Cinderela” (1950) e “A Bela Adormecida” (1959), começa a se desenvolver a ideia de que o casal principal está relacionado fortemente a outros personagens; a figura dos pais começa a aparecer como importante para o desenvolvimento da história, como fonte de regras e ordens a serem seguidas – o que continua a acontecer em todos os filmes subsequentes. Apesar de as princesas continuarem como “genéricas”, estão mais desenvolvidas: enquanto Branca de Neve não demonstra nenhum tipo de sentimento em relação à sua madrasta ou ao fato de ser feita escrava, Cinderela chora decepcionada, e é revoltada com o fato de ser explorada – apesar de não fazer nada a respeito além de reclamar, e Aurora, que cresceu como camponesa, desobedece às tias e chora quando descobre que é princesa e, portanto, não pode se casar com o homem por quem se apaixonou.

Os personagens à sua volta também passam a ter maior profundidade: em “Cinderela”, o rei, o príncipe e a madrasta ainda não têm nome, mas as irmãs “más” de Cinderela têm (Drizela e Anastácia), assim como seus amigos ratinhos – estes, por exemplo, permitem uma leitura do processo civilizador de Elias: falam com Cinderela, que lhes dá um nome, veste e ensina como devem se comportar. Quando encontram um ratinho novo, preso na ratoeira, que anda pelado, não sabe falar e é agressivo, logo o ensinam a se portar como os demais, e só depois que aprende consegue enganar e fugir do gato malvado – sugestivamente chamado Lúcifer. O rei, pai do príncipe, é quem exige que seu filho se case porque quer ser avô (“é tempo de casar e ficar sossegado”), e por isso organiza um baile; o príncipe se apaixona por Cinderela por uma feliz coincidência: a intenção do baile era arranjar um casamento independente de amor.

Nove anos depois, em “A Bela Adormecida”, são os reis, (agora com nomes: Humberto e Estevão, pais do príncipe e da princesa, respectivamente), que arranjam o casamento entre os dois quando ainda crianças; no entanto, este príncipe (que tem diálogos e também um nome: Filipe), e a princesa Aurora se apaixonam sem saber que é um ao outro que estão prometidos. Enquanto Aurora se curva à autoridade do pai, Filipe se impõe ao seu dizendo que está apaixonado por outra que não sua noiva – diz-lhe: “Ô, papai, pare de viver no passado. Este é o século XIV! Caso-me com quem amo!”.

Elementos como nome e diálogos são marcantes para estabelecer os personagens como indivíduos; enquanto os príncipes de “Cinderela” e “Branca de Neve” são reconhecidos pelo título de realeza que, genérico, permite facilmente que um seja tomado pelo outro, o príncipe Filipe é imediatamente diferenciado do príncipe Eric, de “A Pequena Sereia”, por exemplo. Além disso, os diálogos permitem a definição de uma personalidade distinta, individual, de cada personagem, ao exporem não só seus sentimentos, mas sua forma de pensar e entender o mundo.

A imposição da vontade particular do príncipe Filipe sobre os desejos do pai e, conseqüentemente, os interesses do reino, pode ser comparada à de Romeu e Julieta – como perda da identidade social através do amor, sentimento individualista que traz à tona o “eu psicológico”, instintivo, que “obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a via social em termos de papéis sociais socialmente prescritos”(VIVEIROS DE CASTRO e BENZAQUEM DE ARAUJO, 1977: p. 142). Elias (1997) aponta o avanço do processo civilizador como equivalente a um processo de individualização crescente, uma vez que força um controle geral dos afetos, a negação e transformação dos instintos e, quanto mais difundida e variadamente essas forças instintivas são contidas, desviadas e transformadas, mais numerosas e pronunciadas as diferenças entre os indivíduos. Desta forma, os indivíduos se sentem cada vez mais e mais obrigados a se comportar, em sociedade, segundo exigências que os forcem a privatizar certas esferas da vida e agir de maneira não autêntica – impedindo-os de desfrutar uma vida “natural” e violentando sua “verdade interior”, idealizada.

Essa separação entre “eu interior” e “eu exterior” está muito marcada nos filmes mais recentes. “Frozen – Uma Aventura Congelante” (2013), o último filme de princesa lançado e um dos maiores sucessos do estúdio, tem como personagem central a rainha Elsa, que ao longo de sua vida aprendeu a temer seus poderes de gelo, instintivos, escondendo-os e sempre se

esforçando para controlá-los, conforme lhe foi ensinado. A música “Let it Go”[4] (traduzida para o português como “Livre Estou”) é cantada por Elsa após acidentalmente perder o controle de seus poderes e fugir para longe de seu reino, onde está só; a letra da música exprime claramente um sentimento de libertação associado à distância de regras e do controle exercido pelos outros:

Não deixe que entrem/ não deixe que vejam/ Seja a boa menina que sempre deve ser/ Esconda, não sinta, não deixe que saibam/ Mas agora sabem/ Deixe para lá/(...) Eu não ligo para o que vão dizer/ (...) É engraçado como com a distância/ os medos que me controlavam/ não podem me atingir/ (...) Sem certo, sem errado, sem regras para mim/ Estou livre/ (...) Deixe para lá./ A menina perfeita se foi[4]

Quando sua irmã, Anna, pede que volte para casa, ela responde: “Meu lugar é aqui, onde posso ser eu mesma sem machucar ninguém”; em um trecho de outra música diz “Sim, estou só/ Mas estou só e livre” [5]. Ao final, Elsa só consegue controlar seus poderes quando percebe que não deve reprimir seus sentimentos, mas sim abraçá-los, isto é, aceitar que “o frio é parte de quem é” – assim como conseguiu no breve momento de felicidade em que cantou “Let it Go”.

Em “Valente” (2012), a princesa Merida é rebelde e não se comporta como é esperado de uma princesa: gosta de armas, de cavalgar, de comer muito; e o fato de sua mãe controlar tudo em sua vida deixa-a extremamente desapontada. Como é princesa e um dia será rainha, é forçada a viver uma vida muito regrada e só faz o que gosta uma vez ou outra, fugindo do castelo e cavalgando sozinha pela floresta – e só nesses momentos se sente feliz. Aqui também percebemos o aprofundamento dos personagens ao redor da protagonista, especialmente a família: seus pais, Fergus e Elinor, rei e rainha, têm personalidades bem definidas ao longo do filme, numerosos diálogos, e centralidade para a trama, expressa principalmente pelo constante controle que exercem sobre a filha.

Merida representa um exemplo de fuga do papel social; ela não quer seguir as tradições reais, mas viver a vida livre para “escrever sua própria história”, decidindo sobre seu próprio futuro. Desde “A Pequena Sereia”, o primeiro filme de princesas em trinta anos desde “A Bela Adormecida”, a ideia do conflito entre “eu exterior” e “eu interior” se dá principalmente na forma de insatisfação com o papel social vivido pelas personagens somando-se a um conflito com os pais, que querem que elas se adequem às tradições. A princesa sereia Ariel é rebelde e se impõe a seu pai, rei Tritão; admira o mundo dos humanos e, principalmente depois de observar o príncipe Eric, sonha em ter pernas e conhecer, fazer parte daquele mundo:

Eu quero estar onde as pessoas estão/ (...) Aposto que na terra/ (...) não repreendem suas filhas/ Mulheres jovens inteligentes/ cansadas de nadar/ prontas para ficar de pé [6]

Ela também deixa de lado os desejos da família em nome de seus desejos individuais, ao fazer um acordo com a bruxa do mar para tornar-se humana. Também em “Aladdin” (1992) e “Pocahontas” (1995), as princesas são infelizes com as imposições da vida real e querem escolher o próprio caminho; Pocahontas se incomoda com um noivado arranjado e com a imposição de que seja estável, enquanto gosta de “ir onde o vento a levar”:

Todos devemos pagar o preço/ Para ficarmos a salvo, perdemos a chance de um dia saber/ O que está além da curva do rio/ (...) Por que todos os meus sonhos se estendem/ Para além da curva do rio?/ Devo escolher o caminho tranquilo/ Regular como a batida do tambor?[7]

A princesa Jasmin vai além: quando seu pai, o sultão, diz-lhe que tem que se casar porque é seu dever enquanto princesa, responde: “Não quero mais ser princesa” para depois fugir do palácio disfarçada de plebeia e sem intenção de voltar. Jasmin se sente presa com pessoas lhe dizendo como agir e o que fazer, e encontra com Aladdin compreensão mútua: ele também se sente preso pelo rótulo “ladrão”:

Se eles olhassem mais de perto/ (...) Descobririam que/ sou muito mais que isso.[8]

É só juntos e sozinhos, quando voando no tapete mágico longe de tudo e todos, que sentem-se de fato livres – assim como Elsa:

Quando foi a última vez que/ Deixou seu coração decidir?/(...) Ninguém para nos dizer “não”/ Ou aonde ir[9]

Também em “Mulan” (1998) a personagem principal se sente presa a seu papel social; tendo que representar o *ser mulher* na China imperial, é obrigada a impressionar a casamenteira para honrar sua família através de um bom casamento. No entanto – e exemplificando a apresentação crescentemente multilateral dos personagens –, Mulan não tem o que se espera de uma noiva – calma, obediência, refinamento; pelo contrário, é esperta, obstinada e a primeira princesa desastrada (à exceção de Ariel nos momentos iniciais em terra, em cenas de alívio cômico), sendo forçada a esconder seu “verdadeiro eu”:

Nunca vou conseguir passar por uma noiva perfeita/ Ou uma filha perfeita/ Será que/ Não sou destinada a representar este papel?/ Se eu fosse realmente ser eu mesma/ Partiria o coração de minha família./ (...) Por que meu reflexo é alguém que não conheço?/ Por algum motivo não posso esconder quem sou, mesmo que tenha tentado/ Quando meu reflexo vai mostrar quem eu sou por dentro?[10]

A personagem consegue, ao fim, honrar sua família, após se fingir de homem e lutar na guerra, em um esforço para provar para todos e para si mesma que poderia fazer alguma coisa certa – para que, quando olhasse no espelho, visse alguém que valesse a pena.

Assim, percebe-se a valorização do mérito pessoal como mais um elemento individualizante idealizado cada vez mais ao longo do tempo. Segundo Bourdieu (1973), todo conhecimento, isto é, a forma como cada um vê o mundo, parte de uma estrutura anterior; assim, os esquemas classificatórios são construídos em uma história coletiva, e por isso variam de sociedade para sociedade, mas são adquiridos na história individual, isto é, são internalizados de maneiras distintas por cada indivíduo - apesar de a estrutura social ser forte e, portanto, a maioria dos sistemas ser socialmente determinada. Assim, a estrutura social, apesar de muito forte, não é uma prisão – é possível sair dela: o agente tem a capacidade de combater a desigualdade, mas a estrutura, trabalhando sempre para manter o *status quo*, é muito forte e, portanto, é muito difícil que consiga obter sucesso. Como, segundo Elias (1997), com o avanço da civilização a individualidade se torna cada vez mais almejada e a sociedade cada vez mais

vista como opressora, a capacidade de superá-la individualmente consequentemente é vista como um grande exemplo a ser seguido.

Desde “Branca de Neve e os Sete Anões” é possível perceber esse elemento exemplificado na relação com a magia, presente na maioria dos filmes do estúdio: a magia aparece sempre como uma alavanca para se atingir o objetivo final, mas nunca resolve o problema sozinha, tendo sempre que ser complementada pelo esforço pessoal do personagem. Em alguns dos casos, principalmente nos primeiros filmes, o objetivo não se dá propriamente em relação a um sentimento de libertação de regras, mas a valorização do mérito pessoal se dá também como um ideal burguês relacionado à livre concorrência e, portanto, à uma igualdade inicial que exige um desempenho diferenciado (HOBSBAWM, 1977). Em “Branca de Neve”, a rainha má envenena a maçã e se disfarça de velha vendedora através de feitiços, mas precisa ir pessoalmente ao encontro da princesa e fazê-la morder a maçã para que a maldição funcione; em “Cinderela”, “A Pequena Sereia” e “Aladdin”, os personagens principais têm a ajuda de personagens mágicos – a fada madrinha, a bruxa do mar Úrsula e o Gênio da Lâmpada, respectivamente –, que dão elementos que os ajudam a se aproximar de seus “ finais felizes” que, por sua vez, só são conquistados através do esforço: Cinderela precisa dançar com o príncipe para conquistá-lo, Ariel precisa fazer com que o príncipe se apaixone por ela ao longo de três dias, e Aladdin precisa conquistar Jasmin, já que ela não se impressiona com as riquezas que o Gênio deu a ele.

Essa ideia é finalmente posta em palavras em “A Princesa e o Sapo” (2009), onde Tiana, a primeira (e, até agora, única) princesa negra, trabalha como garçomete em Nova Orleans, juntando dinheiro para abrir seu próprio restaurante. Quando criança, pedia para a estrela mais brilhante conceder seu desejo, ao que o pai lhe dizia “A estrela só faz metade do trabalho; o resto você tem que trabalhar muito para alcançar”. A personagem passa o filme inteiro reforçando a importância de se trabalhar para se conseguir qualquer coisa,

Não tenho tempo para ficar de brincadeira/ (...) Lembro do meu pai me dizendo: 'Contos de fada podem se tornar realidade/ Mas você tem que fazer com que aconteçam, depende de você'/ Então trabalho muito todos os dias/ Agora as coisas com certeza estão indo como quero **[11]**

Trabalhei muito por tudo o que tenho/ E é assim que deve ser/ Se você der seu melhor a cada dia/ Coisas boas vão acontecer para você/ (...) Farei o meu melhor/ Para conseguir meu lugar ao sol **[12]**

em oposição ao príncipe Naveen, que é preguiçoso e, por isso, é repreendido ao longo do filme por vários personagens diferentes até que, ao final, aprende o valor do trabalho observando e admirando a garçomete (em forma de sapo), com quem casa e ajuda a construir o restaurante.

É perceptível, desta forma, o constante aumento do aprofundamento dos personagens: os “príncipes” têm agora não só nome e falas, mas personalidades bem desenvolvidas, com qualidades e defeitos, o que é cada vez mais explorado ao longo dos anos: em “A Bela e a Fera” (1991), a Fera tem vergonha de seus modos, sente-se inseguro na presença de Bela, mas também mostra-se gentil e generoso, e em “Frozen”, o par romântico da princesa Anna é Kristoff, vendedor de gelo rude que tem todos os seus defeitos explicitados em uma música **[13]**:

Ele sempre está fedido/ (...)Mas você nunca vai encontrar outro cara/ Tão sensível e gentil!/ (...)**E daí, ele tem uns defeitos[14]**

Assim também ocorre com as princesas; desde Mulan, em 1998, são personagens com seus defeitos tão desenvolvidos quanto suas qualidades, e a insegurança é uma característica muito presente em todas elas. Rapunzel (“Enrolados” - 2010), por exemplo, quando sai escondida da torre onde mora, sente-se ao mesmo tempo muito culpada por enganar a mãe e extremamente feliz por conhecer o mundo de fora. Em “Enrolados” também encontramos mais uma vez exemplos de centralidade dos coadjuvantes para a trama e um consequente aprofundamento de tais personagens: o par romântico de Rapunzel, Flynn Rider, é um ladrão, uma espécie de anti-herói, que dá à protagonista o impulso para que fugisse de casa – o que já era desejo da personagem há bastante tempo, mas não tinha a coragem; e sua mãe de criação, Gothel, é a vilã do filme, que a sequestrou quando bebê para se aproveitar dos poderes de seu cabelo mágico, e quem controla a vida de Rapunzel, proibindo-a de sair de sua torre, e, desta forma, gerando o conflito entre mãe/pai - filha que caracteriza, no gênero de filmes analisado, a revolta contra o papel social, exprimida principalmente na vontade de ter aventuras frustrada pela proibição materna ou paterna.

Em “A Bela e a Fera” (1991), Bela não tem uma relação conflituosa com seu pai, mas se sente presa na cidade pequena onde vivem principalmente porque é considerada “esquisita” pelos vizinhos uma vez que não se comporta como as outras moças – ou como é esperado que uma moça se comporte. É uma *outsider*, diferente porque gosta de ler, é sonhadora e, quando é pedida em casamento pelo “melhor partido” da pequena vila onde mora:

Eu, esposa daquele grosseirão, burro.../ (...) Eu não!/ (...) Quero aventuras num mundo bem mais amplo/ (...)Quero muito mais do que [essa vila provinciana] pode oferecer.**[15]**

Assim, da mesma forma que Merida, Jasmin, Pocahontas e Mulan, não vê em um casamento por conveniência e sem amor um caminho para encontrar seu “final feliz”; ao contrário, essas personagens têm em comum a escolha por ficar solteira em vez de casar porque é o que se espera de uma moça em sua posição. Mesmo assim, à exceção de Merida, todas terminam seus respectivos filmes em companhia de um par romântico.

Ariel, Jasmin, Mulan, Rapunzel e Merida impõem suas opiniões e vontades particulares a seus pais e, quando estes as proíbem de agir conforme desejam, fogem de casa buscando realizar seus sonhos. São fortes e determinadas, não mais aceitam passivamente uma situação que não lhes agrada, mas lutam para mudá-la – chegando a situações inimagináveis à época das primeiras princesas, como Elsa, que não só não tem nenhum interesse romântico, mas também não permite que sua irmã mais nova se case com um homem que conheceu no mesmo dia, e Merida, que não quer se casar – “A princesa não está pronta, e talvez nunca esteja. Quero minha liberdade”.

Conclusão

Aqueles com maior poder simbólico determinam o que é ou não aceitável em seu campo de dominação e, portanto, são os seus ideais a serem reproduzidos em produções culturais, de

forma que reproduzam sempre a estrutura social já existente, que o tem como dominante. Assim, aqueles que consomem produtos culturais legítimos têm acesso aos ideais dominantes objetificados – no caso analisado, na estrutura e nos personagens dos filmes – e tais produtos tornam-se uma espécie de mediador entre o indivíduo, em constante processo de formação, e a sociedade, constantemente formando (e sendo formada por) o indivíduo. Os filmes analisados são produtos culturais da subclasse superior do campo de produção de entretenimento e, portanto, reproduzem os interesses dessa subclasse; além disso, como destinados ao público infantil, possuem enorme influência sobre a categorização por parte dos indivíduos, e, conseqüentemente, sobre a manutenção da dominância de sua classe produtora, uma vez que podem, muitas vezes, representar o primeiro acesso da criança espectadora a determinados elementos da estrutura social.

A individualidade, ideal da sociedade ocidental moderna, é representada nos filmes analisados através de elementos que, ao longo dos anos, vão levando à constituição de personagens cada vez mais complexas, assim condizendo com a estrutura social específica de cada época – já que, segundo Elias (1939; 1997), apesar de um indivíduo não poder modificar a estrutura social sozinho, ela muda, uma vez que em seu interior se dão redes de ações (das quais cada indivíduo é um nó) capazes de modificá-la por dentro. Desta forma, a grande diferença entre os comportamentos de personagens do primeiro e do último filme analisado se dá porque estão representando comportamentos comuns a sociedades já muito distintas. 🌀

NOTAS

*Cursando o sexto período, agora vinculada ao projeto “Rose Marie Muraro e os Feminismos no Brasil”, coordenado pela Prof^a Dr^a Anna Marina Madureira de Pinho Barbará Pinheiro, do Laboratório de Estudos de Gênero (LEG). Email: brasil.mattos@gmail.com

[1] WILDER, Matthew e ZIPPEL, David. “Reflection”; Tradução: COUTINHO, Marcelo. “Imagem”

[2] WILDER, Matthew e ZIPPEL, David. “Reflection”

[3] <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=animation.htm>. Acesso em 02/02/2016 às 18:13

[4] LOPEZ, Robert e ANDERSON-LOPEZ, Kristen. “Let it Go”. Tradução livre.

[5] LOPEZ, Robert e ANDERSON-LOPEZ, Kristen. “For the First Time in Forever (Reprise)”. Tradução livre.

[6] ASHMAN, Howard. “Part of Your World”. Tradução livre.

[7] MENKEN, Alan e SCHWARTZ, Stephen. “Just Around the Riverbend”. Tradução livre.

[8] RICE, Tim. “One Jump Ahead”. Tradução livre.

[9] RICE, Tim. “A Whole New World”. Tradução livre.

[10] WILDER, Matthew e ZIPPEL, David. “Reflection”. Tradução livre.

[11] NEWMAN, Randy. “Almost There”. Tradução livre

[12] NEWMAN, Randy. “When we're humans”. Tradução livre

[13] É interessante notar que, em todos os filmes desde “Pocahontas” (1995) – à exceção de “A Princesa e o Sapo” (2009), e “Valente” (2013), em que a princesa não tem um par romântico –, os pares românticos não são da realeza: Kristoff (“Frozen” – 2013) é um vendedor de gelo, par romântico da princesa Anna; Flynn Rider (“Enrolados” – 2010), e Aladdin (“Aladdin – 1992) são ladrões, pares românticos respectivamente das princesas Rapunzel e Anna; John Smith (“Pocahontas” – 1995) é um capitão britânico em missão de exploração e colonização da América Inglesa, par romântico da princesa indígena Pocahontas (formando, assim, o até agora único casal inter-racial dentre as princesas); e Li Shang (“Mulan” – 1998), capitão do exército chinês, responsável pela divisão em que Mulan serve enquanto vestida de homem.

“Mulan” é um caso curioso, uma vez que a protagonista não é da realeza e nem se casa com um príncipe, mas é considerada pelos estúdios Disney como uma das “Princesas Disney”, sendo assim incluída no marketing da marca: <http://www.disneystore.com/disney-princess/mn/1000016/> Acesso em 02/02/2016 às 19:57

[14] LOPEZ, Robert e ANDERSON-LOPEZ, Kristen. “Fixer Upper”. Tradução livre.

[15] ASHMAN, Howard. “Belle (Reprise)”. Tradução livre.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Howard. **Uma teoria da Ação Coletiva**. Zahar, 1997 (1974)
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Bertrand Brasil, 2012 (1973)
- BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. (Org. Renato Ortiz) Olho D'água, 2012 [1976]
- DORIGO, Gianpaolo e VICENTINO, Cláudio. **História Geral e do Brasil – Volume**. Editora Scipione, 2012
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador, volume 2: Formação do Estado e Civilização**. Parte II. Jorge Zahar, 1993 (1939)
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. “A Sociedade dos Indivíduos” e “A Individualização no Processo Social”. Jorge Zahar, 1994 (1997)
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Jorge Zahar, 2000 (1965)
- HOBSBAWN, Eric J. **A Era do Capital: 1848 – 1875**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1977.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. “Romeu e Julieta e origem do Estado”, In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 130-169

FILMOGRAFIA

- BRANCA de Neve e os Sete Anões. (*Snow White and the Seven Dwarves*). Direção: HAND, David; COTTRELL, William; JACKSON, Wilfred; MOREY, Larry; PEARCE, Perce; SHARPSTEEN, Ben. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2001 (1937). 2 DVDs (83 minutos), NTSC, Color.
- CINDERELA (*Cinderella*). Direção: GERONIMI, Clyde; LUSKE, Hamilton; JACKSON, Wilfred. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2008 (1950). 1 DVD (75 minutos), NTSC, Color.

A BELA Adormecida. (*Sleeping Beauty*). Direção: GERONIMI, Clyde; CLARK, Les; LARSON, Eric; REITHERMAN, Wolfgang. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2008 (1950). 2 DVDs (75 minutos), NTSC, Color.

A PEQUENA Sereia. (*The Little Mermaid*). Direção: CLEMENTS, Ron; MUSKER, John. Produção: Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2006 (1989). 1 DVD (82 minutos), NTSC, Color.

A BELA e a Fera (*Beauty and the Beast*). Direção: TROUSDALE, Gary; WISE, Kirk. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2002 (1991). 2 DVDs (90 minutos), NTSC, Color.

ALADDIN (*Aladdin*). Direção: MUSKER, John; CLEMENTS, Ron. Produção: John Musker e Ron Clements. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2004 (1992). 1 DVD (90 minutos), NTSC, Color.

POCAHONTAS (*Pocahontas*). Direção: GABRIEL, Mike; GOLDBERG, Eric. Produção: PENTECOST, James. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2000 (1995). 1 DVD (81 minutos), NTSC, Color.

MULAN (*Mulan*). Direção: BANCROFT, Tony; COOK, Barry. Produção: Pam Coats. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2004 (1998). 2 DVDs (87 minutos), NTSC, Color.

A PRINCESA e o Sapo (*The Princess and the Frog*). Direção: MUSKER, John; CLEMENTS, Ron. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2009. 1 DVD (97 minutos), NTSC, Color.

ENROLADOS (*Tangled*). Direção: GRENO, Nathan; BYRON, Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2010. 1 DVD (100 minutos), NTSC, Color.

VALENTE (*Brave*). Direção: ANDREWS, Mark; CHAPMAN, Brenda. Produção: Katherine Sarafian. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2012. 1 DVD (93 minutos), NTSC, Color.

FROZEN – Uma Aventura Congelante (*Frozen*). Direção: BUCK, Chris; LEE, Jennifer. Produção: Peter Del Vecho. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2013. 1 DVD (102 minutos), NTSC, Color.

Recebido em 19/08/2014

Aprovado em 16/02/2016