

Heloisa Porto Borges Mariz

Era uma vez.... Será?
O princesamento feminino contemporâneo a partir do imaginário infantil

Belo Horizonte
Universidade FUMEC
2017

Heloisa Porto Borges Mariz

Era uma vez.... Será?
O princesamento feminino contemporâneo a partir do imaginário infantil

Dissertação apresentada ao Curso de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC, como requisito parcial para obtenção do título Mestre em Estudos Culturais.

Orientador: Rodrigo Fonseca e Rodrigues

Belo Horizonte
Universidade FUMEC
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M332e Mariz, Heloisa Porto Borges, 1984-
Era uma vez... Será?: o princesamento feminino contemporâneo a partir do imaginário infantil / Heloisa Porto Borges Mariz. – Belo Horizonte, 2017.
105 f. : il. ; 29,7 cm

Orientador: Rodrigo Fonseca e Rodrigues
Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos), Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, Belo Horizonte, 2017.

1. Representações sociais - Brasil. 2. Cultura - Mulheres - Brasil. 3. Mulheres - Conduta. 4. Contos de fadas. I. Título. II. Rodrigues, Rodrigo Fonseca e. III. Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.

CDU: 301.151



UNIVERSIDADE
FUMEC

Heloisa Porto Borges Mariz

**Era uma vez ... Será? O princesamento feminino contemporâneo a partir do
imaginário infantil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade
Fumec, como requisito parcial para obtenção do título
de Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos.

Aprovado em: 03 de julho de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Fonseca e Rodrigues – Universidade FUMEC
(Orientador)

Profa. Dra. Andrea de Paula Xavier Vilela – Universidade FUMEC
(Examinador Interno)

Prof. Dr. Elton Antunes – UFMG
(Examinador Externo)

REITORIA

Av. Afonso Pena, 3880 - Cruzeiro
30130-009 - Belo Horizonte, MG
Tel. 0800 0300 200
www.fumec.br

CAMPUS

Rua Cobre, 200 - Cruzeiro
30310-190 - Belo Horizonte, MG
Tel. (31) 3228-3000
www.fumec.br

AGRADECIMENTOS

Ainda quando o objetivo de se iniciar um mestrado era compartilhado nas rodas de conversas em família e com alguns poucos amigos que me serviam de inspiração, recebi talvez o melhor e maior conselho que poderiam me dar, embora naquele momento eu ainda não pudesse compreendê-lo em sua plenitude. Nas sábias palavras de um pai, ele me disse “ o saber não é uma pílula que se compra na farmácia. O conhecimento exige profundidade, muito esforço e por vezes sofrimento”. Hoje posso dizer que se trata, sem dúvida, de um caminho tortuoso e extremamente solitário, onde nos agarramos em nossos livros, em nossos próprios pensamentos e naqueles que nos servem como exemplos, para compreendermos um pouco mais sobre a vida. O que no início era apenas um desejo de retornar à academia e de adquirir novos conhecimentos, se tornou desafio e como parte de um processo, me tornou alguém melhor, com mais senso crítico e de coração mais aberto para o novo, para o diferente, para as opiniões contrárias, com outras novas preocupações além daquelas que eram só minhas.

Agradeço aos mestres e doutores que me serviram de exemplo para que eu pudesse iniciar nesta redescoberta, e que por muitas vezes preocupados, me incentivaram com suas palavras. Aos amigos Frederico e Simone Brandão, Karina Machado e especialmente a Lira Turrer que me ouviu em vários momentos de desespero e que me ajudou com suas orientações. Aos mestres que encontramos pela vida e que nos ensinam muito mais do que aquilo que estão nos livros. Ao Sérgio Esser por ter ainda no ano de em 2013 enfatizado a importância do conhecimento para a construção de algo melhor, e ao Epaminondas Bittencourt que além de me liberar para assistir as aulas na parte da tarde, ainda me emprestou os primeiros livros para a elaboração do meu projeto, me apresentando à Manuel Castells, e Richard Sennett.

Não poderia deixar de agradecer aos professores do curso de Estudos Culturais que fizeram com que eu me apaixonasse por esta corrente de estudos, especialmente as três grandes figuras femininas mais inteligentes das quais eu já conheci: Astréia Soares. Maria Cristina Leite Peixoto e Vera Casanova. Ao orientador Rodrigo Fonseca Rodrigues pela oportunidade, e ao doutor Márcio Serelle, que ao participar da minha banca de qualificação me direcionou ao dizer que eu poderia relacionar mídia e narrativas literárias a partir do mapa das mediações, algo até então desconhecido para mim.

Meus sinceros agradecimentos à minha família, minha mãe por sempre estar ao meu lado, e ao meu marido pelo companheirismo, dedicação e compreensão diante de tantos momentos que estive ausente, e por constantemente dizer “ está acabando, vai dar certo! ”, não me deixando desanimar. Aos amigos, especialmente a Bruna Oliveira, que ao comentar sobre

o serviço da escola de princesas pelas conversas de WhatsApp me despertou para o movimento do “cor de rosa”, referenciado deste estudo, e aos colegas de trabalho que por muitas vezes seguraram a “onda” enquanto eu tentava conciliar trabalho, casa e estudo como uma mulher contemporânea, e também aos queridos amigos que abandonei temporariamente, mas que pretendo recompensar em dobro!

Agradeço especialmente a Deus pela oportunidade da vida, da mudança, e do aperfeiçoamento constante. Neste sentido, embora com um pouco mais de bagagem, acredito que se trate de uma jornada sem volta. Ainda me sinto uma humilde iniciante, com muito a aprender e a compartilhar. Espero profundamente finalizar com orgulho esta etapa, para iniciar outras novas ainda em breve!

A constituição histórica do massivo, mais que a degradação da cultura pelos meios, acha-se ligado ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e da cultura nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário de massa.
Jesús Martín-Barbero

RESUMO

O *princesamento* é um termo utilizado como parte de um processo social que enfatiza a valorização de um comportamento feminino tradicional, buscando resgatar supostas habilidades específicas do gênero, que vão desde a manutenção de um padrão de beleza estereotipado até a uma imposição social no que diz respeito ao cuidado com o lar e com a família, o que acaba reforçando um papel feminino que se associa à necessidade do amor romântico em função do matrimônio. O *princesamento*, portanto, se relaciona a uma ideologia que vincula o papel feminino a um único modelo de matriz, sendo constantemente evidenciada no imaginário coletivo, inclusive no infantil, a partir de estruturas sociais distintas, como a família, a educação e a mídia. Este trabalho se propõe a resgatar historicamente as matrizes culturais femininas que se relacionam às personagens de princesas no cinema infantil, reconstruindo os cruzamentos pelos quais estas matrizes se associam ao processo de produção em massa. Buscamos também compreender de que forma a “tradição” contribui para a permanência de um discurso monolítico frente à sociedade contemporânea na qual as mulheres cada vez mais tomam consciência das diversas possibilidades de se ser mulher.

Palavras-chave: representações sociais, matrizes culturais femininas, narrativas cinematográficas, contos de fada, princesas.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A “CULTURA” E O PROCESSO DA COMUNICAÇÃO MEDIADA	
2.1 O Conceito de cultura	10
2.2 Os Estudos Culturais como uma nova revisão crítica às teorias da comunicação	13
2.3 A Cultura da Mídia e sua relação com o universo infantil.....	17
2.3.1 A importância dos personagens nos Contos de Fada - verossimilhança e mimese.....	21
2.4 A normatização no imaginário e a história da literatura infantil dos contos de fada.....	26
3 A DINÂMICA DA MUDIATIZAÇÃO DOS CONTOS DE FADA E SUAS MATRIZES CULTURAIS FEMININAS	
3.1 Formatos culturais - tecnicidades e lógicas de produção.....	33
3.2 Os Estúdios Disney e seu papel de destaque na mercantilização do imaginário infantil.....	36
3.3 Em busca das matrizes culturais nas princesas “clássicas ” (1937-1959)	39
3.3.1 O arquétipo de cuidadora	44
3.4 - Contexto social e lutas feministas no século XX.....	48
3.5- As princesas “rebeldes” (1989-1998)	51
3.5.1- Em busca das matrizes culturais rebeldes - A Amazona.....	53
4 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E AS PRINCESAS CONTEMPORÂNEAS	
4.1 - As princesas contemporâneas (2009-2013), a terceira mulher e a sobrevivência das imagens	57
4.2 - As representações sociais e a cultura de consumo	69
4.3 – <i>Princesamento</i> : Um resgate da tradição ou uma tradição inventada?	74
4.4– De princesa a rainha: A procura por estabilidade em tempos de modernidade líquida.....	77

4.5 – Outras facetas de uma princesa e o <i>Desprincesar</i>	84
5 CONCLUSÃO.....	90
REFERÊNCIAS	95
ANEXOS	100

1 INTRODUÇÃO

Denominamos como princesa aquelas mulheres que se casam com um príncipe, recebendo a titulação a partir do matrimônio, ou mulheres filhas de um rei, que se posicionam como princesas pelos laços familiares sanguíneos. Portanto, a transição para o papel de uma princesa se relaciona intimamente com o matrimônio e com a família.

Há gerações, as princesas se configuram como representações femininas que possuem forte repercussão no imaginário popular, sendo suas figuras exploradas comercialmente e continuamente por meio de diversos produtos, incluindo a literatura, o cinema e a própria mídia. É difícil encontrar uma menina que nunca tenha brincado de princesa ou simplesmente se imaginando como uma. A coroa, os vestidos, o castelo e o príncipe, todos estes elementos servem de inspiração para os pensamentos, principalmente no que diz respeito ao universo infantil.

O problema é que quando estes elementos ganham significações culturais, eles deixam de fazer parte apenas do imaginário para reforçar modelos e padrões de condutas sociais. Quando as crianças reproduzem o mundo imaginário através das brincadeiras com suas bonecas, vestindo-as de noivas ou vestindo-se elas mesmas de princesas, estas atitudes, embora também corroborem com o comércio do imaginário, ainda são legítimas da infância, pois se relacionam ao direito infantil de brincar. Mas quando estes discursos são apropriados e aceitos como formas de conduta, é que nos damos conta de que o imaginário reflete na, e a própria vida cotidiana. Quando imagens passam a ser apropriados pelos indivíduos como elementos sociais é que devemos pesquisar sobre o real significado destas manifestações como elementos culturais.

As princesas do imaginário, mais até do que as próprias princesas reais, são personagens que evidenciam a complexidade característica da própria mulher, carregando em sua composição os mistérios próprios da feminilidade. Neste sentido é que dizemos que as personagens de princesas refletem, acima de tudo, manifestações culturais históricas. Neste contexto, buscaremos compreender de que forma a cultura do *princesamento* se relaciona com as formas de socializações cotidianas, tendo como premissa a seguinte pergunta: O *princesamento* se apresenta como consequência de um discurso midiático?

Para esta análise utilizaremos como referência as personagens de princesas do cinema infantil, especificadamente as princesas do universo mágico da Disney, e tendo como base o pensamento transdisciplinar dos Estudos Culturais, da Sociologia, da Psicologia e das Teorias da Comunicação, buscaremos construir uma análise sobre o consumo dos modelos

representativos de princesa na infância, resgatando historicamente a herança cultural por meio da qual estas personagens se constituem, com o objetivo de entender a apropriação de matrizes pelos meios de comunicação e o desempenho desse processo na vida cotidiana. Buscaremos com este trabalho compreender de que forma a apropriação, como consequência do consumo, se relaciona aos processos sociais e históricos.

Para esta análise, utilizaremos, na tentativa de relacionar a comunicação, a cultura e as práticas sociais, a “teoria das mediações” de Jesús Martín-Barbero (2009). Embora este modelo não seja o único esquema que discuta a integração entre produção e recepção, comunicação e cultura, acreditamos que talvez seja o que melhor ilustre a rede de negociações intermediadas durante o caminho percorrido entre as representações midiáticas até que sejam socialmente apropriadas se transformando em representações sociais. O nosso propósito é construir a partir desta metodologia conceitual um raciocínio que tenha como perspectiva a ideia de movimento e entrecruzamentos, entendendo que a mediação não é apenas um caminho ou um filtro, mas uma forma de investigação multidirecional.

Dividida em três tópicos, a abertura desta dissertação se dá, no primeiro capítulo, pela tentativa de compreendermos a cultura como dispositivo de viabilização e legitimação da hegemonia, sendo o imaginário um dos campos em que estes conflitos normativos e ideológicos se articulam. Todavia, para a construção deste raciocínio, precisaremos compreender as diversas empregabilidades do termo “cultura” e como ela passa a ser apropriada pela indústria midiática, assumindo uma centralidade social, nos influenciando desde a infância. Os contos de fada como um produto culturalmente reconhecido, no qual as personagens de princesa ganharam reconhecimento social, serão a nossa referência para a exemplificação deste processo, em que a articulação da ideologia com o imaginário, se transforma em produtos “institucionalizados”, a partir de discursos estrategicamente configurados.

Guiados pelo eixo diacrônico que liga as matrizes culturais aos formatos industriais, buscaremos compreender no segundo capítulo, duas formas de mediações. A primeira se relaciona com a estrutura dos contos e de que forma esta matriz popular negociou seu espaço dentro de um processo de (re) adaptação tecnológica e comercial de massa. A “tecnicidade” só é evidenciada quando percebemos que a cultura passa a ser mediada pela técnica. Neste processo, os meios de comunicação adquirem materialidade institucional e espessura cultural, estimulado a mercantilização do imaginário através dos contos. E ainda nesta etapa que se relaciona a contextos históricos de longa duração, mas em um segundo momento, buscaremos dentro das matrizes dos contos, caracterizar as submatrizes femininas de princesas, resgatando

suas estruturas primordiais e sua articulação a partir dos movimentos sociais e discursos públicos. Ou seja, procuraremos relacionar as personagens de princesas dos contos às personagens de princesas do cinema relacionando-as aos fatores sociais e históricos que influenciaram em suas (re) produções e manutenções culturais.

A partir da contextualização histórica e social entre os contos e as princesas, até aqui desenvolvida, buscaremos no terceiro capítulo conectar estas personagens ao contexto social contemporâneo, em que o incentivo ao consumismo, atrelado às produções em massa, contribuem para que cada vez mais os indivíduos incorporem padrões, se transformando muitas vezes na própria mercadoria. Se tornar uma princesa tal como ela se projeta do imaginário cultural está cada vez mais relacionado a comprar as coisas certas, se enquadrar em um modelo de beleza pré-concebido e estabelecer condutas de comportamento que serão socialmente aceitas e percebidas como atributos de uma mulher ideal. As representações sociais atuam como as formas de interpretações, leitura e uso que fazemos dos produtos culturais e midiáticos, e que contribuem para a construção de identidades e para ideia de pertencimento coletivo que se evidenciam nas formas de socializações entre os indivíduos.

Compreender o motivo pelo qual os contos de fada e a ação de *princesamento* continuam tão presentes no imaginário e no contexto cultural contemporâneo influenciando nas formas de socialização será o objetivo deste capítulo e essenciais para a conclusão desta pesquisa.

2 A “Cultura” e o processo da comunicação mediada

As fontes de mediação são várias: cultura, política, economia, classe social, gênero, idade, etnicidade, os meios, as condições situacionais e contextuais, as instituições e os movimentos sociais. Também se origina na mente do sujeito, em suas emoções e suas experiências. Cada uma dessas instâncias é fonte de mediações e pode também mediar outras fontes. (SIGNATES, 1998, p. 44)

2.1 O Conceito de cultura

Derivada da palavra latina *cultura*, a empregabilidade do termo é tão variada que nos permite sua utilização para diferentes propósitos. Thompson (2011) em *Ideologia e Cultura Moderna*, ao resgatar sua base histórica conceitual, busca mostrar que a cultura se relaciona a uma construção histórica intimamente relacionada ao contexto social coletivo, ou seja, como uma forma de referência e classificação de certos padrões. Na antiguidade, o termo “cultura” era associado principalmente a um processo de produção característico de uma sociedade feudal, relacionando-se, portanto, ao cultivo da terra, de grãos e de animais. Já na era moderna, mais precisamente a partir do século XVIII, a cultura foi incorporada a uma ideologia iluminista relacionada à razão, passando a se associar (principalmente na sociedade francesa) às atividades consideradas cultas e eruditas como as artes, as letras e as ciências enfatizando a superioridade de determinados grupos. Foi neste sentido que Willians (1992) classificou o termo cultura como relacionado ao “*cultivo ativo da mente*”.

No século XIX, o termo “*Cultur*” passou também a ser utilizado nos países europeus como um sinônimo de “civilização”, de organização e progresso social delimitando acima de tudo as fronteiras entre a selvageria dos povos considerados primitivos e o progresso intelectual e humanístico que se apresentava como o único caminho para o desenvolvimento das sociedades.¹Esta classificação cultural utilizada como forma de estratificação social foi considerada por Thompson (2011) como um elemento extremamente importante na época, pois possibilitou a distinção social entre os valores da nobreza e aqueles pertencentes à burguesia.

¹Derivada da palavra Latina *civilis*, referindo-se a ou pertencendo aos cidadãos, o termo civilização foi inicialmente usado na França e na Inglaterra no fim do século XVIII para descrever um processo progressivo de desenvolvimento humano, relacionando-se ao tornar-se culto ou civilizado. Na língua alemã, entretanto, estas palavras eram, frequentemente, contrastadas, de tal forma que *Zivilisation* adquiriu uma conotação negativa e *Kultur*, uma positiva. A palavra *Zivilisation* foi associada com polidez e refinamento, enquanto *Kultur* era usada mais para se referir a produtos intelectuais, artísticos e espirituais nos quais se expressavam a individualidade e a criatividade das pessoas. (THOMPSON, 2011, p. 168)

Aos poucos, o termo que representava a superioridade de grupos sobre outros passou a ser associado não somente às questões de classe, mas passou a ser compreendido também como um termo que incorpora os indivíduos a determinados grupos sociais a partir de elementos identificatórios que podem ser herdados ou adquiridos. Para Castells (2001) são as estruturas culturais que servem como base para que as identidades sejam criadas e recriadas, bem como constroem os elos que servem como referências para que costumes e crenças de fato se consolidem. Sob este aspecto é que Godoy e Santos (2014) defendem que o conceito de cultura emerge da etnologia, ou seja, da necessidade de se analisar e descrever as semelhanças e as diferenças entre determinados grupo sociais. Os autores reforçam que:

O conceito de cultura emerge da etnologia para pensar o problema da especificidade humana na diversidade dos povos e dos costumes. O uso primitivo da palavra cultura nas línguas francesa e alemã tem um sentido normativo: já na etnologia, o seu uso já puro é exclusivamente descritivo, ou seja, não se trata de dizer o que deve ser a cultura, mas de descrever o que ela é, tal como aparece nas diferentes sociedades humanas. (GODOY e SANTOS, 2014, p. 20).

Embora bastante relativista, a cultura como a soma de experiências comuns e compartilhadas também é definida por Williams em *The Long Revolution*, por Tylor e Malinowski (citados por THOMPSON, 2011) e por Boas (citado por MOURA, 2004), que determinam a cultura como o compartilhamento de elementos singulares como a língua, crenças e costumes. Esta visão etnológica comumente utilizada pela Antropologia e pelas ciências sociais é o que nos permite “rotular” a diversidade cultural através da separação entre as “culturas”, problematizando acerca da especificidade humana a partir da diversidade dos povos e dos costumes.² Sob esta perspectiva etnológica é que Thompson também define cultura como sinônimo de civilização ao mencionar que:

Cultura ou civilização, tomada em seu sentido etnográfico amplo, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume, e todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade. (THOMPSON, 2011, p. 171).

Independentemente de suas definições, devemos ter em mente que a cultura como um complexo que engloba sistemas de valores, ideias, morais e costumes faz parte de um processo de comunicação social, por meio do qual é transmitida entre os indivíduos. Através de

²Enfatizamos aqui através da utilização de cultura no plural (culturas) a diversidade cultural que compõe nossa estrutura social.

identificações, rituais e ensinamentos, certas estruturas passam a ser assimiladas e também disseminadas, moldando, portanto, além dos próprios indivíduos, as diversas instituições sociais.

Ao discorrer sobre o compartilhamento cultural, Posner (1997), o divide em três categorias, que podem ser: de cunho social (que se constitui pela relação dos indivíduos e suas formas de organização), material (que representa o conjunto de artefatos táteis produzidos e compartilhados pelos membros de uma sociedade), e mental (que engloba sistemas de valores, ideias, morais e costumes). Sob este ponto de vista, podemos considerar, portanto, que as identificações culturais podem ser construídas tanto a partir da interação física, quanto da construção ideológica a partir do desenvolvimento de correntes de pensamento, que são comumente alicerçados em elementos simbólicos. Assim como Posner, White e Dillingham (2009) nos alertam quanto à possibilidade de utilização deste simbolismo em discursos que tentem a ser articulados e explorados tecnológica, sociológica ou ideologicamente. A “cultura”, quando articulada como elemento político, assume um papel que vai além de uma unidade simbólica, pois ela passa a representar um elemento central de identificação que é extremamente importante nas relações de dominação e resistência, elementos típicos das lutas históricas. É neste sentido que devemos perceber a cultura como algo indissociável de uma função política, conforme enfatizado também por Miceli:

A cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção desta realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável de sua função política. (MICELI citado por BOURDIEU, 2003, p. XIII).

Stuart Hall (1997) utiliza-se do termo “revolução cultural” para classificar esta propagação manipulada da cultura, que cada vez mais globalizada e difundida pelas novas tecnologias influencia de forma considerável as relações práticas cotidianas. Em artigo sobre a centralidade da cultura, Stuart Hall demonstra como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, atuando como uma importante estrutura mediadora nas relações. A cultura, como elemento central das relações, passou a ser incorporada como parte de estratégias tecnológicas e midiáticas a partir de produtos desenvolvidos pela indústria cultural. Sob este ponto de vista é que não podemos considerar os produtos culturais apenas como transmissores desarticulados e inocentes, mas como narrativas que possuem pensamentos ideológicos, e, portanto, precisam ser interpretados politicamente.

Neste sentido é que os Estudos Culturais ganham destaque como metodologia crítica que nos ajuda a compreender todo o dinamismo existente entre a cultura, a comunicação e a ideologia.

2.2 Os Estudos Culturais como uma nova revisão crítica às teorias da comunicação

De acordo com Ana Carolina Escosteguy (1998) foi com o objetivo de pesquisar sobre as diversas “utilizações da cultura” na contemporaneidade, incluindo os papéis dos meios de comunicação neste processo, que Richard Hoggart institucionalizou em 1964, o *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), na Inglaterra. As análises de Richard Hoggart (*The uses of literacy*, 1957), Raymond Williams (*Culture and society*, 1958) e E. P. Thompson (*The making of the english working-class*, 1963) serviram como base para novas reflexões acerca de fatores culturais antes desprezados nos discursos públicos, como questões de raça, gênero e classes sociais. Os pensamentos teórico-políticos dos Estudos Culturais ingleses serviram como referência para diversas vertentes de estudo, incluindo os estudos comunicacionais, ao considerarem, sobretudo, o ambiente social como um espaço de conflitos e dominação, fazendo-nos entender que existe uma articulação de interesses entre os receptores e as produções da indústria cultural, e que estas se associam e se estruturam a partir de um complexo emaranhado de jogos econômicos, políticos e ideológicos.

Em um primeiro momento, segundo mencionado por Escosteguy, existia uma agenda fundamental dentro da linha de estudos sobre cultura, que consistia na compreensão das relações entre poder, ideologia e resistência, sendo interpretado por muitos como um projeto essencialmente político que defendia os grupos até então marginalizados. Contudo, o que se pretendia era relacionar as diversas disciplinas para a observação sistemática da relação entre cultura popular com os diversos movimentos sociais. Já no final da década de 1960, quando o imperialismo americano pós-guerra se consolidava na indústria cultural através de um alto investimento em produções televisivas e cinematográficas globalizadas, foi que as temáticas da recepção e de consumos midiáticos começaram a chamar a atenção dos pesquisadores de Birmingham.

Stuart Hall, um dos mais importantes estudiosos na área, desenvolveu importantes reflexões em texto publicado em 1973 intitulado *Encoding and decoding in television discourse*. Nele, o autor categoriza a recepção das mensagens como processos de decodificação pluralizados através de variadas modalidades, que podem ser dominantes, negociadas ou

simplesmente opostas à mensagem que o emissor deseja transmitir, reforçando, portanto, que a interação com a mídia também é feita mediante negociações entre os produtores e os seus receptores³. Esta nova visão sobre os processos de comunicação busca enfatizar que é impossível desvincularmos os sistemas sociais da forma como os programas se organizam dentro da estrutura dos meios de comunicação, assim como garantir algum tipo de *recall* por parte do público.

Sob este ponto de vista, o processo de decodificação passa por etapas de negociação. Ao considerarmos que o receptor não está isento de outras influências, garantimos a eles um posicionamento diante da mensagem, permitindo-lhes, portanto, diferentes interpretações da mesma mensagem. Neste sentido, é que assim como Hall, Thompson (1998) também defende que as condições de recepção são socialmente diferenciadas, ou seja, na captação da mensagem os indivíduos utilizam dos discursos disponíveis, como conhecimento prévio de causa para a decodificação, que sofre variações de acordo com o ambiente sócio cultural.

Desta forma, ambos os autores partem do pressuposto de que receptores se apropriam dos produtos difundidos pelos meios de comunicação de massa para construir seus próprios significados segundo suas referências individuais, e que por meio do senso crítico, interpretam e reinterpretam as mensagens recebidas. Esta visão se contrapõe à percepção inicial de cultura de massa defendida pela escola norte-americana, trazendo uma nova perspectiva aos estudos da comunicação, conforme mencionado por Escosteguy:

Discordando do entendimento dos meios de comunicação de massa (MCM) como simples instrumentos de manipulação e controle da classe dirigente, os estudos culturais compreendem os produtos culturais como agentes da reprodução social, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia. Nesta perspectiva são estudados as estruturas e os processos através dos quais os MCM sustentam e reproduzem a estabilidade social e cultural. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 89)

É por conta desta percepção diferenciada quanto aos receptores que os Estudos Culturais se apresentam como uma revisão crítica às teorias da comunicação. Ao contrário do que se defendeu por muitas décadas, a audiência midiática, segundo os estudiosos culturalistas, não pode ser analisada apenas como pontos, mas devem ser percebidas como comunidades

³ Hall argumenta que podem ser identificadas três posições hipotéticas de interpretação da mensagem televisiva: uma posição “dominante” ou “preferencial” quando o sentido da mensagem é decodificado segundo as referências da sua construção; uma posição “negociada” quando o sentido da mensagem entra “em negociação” com as condições particulares dos receptores; e uma posição de “oposição” quando o receptor entende a proposta dominante da mensagem, mas a interpreta segundo uma estrutura de referência alternativa. (ESCOSTEGUY, 1998, p.92).

interpretativas, que possuem capacidade de percepção e resistência a padrões hegemônicos de pensamento.

George Herbert Mead (1934), da Escola de Chicago, já buscava no início do século XX, através das premissas da microssociologia e da Psicologia compreender as maneiras pelas quais os valores culturais e as normas sociais são internalizados pelas pessoas. A partir do desenvolvimento do conceito de “interacionalismo simbólico”, Mead defendia que o *self* das pessoas se constitui como produtos sociais, sendo que as trocas simbólicas ocorridas a partir da interação desencadeiam um processo interpretativo de construção de ideias, normas e condutas que reverberam no âmbito social. Já na tentativa de compreender o impacto destas trocas quando propagadas em grande escala, foi que nesta mesma época (1930) que os estudiosos da Escola Norte-Americana elaboraram a Teoria Hipodérmica. Esta teoria defendia a ideia de que uma mensagem propagada pelos meios de comunicação afetava da mesma maneira todos os indivíduos igualmente, ou seja, a mensagem partia de emissor direto para o receptor, sem ruídos ou fragmentações. Esta teoria, embora já não usual, foi extremamente relevante na tentativa de se explicar os efeitos da comunicação na opinião pública, uma vez que ela também considerava os indivíduos como um agrupamento homogêneo e passível de manipulação.

Esta percepção corrobora com o pensamento desenvolvido por Le Bon (citado por MARTIN-BARBERO, 2009) no final do século XIX, quando ao analisar os movimentos políticos das classes populares, desenvolveu uma teoria psicológica denominada “lei psicológica das multidões”. Nela, o autor defendia a irracionalidade das massas ao argumentar que, agindo coletivamente os indivíduos compartilham de uma mentalidade diferenciada daquela que se encontram quando em estado de isolamento, caracterizando uma unidade, uma “alma coletiva”. Neste sentido, o estado primitivo e o instinto passariam a dominar, colocando os indivíduos quando agrupados, suscetíveis à sugestão e ao contágio. Esta ideia anula as possibilidades da opinião pública e da interpretação individual dos fatos e acontecimentos.

Foi então, a partir de uma visão crítica de dominação social relacionados aos sistemas de reprodução, que os estudiosos da Escola de Frankfurt buscaram repensar as artes e o papel da ideologia na comunicação de massa, ou seja, ao invés de analisar somente o público, Horkheimer e Theodor Adorno se propuseram a analisar os meios de comunicação e o crescente processo de mercantilização das formas culturais difundidos por estas indústrias (pela indústria do entretenimento).

Antes que se possa atribuir à cultura uma função externa, como, por exemplo, justificar uma ordem social arbitrária, convém conhecer os aparelhos de produção simbólica onde se constituem suas linguagens e representações e por

meio dos quais ela ganha uma realidade própria. (MUCELLI apud BOURDIEU, 2003, p. XIII).

O termo ‘indústria cultural’ substituiu a antiga generalização feita pelo termo ‘cultura de massa’ identificando um sistema de produção econômico e técnico que submete as culturas, assim como suas expressões artísticas, a modelos muitas vezes padronizados objetivando prioritariamente seu consumo⁴. É neste sentido que Thompson (2001, p. 132) reforça que “os bens produzidos pela indústria cultural não são determinados por suas características intrínsecas como uma forma artística, mas pela lógica corporativa da produção de mercadorias e pela troca”. Sendo, para isto, estes bens padronizados e estereotipados através de gêneros básicos ou tipos, o que facilita seu consumo.

Embora a visão frankfurtiana tenha contribuído essencialmente para se pensar a comunicação como parte de uma lógica de mercado que estimula o consumo, as teorias da comunicação até então reduziam o público a mera condição de consumidor sem considerar a autonomia interpretativa do sujeito receptor, ou seja, o seu particular, o heterogêneo e as diferenças, se relacionando acima de tudo, com a nova realidade social gerada pela chamada “era do capitalismo”, o que resultou em muitos aspectos, em uma visão um tanto quanto exagerada do caráter coercitivo dos aparelhos da informação nas sociedades modernas.⁵ Durante muito tempo os meios de comunicação de massa foram compreendidos como resultado da dominação técnica e econômica (Adorno) ou da dominação estatal (Althusser), desconsiderando o sujeito a partir de um papel social ativo, o que caracterizaram as análises da comunicação até então, como extremamente simplistas, como mencionado por Thompson:

Não é absolutamente claro que todos, ou mesmo a maioria, os indivíduos das sociedades industriais modernas estejam nitidamente integrados na ordem social, que suas faculdades intelectuais tão profundamente embotadas a tal ponto que eles não sejam mais capazes de ter um pensamento crítico e independente. E mais: o pressuposto de que a recepção e o consumo de produtos culturais servem unicamente para reforçar a conformidade ao *status*

⁴ Entende-se como meio técnico, segundo a visão de Thompson, os elementos materiais pelos quais as informações ou conteúdos simbólicos são fixados e transmitidos, como os jornais, televisão, cinema, rádio, revistas, dentre outros. (THOMPSON, 2001, p. 131)

⁵No livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, os autores Lipovetsky e Serroy discutem sobre o mercado artístico como um sistema de produção e difusão de produtos que não se preocupam apenas com a arte ou o artista em si, assim como com seus valores estéticos e conceituais, mas como parte de um sistema econômico que objetiva o lucro empresarial, transformando-se, portanto, em uma “arte comercial”. A era do capitalismo representa “uma hipercultura midiático-mercantil, que se constrói não apenas com as indústrias do cinema, da música ou da televisão, mas também com a publicidade, a moda, a arquitetura, o turismo. Uma cultura que tem como característica implantar-se sob o signo hiperbólico da sedução, do espetáculo, da diversão de massa” (LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. 2015 p.236).

quo, para liquidar o que já é uma individualidade atrofiada, é por demais simples. (THOMPSON, 2001, p. 143).

A forma pluralizada que permeia o contato do indivíduo com a mídia a partir de uma proposta inovadora de análise social, que valida a mídia não só como um meio, mas como uma forma de mediação da própria cultura, dando a ela um destaque “central” na sociedade contemporânea, é algo que vem sendo debatido a partir das teorias críticas dos Estudos Culturais contemporâneos, que interpretam a mídia como um elemento também cultural, e que não só introduzem (mas sobretudo compartilham) com as sociedades assuntos relacionados aos sujeitos e as suas subjetividades. É dessa forma que os Estudos Culturais se conectam com as teorias da comunicação, notabilizando questões referentes à identidade, aos estudos feministas, aos estudos de gênero, classe, étnicos e tudo o mais que tem como base o popular como ponto de partida e que proporcionem reflexões em contraposição à cultura considerada como parte do “bloco” de poder”.

Do ponto de vista dos teóricos culturalistas já não é mais possível separar a mídia da sociedade, pois não é só a mídia que afeta a sociedade, mas a sociedade serve como elemento para se pensar a própria mídia. Ambas estão interligadas, construindo as formas de ritualidades, sociabilidades e resistências contemporâneas, pois tudo aquilo que se relaciona com a mídia deve ser pensado como uma forma de transmissão cultural, e não somente entretenimento.

2.3 A Cultura da Mídia e sua relação com o universo infantil

Neste sentido é que Douglas Kellner (2001) defende a utilização da expressão “Cultura da Mídia” em substituição à cultura de massa. Segundo o autor, o termo procura evidenciar que compartilhamos hoje de um contexto social em que a mídia possui uma importante função mediadora do nosso cotidiano, além de enfatizar também um formato tecnológico mercantilizado, pela qual a cultura vem sendo propagada. Em suas palavras:

A expressão "cultura da mídia" também tem a vantagem de dizer que a nossa é uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação de massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada, que vivemos num mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas. (KELLNER, 2001, p. 54).

O fato é que, hoje, desde muito cedo incorporamos a mídia em nossas práticas cotidianas, fazendo com que o consumo de imagens e discursos se torne uma atividade parte de nossas rotinas. Por conta disto, é que Silverstone (2005) e Douglas Kellner defendem que a recepção dos produtos midiáticos deve ser vista como apropriação cotidiana, uma vez que a mídia se apropria da cultura ao mesmo tempo em que a propaga servindo como um suporte para as práticas contemporâneas. Com base neste discurso, Thompson (2011) também defende a recepção dos produtos da mídia como parte de uma “atividade de rotina”, já institucionalizada como uma ocupação constitutiva da vida diária. Seja no meio do dia ou após um exaustivo expediente de trabalho, nós nos conectamos, misturamos e inserimos o mundo virtualizado das imagens ao nosso mundo real relacionando-o a outros aspectos de nossas vidas, o que faz com que a mídia atue muitas vezes como uma poderosa ferramenta de ensino e controle, servindo muitas vezes como um modelo, ou seja, um espelho.

Segundo dados levantados pela pesquisa de JO Groebel em publicação feita pela UNESCO (2002), as crianças na faixa de doze anos já passam uma média de 3 horas diárias assistindo à televisão, o que significa que elas gastam em média 50% a mais de seu tempo nesta atividade do que em qualquer outra atividade do seu dia. O alto consumo de produções culturais midiáticos, principalmente na infância, nos leva a questionar o que vem sendo consumido por este público, e qual pode ser o impacto destas produções no cotidiano infantil. Sabe-se que é direito da criança (conforme artigo 17 da convenção da ONU e anexo I deste trabalho) deter acesso a informações e materiais de várias fontes nacionais e internacionais, especialmente aquelas que objetivam a promoção de seu bem estar pessoal, social, espiritual e moral, da mesma forma como ela deve ter direito à liberdade de expressão.⁶ Por isto, autores como Groebel, Gerbner, Jempson (UNESCO, 2002) defendem a importância da educação da criança para análise da mídia, ao mesmo tempo em que alertam sobre a falta de representações e espaço dedicados às crianças e jovens nos meios tradicionais, trabalhando fortemente na defesa de direitos como educação e participação infantil na esfera midiática.⁷

Contudo, ao pensarmos acerca da mídia e infância, é preciso levar em conta que ainda temos em todo o planeta uma pluralidade de interesses e também de infâncias, com fortes diferenças culturais e acima de tudo, desigualdades sociais. Esta diversidade define outras realidades, a diferença de classes, contextos e constante presença tecnológica nos centros

⁶Consultar referência anexo I.

⁷Censo 2010 – www.insa.gov.br - Segundo Censo 2010, temos um total de 56.657.339 crianças e jovens até 18 anos no Brasil, o que representa 31,27% da população.

urbanos redefinem os contextos da vida de cada uma delas e contribuem para que a mídia também as afete de forma mais ou menos diferenciada. Thompson (1998) menciona que, embora a recepção dos produtos da mídia se sobreponha a outras atividades, a importância que damos a tipos particulares de mensagens se relaciona principalmente com as formas com as quais os indivíduos as relacionam a outros aspectos de suas vidas.

Neste sentido, compactuando com as ideias trazidas pelos Estudos Culturais, devemos pensar que, mesmo na infância, as crianças também possuem uma competência particular na leitura e percepção dos produtos midiáticos, pois muito embora a mídia atue como uma estrutura mediadora de valores e condutas sociais, existem outras esferas que se encontram interligadas, conforme mencionado por Martin-Barbero (2009). Para o autor, as mediações midiáticas se relacionam também com outros aspectos estruturais (classes sociais, experiências, conhecimentos, família, etc.), institucionais (escola, igreja, política, esporte, etc.), conjunturais (modo de enxergar a vida, acesso cultural, etc.) e tecnológicas (televisão, rádio, cinema, etc.) que servem como base para nossas construções individuais e coletivas.

Em artigo publicado pela ESPM sobre criança, mídia e consumo, é possível também constatar esta percepção:

As crianças mostraram uma competência particular na leitura dos comerciais de TV. Elas tinham um repertório sobre esse gênero narrativo em particular, sabendo discerni-lo com relativa facilidade de outros gêneros como o jornalístico e o ficcional. Mostraram também uma postura crítica perante os apelos sedutores dos comerciais, denunciando possíveis apelos textuais enganosos. (ESPM. Criança, Mídia e Consumo em: <<http://www.espm.com.br>>. Acesso em: 21 de maio de 2017)

Em outro estudo também realizado sobre o tema, a Dra. Anne Shepherd da Universidade de Leeds no Reino Unido (UNESCO, 2002), concluiu que: crianças entre 11 e 13 anos de idade mostram uma identificação maior com os enredos e com os próprios personagens midiáticos, quando através dos problemas destes personagens enxergam nelas mesmas as adversidades sociais que precisam enfrentar na vida real. Já as crianças na faixa etária entre 6 e 9 anos eram capazes de identificar os personagens “bons” e “maus” das narrativas de TV, mas ficavam de uma forma geral com dúvidas quanto ao objetivo do enredo principal, desenvolvendo em alguns casos suas próprias histórias, estimulando a imaginação individual, muitas vezes relacionando-as com suas próprias experiências pessoais.

É por isto que enfatizamos que os programas (TV/filmes/vídeo) exercem um papel importante na construção de significados para o público infantil, e que não podem ser descartados. Em estudos desenvolvidos por Groebel (UNESCO, 2002), constatou-se que os

programas favoritos de crianças em torno de 12 anos de idade eram histórias de crimes ou ação, ficção científica e horror, sendo citados na sequência os musicais e histórias de amor⁸. A maioria delas (26% mais meninos do que meninas) citou um herói de ação como seu modelo de papel, seguido por astros da música pop/músicos (19% mais meninas do que meninos).

Os números demonstram que a relação entre público e o personagem pode transcender sua forma representativa, construindo junto ao receptor uma ligação, ou seja, certo tipo de cumplicidade, fazendo com que o público se enxergue muitas vezes na própria personagem tamanha sua identificação. A própria palavra personagem deriva-se da palavra grega *persona*, que denominava inicialmente o orifício, o local da boca, sendo no teatro, o orifício pelo qual a voz dos atores “*personava*”. Essa mesma raiz etimológica deu origem à palavra “pessoa”. Portanto, pessoa e personagem, o eu e o outro, constituem-se de relações de identificações e oposições que se formam durante o processo narrativo. Sob este ponto de vista é que Martin-Barbero (2009) defende que a ancoragem mais profunda para com uma representação, se relaciona a “secreta irrigação de identidade que se processava ali”.

Quando o espectador gritava ‘bravo’! Ou vaiava, não era para expressar seu juízo de valor sobre uma determinada representação, mas sim para demonstrar sua identificação com o destino dos heróis que eram vistos na tela [...]; sem fazer julgamentos, o público se apropriava das peripécias dos personagens que eram dotados de um tipo de realidade que transcendia a ideia de representação”. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 203).

Diante desta complexidade subjetiva é que Flávio de Campos (2007) argumenta que caracterizar um personagem em uma narrativa, é acima de tudo, construir estratégias que desenvolvam no público uma determinada impressão e opinião sobre ele. Embora os estereótipos sejam pré-determinados pelo escritor, são através das ações que os personagens reforçam determinadas opiniões ao receptor. As opiniões ou juízos de valor que fazemos a todo o momento durante as narrativas fazem parte de um processo cognitivo que se associa, sobretudo, aos conceitos e pensamentos que nos constituem, denominados como valores morais, e também aos vínculos que criamos quando algo nos parece familiar, o que foi denominado por Martin-Barbero (2009) como parte de um processo de ancoragem. Ancoragem (como base ou âncora) é o que nos permite relembrar fatos ou construir referências a partir de elementos comuns.

⁸Os programas (TV/filmes/vídeo) favoritos das crianças de 12 anos eram histórias de crimes ou ação, ficção científica e horror, respectivamente — os programas/ filmes dessas três categorias foram mencionados, cada um, por cerca de 20 por cento das crianças, ou, tomadas em conjunto, por quase dois terços dos alunos de 12 anos. Depois foram citados musicais e histórias de amor, cada um deles preferido por 10-15 por cento das crianças no estudo. Um número menor (7%) afirmou que o noticiário era seu programa favorito. (GROEBEL, UNESCO, 2002, p. 71)

Quando relacionamos, portanto, o universo infantil e a consolidação de seus personagens, não nos passa despercebida a importância dos contos de fada no imaginário coletivo infantil. Eles representam um elemento cultural compartilhado por gerações, adaptando-se facilmente às diferentes infâncias, independentemente dos fatores sociais existentes. Segundo Cashdan (2000) e Bruno Bettelheim (2002) isso ocorre não só por conta do enredo simplificado, mas por conta das projeções inconscientes que são possíveis de serem personificadas ali. Bettelheim (2002, p.10) menciona que “o desenvolvimento ulterior da personalidade que se construirá, é facilitado pelas polarizações do conto de fadas”, enfatizando que para uma história instigar a curiosidade e contribuir para o desenvolvimento pessoal, deve estimular a identificação entre a personalidade do público e seus personagens. Conforme enfatizado também por Cashdan:

As crianças, quando ouvem um conto de fada, projetam inconscientemente partes delas mesmas em vários personagens da história, usando-os como repositórios psicológicos para elementos contraditórios do eu. (CASHDAN, 2000, p.31)

Por conta disto, é que a personalidade é algo profundamente trabalhado nos personagens⁹. A personalidade construída através das ações é que desenvolvem ao longo da narrativa as relações entre o reconhecimento e as projeções, amplificando os processos de reprodução. Na medida em que os personagens se afastam de uma visão mitificada (tão características do século XVIII) para se assemelharem cada vez mais aos conflitos dos pobres homens mortais, eles se tornam cada vez mais próximos de nós. Esta proximidade é o que faz com que convergimos com eles, assumindo papéis ou imitando comportamentos e características físicas que nos servem como exemplos. E neste contexto de troca e sincronismo não conseguimos mais distinguir se aos poucos imitamos os personagens ou se os personagens é que estão cada vez mais semelhantes aos indivíduos.

2.3.1– A importância dos personagens nos Contos de Fada - Verossimilhança e Mimese.

“Há maior significado profundo nos contos de fadas que me contaram na infância do que na verdade que a vida ensina” (*iPiccolontini*, I II. 4)

⁹Personalidade aqui se relaciona a individualidade do personagem, ao conjunto de características (pensar, sentir e agir) que são durante a narrativa expostas ao público.

Nelly Coelho (1991), autora que se dedicou a diversos estudos sobre a literatura infantil, enfatiza que dentro das narrativas populares existem duas importantes formas literárias folclóricas pertencentes ao universo do imaginário que exercem importante influência no direcionamento e na construção da personalidade infantil, principalmente através da conduta de seus personagens: os *contos de fadas* e os *contos maravilhosos*. Embora estes contos tenham basicamente a mesma natureza (e por isto são muitas vezes identificadas como iguais) possuem expressões problemáticas bem diferentes, o que nos permite distingui-los.

Os *contos maravilhosos* de uma forma geral se passam em um contexto mais familiar ou pelo menos mais realista para o público, e embora apresentem elementos imaginários, como animais falantes, gênios e duendes, abordam problemáticas acerca da estrutura existencial humana, trazendo como eixo gerador problemas sociais ou circunstâncias que se relacionam a vida prática, e por isso, geralmente apresentam enredos que enfatizam as diferenças, como questões de raça ou classes sociais. O desejo de auto - realização do herói ou heroína nesta narrativa constantemente se relaciona ao contexto socioeconômico, a necessidade de sobrevivência e pela busca material, enfatizando, portanto, as necessidades primárias constituintes do ser humano.

Já as narrativas caracterizadas como *contos de fada* não apresentam necessariamente fadas como personagens, mas desenvolvem-se dentro da magia feérica, e contam com a presença de reis, rainhas, príncipes, princesas, bruxas e outros personagens ou objetos mágicos¹⁰. Essas histórias normalmente se passam em um contexto fora da realidade conhecida e vivenciada por nós (em um contexto ficcional/irreal), mas apresentam como eixo gerador as problemáticas existenciais comuns e, para isso, o papel do herói ou heroína se torna essencial nestas narrativas, pois, através da superação dos obstáculos, estes personagens se tornam grandes exemplos de persistência e de luta e nos conduzem a certa autonomia existencial, produzidos, sobretudo, por meio da identificação.

A identificação envolve diversos fatores subjetivos. Na obra artística ou na narrativa, quanto maior for a verossimilhança entre o objeto e o público, maior a chance de identificação. Para Aristóteles (1990), a verossimilhança na arte é o que estabelece a relação entre o imaginário e o real. Por isto dizemos que quanto mais verossímil estiver, mais próximo se encontra da realidade. Esta relação com a realidade é profundamente trabalhada nos contos de fada, porém, a partir de um olhar psicológico que se relaciona a um desenvolvimento de

¹⁰ Feérica: a tradição feérica, nas palavras de R.J.Stewart, estudioso da tradição do Submundo Celta, é o fundamento de toda espiritualidade, religião e magia. (R.J.STEWART, R.J. *Earth Light The Living World of Faery*, 1995)

maturidade emocional. A verossimilhança psicológica proporcionada pelos personagens é o que representa, segundo Bruno Bettelheim (2000), o grande poder dos contos de fada. Para o autor, essas narrativas, além de entreter, despertam a curiosidade infantil, estimulando a imaginação, ajudando a tornar claras as emoções infantis. Suas problemáticas se adaptam facilmente às questões relacionadas ao cotidiano vivido pelas crianças e jovens, independente da classe, gênero ou época histórica, e seus enredos contribuem para que as crianças abandonem seus desejos de dependência infantil ao estimularem a luta e a perseverança, subsidiando-as, sobretudo, emocionalmente.

Como contextualmente esta verossimilhança não é muitas vezes percebida, já que os contos de fada misturam a magia com elementos ficcionais, muitas pessoas compartilham de uma perspectiva crítica em relação a estas narrativas, desconsiderando a importante mensagem que elas transmitem ao público infantil. Para Cashdan (2000, p. 48) a visão pejorativa sobre os “contos de fada” revela, na verdade, um total desconhecimento no que diz respeito à importância psicológica que eles possuem no desenvolvimento infantil, e argumenta assim como Bethleim que estas narrativas se apresentam como uma jornada em busca da autodescoberta. Para o autor, esta trajetória se apresenta pela superação de três etapas antes do final feliz, que são denominadas como a travessia, o encontro e a conquista.

Iniciando pela travessia, o herói ou heroína são levados a um lugar diferente do habitual, onde se deparam com acontecimentos mágicos e criaturas estranhas. O encontro representa o momento em que o herói se depara com a figura ameaçadora do vilão, que normalmente é uma figura de feiticeiro ou bruxa. Para a conquista, o herói ou heroína precisam superar diversos obstáculos para vencer o vilão, sendo recompensado com a celebração que se dá pela união da família, celebração da vitória e a ideia da felicidade eterna. Para Propp (2002, p.84) as funções existentes nestas narrativas apresentam sequências idênticas, porém atribuídas em alguns casos a personagens diferentes: “partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W^o) ou outras funções utilizadas como desenlace”.

Portanto, o grande diferencial nessas obras não se relaciona à sua dinâmica literária, ou na complexa elaboração dos personagens, mas nas superações vividas por eles, sempre em busca de sua auto realização, de um final feliz, busca que é inerente a todos os indivíduos mortais, e, portanto, extremamente identificatória. Baudrillard (2008, p. 49) já defendia uma propensão ingênua e natural do ser humano para a felicidade, sendo nas sociedades modernas,

equivalente ao “mito da igualdade”, associando-se prioritariamente à busca pelo bem-estar.¹¹ Já nos *contos de fada*, como os elementos folclóricos e culturais normalmente enfatizam a felicidade como associada ao “mito cristão” que tem como base o casamento e a família, relacionando-se, portanto ao contexto histórico social ao qual eles foram desenvolvidos. Embora esse fato não deva ser descartado, Bruno Bettelheim argumenta que, embora tenhamos a ideia de que o final feliz representa uma ilusão de um desfecho romanceado, a expressão “era uma vez”, apresenta à criança algo muito maior, representa um mundo repleto de possibilidades, um reino mágico onde seres humanizados vivem conflitos com os quais elas constantemente se identificam. Esse desfecho hora nenhuma engana a criança, e que na verdade o final feliz reforça nelas a necessidade de se construir ligações verdadeiras com outras pessoas.

Durante este trajeto de conhecimento e reconhecimento individual proporcionado pelos contos, Coelho (1991, p. 12) explica que pessoalmente tendemos a nos apropriar e a valorizar determinados personagens como orientação para nossa conduta de vida, ao afirmar: “não podemos esquecer que, por temperamento ou personalidade, cada indivíduo, consciente ou inconsciente, privilegia uma delas, e é essa escolha que orienta sua luta pela vida”. É como se durante a vida, revelássemos “personagens eleitos” que nos aproximam com as obras, com os outros, e principalmente com nós mesmos. Neste sentido, Coelho busca enfatizar como um importante processo de ancoragem representativa se refere à antiga ideia de mimese no sentido Aristotélico. Aristóteles (1990) debate sobre o conceito de mimese em sua *Poética* como parte da natureza humana, relacionando-a à imitação e à emulação, ou seja, a uma tentativa de assemelhar algo ou alguém a alguma outra coisa. Contudo, a mimese não se trata apenas da pura imitação por si só, mas de um processo de reprodução a partir de conexões profundas, em que a partir do “reconhecimento” se promove o aprendizado humano. Sob este olhar, a metáfora da arte como espelho se torna compreensível ao conectarmos as ligações por meio das quais a arte imita a vida (natureza), e que a vida imita a arte.

Portanto, a mimese estreita o processo identificatório entre o indivíduo e os personagens, passando a ser interpretada como um elemento mediador cultural. Bruno Bettelheim (2002, p.10) menciona que, ao contrário do que pensamos, a grande questão por detrás das identificações infantis não se relaciona aos valores morais dos personagens (se são bons ou maus) e nem com quem eles se parecem (verossimilhança), mas com quem a criança

¹¹Segundo Baudrillard a busca pela felicidade é o que impulsiona a sociedade de consumo. Não se trata de uma busca instintiva, mas construída a partir de fatores externos, a partir da evolução do capitalismo, que degeneram os valores e os ideais sociais. A felicidade se relaciona aos modos de produção, e, portanto, precisa ser mensurada através de objetos acumulados, que representem este bem-estar.

quer se parecer (mimese). Se a criança se projeta como um personagem que “é uma pessoa boa”, então a criança decide instintivamente que quer ser boa também, e automaticamente elege este personagem como modelo. Vale ressaltar que os conceitos de bondade e maldade são extremamente relativos. Larios (2013) ao tentar definir uma pessoa boa de uma má argumenta que “Como nos filmes que imitam a vida, as pessoas têm tons de cinza: não são totalmente negros e nem totalmente brancos; são tons de cinza”. Assim como ele, Jung (1987) descrevia a psique humana como composta simultaneamente de luz e sombra, ao contrário de Rousseau, que entendia ser o homem essencialmente bom de nascimento sendo socialmente corruptível.

O que ocorre, segundo Larios, é que em alguns momentos podemos ter nobres atitudes para com os outros, mas ainda sim praticar algumas outras que podem não corresponder ao julgamento padrão de boa atitude, mesmo que aquilo seja visto como correto por mim ou por uma minoria. Estas ambivalências inerentemente presentes nos seres humanos normalmente não são enfatizadas nos personagens infantis. Isto se justifica, segundo Bettelheim, pela incapacidade infantil de entender a polarização de caráter, e não somente como estratégia de um direcionamento de conduta como muitas vezes enfatizamos. Por isso, os heróis trabalham com identificações positivas, sendo simples e diretos, ao contrário dos vilões que são assustadores e mal-intencionados. Bettelheim menciona que:

As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes - não são boas e más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é ou boa ou má, sem meio termo. Um irmão é tolo, o outro esperto. Uma irmã é virtuosa e trabalhadora, as outras são vis e preguiçosas. Uma é linda e as outras são feias. Um dos pais é todo bondoso e o outro é malvado (...). Então, a criança tem uma base para compreender que há grandes diferenças entre as pessoas e que, por conseguinte, uma pessoa tem que fazer opções sobre quem quer ser. (Bettelheim, 2002, p. 07)

Para o senso comum o que define uma pessoa boa de uma pessoa má são as suas atitudes, ou seja, os seus atos. Isso porque na verdade, o certo e o errado também fazem parte de uma construção cultural, e está comumente relacionado às regras que o Estado, a igreja e a opinião pública direcionam como atitudes permitidas e proibidas. Embora nada em sua essência seja objetivamente bom e tampouco mau como vimos, é mais comum buscarmos projeção naqueles modelos (e personagens) cujas atitudes terão maior aprovação social, nos silenciando muitas vezes das nossas próprias opiniões ao temer que possam ser consideradas impróprias ou serem percebidas como uma atitude ruim.

Esta percepção nos leva a crer que, a percepção mimética do "Com quem quero parecer" se relaciona com a relação de condutas e atitudes das personagens por conta de sua aprovação social. É por isto que as produções culturais integradas ao imaginário não podem ser pensadas desarticuladas das relações sociais de poder.

2.4 A normatização no imaginário e a história da literatura infantil dos contos de fada.

Logo quando pensamos em relações sociais de poder, nos vêm em mente as premissas marxistas que caracterizam a ideologia como um mecanismo para dominação, e que age principalmente por meio do convencimento, sendo por isto associado a "ciência das ideias". Segundo Marx, há duas concepções para o entendimento da ideologia: a ideologia como imaginário social representaria uma forma ilusória e manipulada pela qual as ideias passam a ser incorporadas socialmente através de "representações ilusórias" da realidade, e a ideologia como relação de poder, que se caracteriza como parte de um sistema social (superestrutura), a serviço de grupos específicos. Karl Marx, Karl Korsch e Georg Lukács são alguns dos pensadores que compartilham da ideia de que a ideologia desenvolve na sociedade uma "falsa consciência" quando camufla a realidade em prol de ideais ou interesses da classe dominante.

Falar de representação ilusória como algo que mascara a realidade desenvolve no campo das ideias conflitos relacionados ao que é certo e errado, verdade ou mentira, fazendo com que de certa forma a ideologia como parte de um discurso intencional se desenvolva e se relacione com o conceito de normatividade, principalmente na infância. A percepção da realidade tal como ela é ou tal como ela é construída se relaciona à percepção que se constrói a partir do que se relaciona ao senso comum. Sob este ponto de vista, a questão do "Com quem quero me parecer" tem mais relação ao "Com quem devo me parecer". A normatividade predispõe padrões, regras e normas que pressupõem uma ideia de universalidade, que é carregada de valores morais e condutas sociais que nos direcionam diariamente.

Estes "modelos ideais" estão relacionados aos sistemas de representações do imaginário coletivo, que se ramificam não apenas pela mídia, mas por diversos outros aparelhos ideológicos sob a forma de instituições distintas e especializadas, conforme mencionado por Althusser (1970). Para o autor, estas instituições denominadas como aparelhos ideológicos de Estado se distinguem dos aparelhos repressivos por utilizarem não da força, mas da conduta hegemônica persuasiva, transpassando tanto pelos espaços públicos (religioso, escolar, jurídico, político, sindical e informacional), quanto pelo privado, contaminando a própria família.

Nesse sentido, a separação feita por Marx entre as relações de poder do imaginário e do sistema social não podem ser pensadas de forma desvincilhada. A universalidade simbólica normativa presente no campo das representações, ou seja, nos símbolos (significantes) e nos seus conteúdos (significados) não são gratuitas, e predispõe uma invariabilidade normativa no que diz respeito ao comportamento humano, conforme mencionado por G. Durand:

O conjunto das imagens não gratuitas e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano. Este capital é formado pelo domínio do arquetipal – ou das invariâncias e universais do comportamento do gênero humano – e pelo domínio do ideográfico, ou das variações e modulações do comportamento do homem localizado em contextos específicos e no interior de unidades grupais. (DURAND, G, 1997, citado por SERBENA, C., 2003, p. 08).

É nesse sentido que dizemos que a normatização e as diversas instituições sociais se articulam também no imaginário infantil construindo uma realidade padrão para determinadas unidades grupais, sendo estas unidades também perceptíveis nos próprios os contos de fada, inclusive quando relacionados a questões de gênero e conduta das personagens femininas. Tal ideia nos permite trabalhar também com o conceito de “poder simbólico”. Conceitualmente, Pierre Bourdieu (1989, p. 9) define o poder simbólico como artefatos culturais utilizados para influenciar na vida cotidiana. Ou seja, representam uma construção que existe de forma inicial abstratamente nas mentes de pessoas e que de alguma forma adquire uma veracidade existencial. Nesse sentido é que o autor menciona que “o poder simbólico é um poder de construção de realidade”, e quanto maior a capacidade de manipulação, maior seu poder sobre a sociedade. O poder simbólico se refere, portanto, à capacidade de mobilizar, dominar ou controlar grupos ou indivíduos a partir da utilização de materiais simbólicos, e quando sem muitos questionamentos eles são naturalizados, passam a fazer parte da nossa vida cotidiana. José de Souza Martins, citado por Sousa (2014) menciona a seguinte opinião:

A vida cotidiana se instaura quando as pessoas são levadas a agir, a repetir gestos e atos numa rotina de procedimentos que não lhes pertence nem está sob seu domínio. A vida cotidiana começa a nascer quando as ações e relações sociais já não se relacionam com a necessidade e a possibilidade de compreendê-las e de explicá-las, ainda que por meios místicos ou religiosos; quando o resultado do que se faz não é necessariamente produto do que se quer ou do que se pensa ter feito. O vivido torna-se o vivido sem sentido, alienado. Ou, melhor, seu sentido se restringe às conexões visíveis dos diferentes momentos do que se faz (MARTINS, 2012, p.71).

Toda a discussão acerca do imaginário e da ideologia se faz necessária para que tenhamos em mente como as produções culturais se articulam com outras instancias influentes

na vida cotidiana, e como gradativamente estas produções, que são atreladas a fatores culturais e históricos vão se moldando e se adequando (normatizando) ao contexto social de cada época. A própria história da literatura infantil dos contos é dinâmica, e muito diferente da forma tal como os conhecemos na literatura atual. Inicialmente os contos de fadas não eram destinados às crianças, e não tinham como objetivo principal a transmissão de ensinamentos e nem tão pouco a tentativa de auxílio psíquico da superação de obstáculos. Segundo Cashdan (2000, p. 20), “originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fada eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam, mas não nas creches.” Por isso, estes contos originalmente, possuíam fortes referências à morte infantil e à fome da época, e traziam fortes retratações de adultério, incesto, canibalismo e sexo. Cashdan reforça que:

Muitos dos primeiros contos de fada incluíam exibicionismo, estupro e voyeurismo. Em uma das versões de Chapeuzinho Vermelho, a vovozinha faz um strip-tease para o lobo, antes de pular na cama com ele. Numa das primeiras interpretações de A bela adormecida, o príncipe abusa da princesa em seu sono e depois parte, deixando-a grávida. E no conto A Princesa que não conseguia rir, a heroína é condenada a uma vida de solidão porque, inadvertidamente, viu determinadas partes do corpo de uma bruxa. (CASHDAN, 2000, p. 20).

Na história verídica de Bela Adormecida, ou Tália, como é denominada pelo escritor Giambattista Basile (citado em *A verdade por trás dos contos de fadas*, 2016) a princesa, ao cair no sono após ser atingida por uma farpa envenenada, é abandonada por seu pai em uma torre dentro do palácio. Muitos anos depois, é encontrada por um rei que andava pelos arredores, que ao vê-la inconsciente, tira a sua roupa e estupra a garota. Como resultado deste ato, após nove meses a princesa dá à luz a um casal de gêmeos, que ao buscarem pelo leite materno acabam chupando seu dedo, removendo a farpa envenenada do corpo da garota. Acordando sem entender o que acontecera, Tália decide cuidar dos bebês e os chamam de Sol e Lua. Após algum tempo, o rei que era casado, retorna ao palácio e encontra os três e decide, portanto, cuidar deles, mantendo uma relação extraconjugal entre a rainha e a princesa.

Vale ressaltar que na época em que estes contos eram compartilhados de forma oral, a concepção de infância e adolescência ainda não existia, sendo a infância uma concepção cultural, que foi sendo construída principalmente com a consolidação da família burguesa no século XVII e XVIII se estabelecendo no século XIX mais parecido com a ideia de infância que temos hoje¹². Antes disso não se escrevia especificamente para crianças, pois elas

¹²A partir do século XIX e XX, a infância começa a ocupar um lugar de fundamental importância para a família e para a sociedade. É quando há efetivamente uma ruptura cultural passando a pensar a criança como alguém que necessita de lugar, tempo, espaço e cuidados diferenciados, começa-se então a delinear um pensamento que mais

compartilhavam dos mesmos entretenimentos e eventos sociais dos adultos. O historiador francês Philippe Áries (1978) menciona que, até então, as crianças eram tratadas como adultos em miniatura ou pequenos adultos. Foi somente a partir da institucionalização de uma nova classe social (a burguesia) e a valorização de um modelo familiar burguês com interesses de transmissão de valores, que a criança ganhou um enfoque diferenciado. Foi quando a literatura infantil passou a contribuir neste processo através da valorização da moralidade, principalmente na esfera privada enfatizando uma conduta feminina fundada no casamento e na vida doméstica.

De acordo com Nelly Coelho (1991) a literatura infantil surge durante a monarquia de Luís XIV (o Rei Sol) e se manifesta frente à crise dos valores clássicos franceses e à necessidade política de reforços religiosos. Em sua obra intitulada *Cultura Popular na Idade Moderna* (1989), o historiador Peter Burke mostra que foi principalmente o clero que, entre 1500 e 1650, agenciou a “enculturação” através da reforma protestante e da contra- reforma católica, com o objetivo de doutrinar e purificar o povo dos costumes primitivos e ritualísticos através de regras de conduta.¹³ Este ideal carregava todo um esforço em propagar a valorização social da mulher através da conduta familiar, uma vez que em nível religioso a igreja já desenvolvia por meio do culto à Maria, mãe de cristo e modelo feminino “exemplar”. Mulher pura, devota e acima de tudo sofredora.

Foi diante deste cenário que Charles Perrault redescobriu e adaptou estrategicamente os relatos guardados na memória do povo, registrando-os de forma escrita através dos *Contos da mãe gansa*, publicados entre 1691 e 1697. Quando dissemos que Perrault adaptou “estrategicamente” estes contos buscamos reforçar que, frente à “cristianização do mundo”, em que tanto o Estado quanto a Igreja se viam extremamente preocupados com a conduta do ser humano, o caráter moralizante e doutrinário fora incorporado também nestas narrativas com o intuito “normativo” de se estabelecer padrões de conduta, principalmente para as jovens da época.¹⁴ Charles Perrault resgatou as expressões folclóricas populares transmitidas oralmente durante séculos, suavizando seu caráter sexual original, utilizando-se de metáforas para educar especificamente este público, advertindo, sobretudo às jovens camponesas sobre o risco da sedução e a necessidade de vigilância. Cadermatori (1986, p. 36) reforça que “por meio dessas narrativas curtas, o leitor ou ouvinte deverá assimilar ensinamentos religiosos, éticos e, até

tarde evoluiu para o que hoje reconhecemos como infância através principalmente de estatutos de direitos fundamentais.

¹³Martin-Barbero utiliza este conceito no sentido em que a cultura popular foi sendo “burilada”, “apurada”, “retocada”, “educada”. (LEME, 2002, p. 33)

¹⁴Cristianização do mundo

mesmo, sobre sexualidade, constituindo ‘uma arte moralizante’ através de uma literatura pedagógica”.

Em a menina do gorro vermelho, reconhecida como a “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, o caráter moralizante é reforçado na conclusão da estória. Embora apresente subjetivamente alguns traços de sexualidade entre a figura do lobo ao “devorar” a garota, o autor busca adverti-las da seguinte forma:

Vê-se aqui que crianças jovens, sobretudo moças belas, bem-feitas e gentis, fazem muito mal em escutar todo o tipo de gente; e que não é coisa estranha que o lobo tantas delas coma. Digo o lobo, porque nem todos os lobos são do mesmo tipo. Há-os de um humor gracioso, subtis, sem fel e sem cólera, que — familiares complacentes e doces — seguem as jovens até as suas casas, até mesmo aos seus quartos; mas ai! Quem não sabe que estes lobos delicotes são de todos os lobos os mais perigosos. (PERRAULT, 1987, p. 22)

Já no conto de *Cinderela*, Perrault enfatiza a virtude da doçura como um diferencial feminino:

É um tesouro para a mulher a formosura,
Que nunca nos fartamos de admirar,
Mas aquele dom que chamamos doçura,
Tem um valor que não pode estimar.

Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,
Que a ensinou e instruiu com um zelo tal,
Que um dia finalmente, dela fez uma rainha.
Beldade, ela vale mais do que roupas enfeitadas.

Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha.
(PERRAULT citado por MACHADO, 2010, p. 30)

Embora as narrativas maravilhosas dos contos tenham sido recuperadas no século XVII, foi muito difícil introduzi-las no mundo literário infantil pois, como mencionado por Peres, Marinheiro (citado por MOURA, 2012) “as crianças, assim como a mulher, não eram respeitadas e nem vistas como parte da população humana, e como tal, não eram dignas de preocupação e atenção do adulto”. Foi apenas no início do século XIX que a valorização ao romantismo reavivou o interesse literário nestes contos populares, sendo as matrizes pelas quais o *Volk* e o *Folk* se recuperaram¹⁵. O romantismo inicialmente tido como um estado de espírito,

¹⁵Segundo Barbero, nos usos românticos, enquanto Folk tenderia a significar antes de tudo a presença perseguida e ambígua da tradição na modernidade, Volk significaria a matriz telúrica da unidade nacional “perdida” e por recuperar. Entre o povo- tradição e o povo- raça não deixará de haver, no transcurso histórico, laços e tramas que os aproximam e confundem, mas de todo modo estes dois imaginários nos permitem diferenciar o idealismo histórico, o historicismo que situa no passado a verdade do presente, de um racismo- racionalismo telúrico em sua negação da história.

principalmente artístico, se transformou posteriormente em um movimento político e filosófico Europeu que buscou entre os séculos XVIII e XIX “redescobrir” as origens, resgatando na história cultural o saber popular, adquirindo pela primeira vez, conforme mencionado por Martin-Barbero (2009, p. 36), um “status de cultura que vem do povo”.¹⁶

A literatura dos contos resgatou as raízes culturais que eram consideradas primitivas e irracionais, enfatizando os problemas mais subjetivos da natureza humana por meio de um pensamento dicotômico entre a inteligência cienticista “ilustrada” da racionalidade e o pensamento mágico do “romântico” ancorado nas tradições, construindo as bases para uma estrutura de literatura direcionada ao público infantil. O estímulo ao imaginário popular é que proporcionará a construção de laços emocionais para a elaboração de novos discursos ideológicos.

Vale considerar, como alertado por Martin- Barbero, que legitimar uma representação popular significa colocar em risco o controle das instituições políticas, que por muito tempo buscavam desmistificar o popular, rotulando suas manifestações como supersticiosos, ignorantes e a desordeiros. É neste sentido que o resgate do romantismo (como resgate de uma cultura popular) deve ser entendido como um movimento acima de tudo político e não como uma busca artística relacionada ao sentimental ou ao melodramático.

Durante este período, os irmãos Grimm os reescreveram através de um conjunto de narrativas intituladas de *Kinder-und Hausmärchen (1812-1822)*, ou seja, “Contos para Crianças e Famílias”, um conjunto de produções literárias desenvolvidas especialmente para as crianças. Christian Andersen também publicou nesta mesma época (1835-1872) centenas de contos infantis. Alguns deles tiveram como referência a literatura popular e outros foram criações de sua própria autoria. Neles, o autor constantemente incorporava um discurso romanceado, o que o levou a ser reconhecido como o grande criador da literatura romântica infantil conforme mencionado por Coelho. A autora (1991, p. 77) aponta para uma característica predominante nas narrativas de Andersen, “a do espírito cristão, que exalta como virtudes básicas a paciência, a resignação, o amor, a obediência, o recato, a caridade... e vê este mundo como um “vale de lágrimas” que precisamos atravessar, para chegarmos ao céu, bem-aventurança eterna”.

¹⁶O movimento romântico se contrapõe a uma mentalidade progressista iluminista que valorizava a razão e enxergava o folclore e as raízes culturais como elementos primitivos e irracionais. A posição romântica fez progredir definitivamente a ideia de que existe, para além da cultura oficial e hegemônica, outra cultura, aquela que paralelamente vinha sendo passada de geração a geração através da oralidade de seus discursos, e que produzia uma forte ligação simbólica, emocional e afetiva entre os sujeitos.

Bettelheim (2002, p. 14) reforça que “a maioria dos contos de fadas se originou em períodos em que a religião era parte muito importante da vida; assim, eles lidam diretamente ou por inferência, com temas religiosos”. Cademartori (1986, p. 36) também compartilha desta visão ao mencionar que: “por meio dessas narrativas curtas, o leitor ou ouvinte deverá assimilar ensinamentos religiosos, éticos e, até mesmo, sobre sexualidade, constituindo uma arte moralizante através de uma literatura pedagógica”.

A partir deste olhar, não podemos descartar a função moralizante dos contos como ferramenta educacional que articula os interesses religiosos, familiares e políticos, introduzindo a partir de um gênero literário condicionamentos sociais. O movimento romântico que resgata as raízes populares contribuiu para uma maior identificação do povo com estas narrativas que, adaptadas ao contexto político da época, auxiliaram na elaboração de discursos hegemônicos articulados. Mas à medida que novas ferramentas tecnológicas foram se desenvolvendo, foi que a memória popular efetivamente entrou em cumplicidade com o imaginário de massa, conforme no capítulo seguinte.

3 A dinâmica da mediação dos contos de fada e suas matrizes culturais femininas

A incorporação das classes populares à cultura hegemônica tem uma longa história na qual a indústria de narrativas ocupa lugar primordial. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 175).

3.1 Formatos culturais - Técnicas e Lógicas de produção

Coelho (1991, p. 12) enfatiza que, frente à atualidade visível nos contos, para compreendê-los é importante redescobriremos suas raízes. Martin-Barbero (2009, p. 37) também enfatiza a importância de conhecermos as matrizes culturais populares como a música, dança literatura e religiosidades, reconhecendo em cada uma delas sua importância histórica. Levando em consideração esta construção histórica que transformou o popular em massivo, e a materialidade técnica em potencialidade socialmente comunicativa, que buscaremos resgatar o contexto social dos contos de fada.

Segundo Sheldon Cashdan, a popularização dos contos de fadas como forma literária só teria mesmo ocorrido por conta dos vendedores ambulantes (mascates) no final do século XIX. Estes vendedores que viajavam de um povoado para o outro vendiam os mais variados produtos, inclusive os *chapbooks* ou *cheapbooks* como eram denominados. Por serem considerados livros baratos e que possuíam histórias simplificadas, estes livros se transformaram rapidamente em produtos, consumido por um público cada vez maior e menos sofisticado.

Foi desta forma que inicialmente as narrativas maravilhosas se propagaram por diferentes culturas europeias, promovendo de certa forma uma aculturação de valores e ensinamentos, estimulando a homogeneidade de pensamentos. Uma cultura que vem do povo, propagada inicialmente a baixo custo e para o povo, foi se difundindo também para outras camadas da sociedade. Pelo seu caráter disciplinador, e pela fácil adaptabilidade social, os contos foram se institucionalizando no seio familiar e nas esferas educacionais, seja pela literatura ou pela oralidade, muito mesmo antes da percepção de seus atributos no que diz respeito ao desenvolvimento psicológico infantil. Sob esta ótica, a cultura popular passa a circular também pelas residências da elite europeia e pelos salões intelectuais femininos, sendo

apropriados indiscriminadamente e perdendo de certa forma, classificações do tipo culto ou popular, se propagando apenas como “contos de fada¹⁷”.

Neste processo de produção e reprodução, a máquina impressora de Gutenberg representou sem dúvida, um marco histórico, ao impactar decisivamente nas formas de conhecimento, possibilitando a reprodução de informações em escala e velocidade consideradas impossíveis para a sociedade do século XV. Embora os primeiros livros impressos ou “incunábulo” fossem de caráter religioso (como a bíblia), filosóficos e teológicos, a possibilidade da impressão em larga escala estimulou o aparecimento dos jornais no final do século XVII e princípios do século XVIII estimulando um novo espaço para debates populares. As gazetas, os pasquins, e os libelos, representaram o primeiro passo para a democratização da cultura, e um dos meios (assim como os livros), onde a história passou a ser contada de forma tecnologicamente mediada¹⁸.

Contudo, foi somente no século XIX, a partir do estímulo a educação e alfabetização na Europa, juntamente como processo de industrialização que estimulou a *mecanização* (um processo de impressão mais rápido, barato e dinâmico) que os irmãos Grimm reescreveram e publicaram estes contos no Ocidente. Sem dúvida, se tratava de um momento motivador ao público leitor, pois a alfabetização e a industrialização contribuía de forma expressiva para que os contos se transformassem em produto comercial através de uma produção e comercialização massiva. Neste sentido, é que Roland Barthes (citado por Martin-Barbero, 2009, p. 176) reforça que “a explosão da unidade da escritura no século XIX estava intimamente relacionado ao nascimento do capitalismo moderno”.

A evolução tecnológica contribuiu de forma decisiva para transição da lógica de produção dos contos de uma fase pré-capitalista, para uma lógica de produção capitalista mercantil. Segundo Propp (2002, p. 06), “um simples exame superficial dos contos é suficiente para afirmarmos, por exemplo, que o capitalismo não condicionou o conto. Isso não significa, naturalmente, que o modo de produção capitalista não esteja refletido nele”. O que Propp busca enfatizar é que, embora a origem dos contos não esteja ligada a uma base econômica de

¹⁷Segundo Martin-Barbero, popular significa “a presença de uma matriz cultural através, neste caso, da narração primitiva”. Não devemos confundir o popular com “o que agrada às pessoas ignorantes e truculentas”. De maneira geral, aquilo que agrada às pessoas comuns é classificado como algum tipo de entretenimento, mas não como literatura. Essa reação das elites “guardiãs do gosto” contra a literatura popular não está muito longe daquela outra, com que uma classe receava que os prazeres sexuais estivessem à disposição da gente do povo, já que” eram bons demais para ela (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 179)

¹⁸Surgiram às primeiras impressões sobre a humanidade: as gazetas, com informações úteis sobre atualidade; os pasquins, folhetos com notícias sobre desgraças alheias; e os libelos, folhas de caráter opinativo. A combinação desses três tipos de impressos resultou, no século XVII, no jornalismo. (MELO, 2005, p.05)

produção capitalista, e sim a uma forma de inicial de entretenimento popular, que foi posteriormente adaptada e registrada com base em interesses mútuos (articulando cultura, ideologia e imaginário) para a organização social, hoje eles já são (re) adaptados priorizando não somente interesses ideológicos, mas acima de tudo o lucro financeiro.

Muito embora os eletrodomésticos tenham a partir da década de 1920 com o rádio e em 1950 com a televisão proporcionado o acompanhamento das atualidades em tempo real, substituindo grande parte do protagonizou do meio impresso, foi inicialmente o cinema ainda no século XIX que efetivamente afastou a escrita da imagem, associando a reprodução das formas simbólicas a uma representação analógica dos objetos, fazendo com que a mediação se relacionasse principalmente a veracidade daquilo que o olho vê.

Visto como arte nômade e plebeia relacionado a uma atividade circense, um espetáculo popular, eram nos teatros de arena que se protagonizavam os melodramas sociais. A modernização do espetáculo e sua transposição para a sala escura se relacionam principalmente a condição de existência da imagem, que progressivamente maquinizada, se desenvolve através de diferentes técnicas. O cinematógrafo surge como uma tentativa de fixar movimentos rápidos que não podiam ser analisados a olho nu como a fotografia, e na tentativa que transformar estas imagens em espetáculo coletivo. Ao patentear um modelo de projeção que conseguia gravar e exibir imagens em movimento em tela, os irmãos Lumière, ao desenvolverem a técnica das imagens em movimento, passaram a partir de 1895 a produzir e exibir curtas metragens em sessões especiais, dando início, se assim podemos dizer, a uma nova forma de arte, ou melhor, à união de várias delas.

O cinema desenvolveu na sociedade uma nova cultura (a cultura da imagem), transformando efetivamente aquilo que veio do popular, em massivo, em espetáculos mediados, transformando as relações e a própria sociedade. Na obra *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord (1997, p. 14) problematiza justamente o impacto da relação mediatizada por imagens que sustenta a sociedade atual, onde as imagens mediam as relações sociais. Segundo o autor, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”.

Martin-Barbero (2009, p. 201) afirma que foi nos Estados Unidos que o cinema se destacou como um sistema de intervenções sociais, construindo uma trama de interesses coligados entre produtores, exibidores e público, e onde encontraremos “a ostensiva “universalidade” da gramática de produção de cultura massiva elaborada pelos norte-americanos”. Ou seja, a sociedade americana transformou o cinema em um comércio do

imaginário, transformando a indústria cinematográfica (inclusive a dos contos) em uma das maiores representações do poder americano em escala mundial. O cinema como um gênero impuro, advindo de um entretenimento de rua, que tinha como público majoritário as classes populares americanas, se transformou em algumas décadas em um uma grande indústria de entretenimento massivo, onde através da produção dos mais variados gêneros, atingem os mais diversos públicos. A literatura dos contos ao unir-se a narrativa cinematográfica se classifica na visão de Canclini (1997) como uma narrativa híbrida, onde a partir das tecnologias comunicativas, a oralidade, a literatura e o cinema, se fundem.

O fato é que este movimento social tecnológico contribuiu para que os contos se difundissem se institucionalizassem e se adaptassem, se transformando em um subproduto da indústria cultural. Os contos a partir de uma nova roupagem foram propagados em escala mundial, sendo que hoje, a estrutura de sua produção não é mais a mesma do período em que estes contos começaram a ser registrados. A mercantilização do imaginário infantil e da utilização dos contos de fada para isso se transformou em um negócio extremamente lucrativo, e neste ponto não podemos deixar de mencionar o papel dos estúdios americanos Disney neste processo, que Henry Giroux (1995 citado por BREDER, 2013) define como a Disneyzação da cultura infantil.

3.2. Os Estúdios Disney e seu papel de destaque na mercantilização do imaginário infantil.

A infância moderna e suas formas de entretenimento e consumo estão desde o início do século XX entrelaçada as produções cinematográficas infantis, que não devem ser associadas apenas a uma fonte de entretenimento e estímulo à imaginação, mas a uma ferramenta capitalista e educacional que contribuem para a legitimação de visões culturais, de valores e condutas. Os contos de fada por se caracterizarem como uma narrativa que pode ser facilmente adaptada, representando uma fórmula quase que infalível de aprovação e assertividade, é até hoje (re) contado através de novas técnicas de animação.

Os Estúdios Disney foram os primeiros estúdios de animação a desenvolver um longa-metragem baseado em um conto infantil. Adaptado pelos irmãos Grimm, *Little Snow-White* (ou *Branca de Neve e os sete anões*), trazia como personagem principal a figura feminina de uma princesa, que de tão bela quase perdeu a vida, sendo resgatada após muito sofrer por um belo príncipe, desencadeando em um casamento como a consolidação do final feliz. Este longa – metragem clássica desenvolvido em 1937 no qual a figura feminina percorre as três etapas típicas dos contos já mencionadas por Propp (partindo de um dano (A) - passando por funções

intermediárias - termina com o casamento (W^o), alcançou na época, recordes de bilheteria. Segundo Nader (2001) na época a revista *The Time* publicou a seguinte matéria sobre o filme:

Branca de Neve é uma combinação de Hollywood e os irmãos Grimm, com a fantasia melancólica e sonhadora das crianças do mundo inteiro. Trata-se de uma obra-prima que vai ser assistida e amada por novas gerações, muito depois que as atuais estrelas de Hollywood estiverem dormindo em algum lugar onde nenhum beijo de príncipe poderá acordá-las. (NADER, 2001, citado por LOPES, 2015, p. 30).

A história de sucesso dos estúdios Disney, reconhecidos hoje pela magia e pela qualidade de suas produções começou em 1923, em Kansas City (Missouri) quando o animador Walter Elias Disney desenvolveu um curta-metragem interagindo uma atriz mirim com personagens animado intitulado *Alice's Wonderland*. Para divulgar a série, *Walt Disney* se uniu ao *MJ Winkler Production* fundando em 16 de outubro de 1923 um estúdio de desenho animado inicialmente conhecido como Disney Brothers Studio. Os estúdios se diferenciaram dos demais modelos até então consolidados no mercado ao desenvolverem produções específicas ao gênero infantil. Esta segmentação foi imprescindível para seu direcionamento e reconhecimento no mercado cinematográfico. Martin-Barbero (2009, p. 204) reforça que “o gênero não é somente a qualidade da narrativa, mas também o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento”.

Os personagens de Disney eram estrategicamente pensados para atuar como símbolos do universo infantil e por isso eram muito bem trabalhados. Em 1928, o primeiro personagem a fazer sucesso (considerado hoje como mascote e símbolo da empresa) foi *Mortimer*, mais conhecido como o ratinho *Mickey Mouse* e sua namorada Minnie. Em apenas um ano, foram produzidos quinze desenhos com estes personagens, nos quais o próprio Walt Disney dava voz ao camundongo. Foi a partir de então que o talento de Walt Disney passou a ser nacionalmente reconhecido. Desde aquela época os estúdios Disney nunca pararam de se aprimorar, buscando técnicas que estimulassem cada vez mais o imaginário por meio de imagens. Disney assinou um contrato exclusivo com a *Technicolor* para a produção de desenhos animados em cores, começando com *Flowers and Trees* (1932), que veio a se tornar o primeiro filme da história da animação a ganhar o prêmio Oscar.

O cinema de animação passou a ser visto como obra artística, aperfeiçoando cada vez mais suas técnicas de produção e reprodução. E os contos de fada como literatura popular advinda de um folclore oral, passam a fazer parte de um espetáculo à parte, de uma indústria de produção de sonhos e fantasias. Neste sentido é que Barbosa Júnior (2002, p. 119) comenta que “com Disney, a animação chegara ao seu amadurecimento artístico, definira-se como uma arte separada dentro de outra arte”.

Após o lançamento de *Branca de neve e os sete anões*, os estúdios continuaram investindo em novas produções infantis, lançando filmes como *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942), consolidando a sua chamada “Era de Ouro”. Contudo, durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), por questões políticas associadas à baixa de funcionários, suas produções tiveram que ser simplificadas e direcionadas para filmes institucionais, como documentários e treinamentos de guerra, o que trouxe grande prejuízo econômico à empresa. Foi então, após este conturbado período, que na tentativa de alavancar novamente suas produções, os estúdios Disney optaram por retornar à antiga fórmula tão assertiva: contos de fada, personagens femininas, príncipes e princesas. Em 1950, o filme longa-metragem de Cinderela, também adaptado pelos irmãos Grimm, mostrou o grande sucesso que a animação de longa-metragem ainda possuía.

Esta fórmula assertiva dos contos, que constantemente é reproduzida no cinema, fazia parte na época de um processo de retorno do melodrama como estrutura base do cinema norte americano juntamente com o western ou “faroeste”. Martin-Barbero (2009, p. 205) reforça que “existe uma convergência profunda entre o cinema e o melodrama: no funcionamento narrativo e cenográfico, nas exigências morais, nos arquétipos míticos, e na eficácia ideológica”, sendo por muitos anos a essência do cinema e sua referência política. Trazendo uma estrutura herdada dos livros e dos folhetins, o melodrama no cinema, segundo Martin-Barbero, se caracteriza pelo uso do dramático em primeiro plano. Já Capuzzo (1999), ao abordar sobre o drama romântico no cinema, não o diferencia do melodrama, como se representassem a mesma coisa, se desenvolvendo a partir da temática de um par amoroso central. Sob este ponto de vista, o melodrama pode ser entendido também como melodramático por apresentar um sentimentalismo exagerado na trama.

Embora estas estruturas melodramáticas tenham suas origens na musicalidade das óperas, Capuzzo reforça que foi por volta de 1935 que estas características se tornaram mais evidenciada no cinema, se diferenciando, portanto, das características dos filmes de ação. O drama romântico também como gênero, contribuiu para que muitos os rejeitassem, não somente por contado seu sucesso popular, mas principalmente por serem considerados filmes dirigidos essencialmente ao público feminino. O longa-metragem de *Branca de Neve* que alavancou o reconhecimento dos estúdios Disney e o filme *Cinderela* que o consolidou se enquadram dentro da perspectiva do drama romântico se assemelhando em diversos aspectos. Como protagonistas, as princesas em ambas as histórias são representadas como mulheres belas, amáveis e frágeis, que se tornam vítimas do ódio das respectivas madrastas. De certa forma, elas precisam fugir

desta situação e acabam sendo resgatadas pela figura masculina de um príncipe, pelo qual se apaixonam, encontrando então a felicidade a partir deste encontro que se concretiza no casamento.

Os estúdios Disney, portanto, ficaram mundialmente reconhecidos não somente pelas suas produções de alto padrão, mas principalmente pela habilidade na readaptação dos contos de fada de forma industrializada, e pela articulação do papel feminino dentro das narrativas melodramáticas romantizadas, sendo considerado o maior reprodutor de personagens de princesas do cinema mundial. Gomes (2000, p. 172) reforça que a associação romance x princesas garante uma vendagem certa, “pois todos querem comprar o imaginário deste amor, a certeza dos encontros, a união com a ‘pessoa certa’, a fusão das ‘almas gêmeas’, em que os conflitos são extintos, os sonhos são realizados e o ‘final feliz’, o início de um belo recomeço”.

Desde 1937, os filmes com personagens de princesas não pararam de ser produzidos, totalizando somente nos estúdios Disney, doze personagens no total, sendo: *Branca de Neve e Os Sete Anões* (1937) – *Branca de Neve/Cinderela* (1950) – *Cinderela/A Bela Adormecida* (1959) – *Aurora/A Pequena Sereia* (1989) – *Ariel/A Bela e a Fera* (1991) – *Bela/Aladim* (1992) – *Jasmine /Pocahontas* (1995) – *Pocahontas/ Mulan* (1998) – *Mulan/A Princesa e o Sapo* (2009) – *Tiana/Enrolados* (2010) – *Rapunzel/Valente* (2012) – *Merida /Frozen: Uma Aventura Congelante* (2013) – Anna e Elsa.

Segundo o crítico cultural Henry Giroux (1995, p. 74), é importante discutirmos como essas produções se incorporam na identidade das crianças, trazendo “questões referentes à construção do gênero, da raça, da classe, da casta e outros aspectos do eu e da identidade coletiva”, contribuindo acima de tudo para uma infância cada vez mais fortemente ligada ao consumo, inclusive das imagens. Neste sentido é que Santaella (2008) enfatiza que dentre as mutações socioculturais e rupturas históricas ocorridas no século XX a forma como a identidade feminina é construída merece atenção especial. E levando em consideração a importância dos contos de fada na construção da identidade infantil, e a forte presença das representações femininas de princesas no imaginário contemporâneo através da mercantilização destas imagens pelo cinema, é que buscaremos dentro desta matriz cultural histórica entender as representações femininas e seu imenso poder de influência sobre as mulheres ao longo das gerações.

3.3 Em busca das matrizes culturais nas princesas “clássicas” (1937-1959)

Os contos de fada evidenciam em geral, as personagens femininas, o que se justifica pela sua origem celta, segundo a qual culturalmente as mulheres possuíam uma maior evidencia social, com status relacionado ao “poder”, diferentemente da cultura de outros povos. Estas origens se relacionam a aquilo que também denominamos como matrizes, ou seja, como referências iniciais. As fadas apresentam-se no folclore europeu ocidental como mulheres de grande beleza, providas, sobretudo, de poderes sobrenaturais capazes de interferir na vida dos seres mortais. Mas, se este poder feminino for visto como uma ameaça, ele é retratado nas narrativas dos contos de forma diabólica, o que transforma as fadas em bruxas, ou uma possível heroína em vilã. Por conta disto, é que as figuras femininas nestas narrativas, constantemente enfatizam esta dicotomia cultural feminina do ser mulher através de versões distintas entre os próprios personagens femininos. A princesa como um exemplo a seguir, são constantemente as protagonistas e heroínas nestas narrativas, enquanto a bruxa como um ser poderoso e perverso, se projeta no imaginário como duas versões distintas de modelos femininos.

A história da própria vilã na personificação de bruxa se projeta como um elemento de significação histórica consequente de uma perseguição a qualquer possibilidade de autonomia feminina, ou seja, como uma consequência violenta da dominação masculina.

Nesse sentido é importante termos em mente que assim como a cultura, essas matrizes historicamente sedimentadas não são algo que nos seja biologicamente herdado, mas historicamente construído e reconstruído. O que somos hoje representa o reflexo de diversas variáveis e experiências sociais advindas ao longo de gerações. Por conta disto, é importante resgatar as matrizes históricas femininas para compreendermos a construção das personagens de princesa e suas transições sociais, tendo em mente que toda construção é cultural a partir da famosa frase de Beauvoir (1967, p. 9):

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como outro.

É por isso, que algumas matrizes estruturais são constantemente reproduzidas a partir de representações, que embora não façam parte especificamente daquele momento histórico, se constituem como parte de arcabouço cultural dos quais continuam a influenciar na construção de identidades. De forma geral, denominamos como matrizes culturais as influências compartilhadas que legitimam o que vem a ser a “cultura oficial” de um povo, que podem ser feitas a partir da institucionalização de práticas, símbolos, língua, religião e costumes. Quando

estas influências compartilhadas são validadas pelo Estado a partir da normatização e padronização, uma construção hegemônica é reforçada, o que de certa forma contribui para subestimação de outros modelos representativos que são também importantes como representações culturais coletivas. Inspirada em Martin-Barbero, Leme (2003, p. 59) define “matriz cultural” como:

Conjunto de procedimentos culturais exercido por um determinado grupo social, num processo de construção de uma identidade coletiva, no qual uma rede de significação foi sendo elaborada historicamente, através da prática social, e que acabam tornando-se um sedimento, pela sua permanência e uso, para a constituição de novas expressões culturais.

Do ponto de vista psicanalítico de Carl Jung (2000) estes modelos que se repetem durante muitas gerações representam "imagens primordiais", que nada mais são do que os arquétipos que existem no inconsciente, sendo eles, os responsáveis por padrões e tendências a comportamentos comuns dos seres humanos. Os arquétipos constantemente renascem a partir da incessante renovação das vivências experimentadas ao longo de várias gerações. Por conta disto é que Jung (2000, p.214) reforça que “nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesma e os arquétipos se revelam em sua combinação natural, como formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno”. Sob este ponto de vista, é que podemos mencionar que os arquétipos como estruturas primordiais da psique, se expressam no nosso cotidiano, sendo evidenciados nas religiões e nos próprios mitos como expressões arquetipais¹⁹.

O mito como elemento estruturador em uma narrativa simbólico - imagética procura explicar e demonstrar, por meio da ação e do modo de ser das personagens, o funcionamento e a forma correta de se relacionar com o próprio mundo. Na semiologia de Roland Barthes (2001, p. 131) “o mito é uma fala”, ele transmite uma mensagem. Para o autor, o que define um mito é o próprio discurso que se constrói sobre ele, e a forma pelo qual estes discursos são apropriados. Portanto, podemos entender o mito como uma personificação dos arquétipos que nos orienta a partir de um discurso intencional, de uma fala, que não é uma fala qualquer, conforme mencionado por Barthes:

Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte

¹⁹ O primeiro a utilizar o termo arquétipo foi Platão, contudo, a expressão ganhou grande força a partir dos estudos psicológicos feitos por Carl Jung, que defendia a ideia do inconsciente coletivo na humanidade, o que proporcionava ao homem características comuns compartilhadas, mesmo que eles fizessem parte de diferentes sociedades Jung todo ser humano compartilhavam de cinco arquétipos principais (A Sombra, A Anima, O Animus, A Persona, O Eu) que se combinados formavam o seu caráter.

à fala mítica. O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação. (BARTHES, 2001, p. 132)

Com base nestas significações é que reforçamos que as representações femininas de princesas na literatura dos contos se relacionam a um discurso mítico, ao manterem como base, mensagens arquetipais “herdadas” que reforçam uma cadeia semiológica já reconhecida. As matrizes culturais femininas que insistem em se manter hegemônicas são aquelas que reforçam a todo o momento as diferenças biológicas entre os sexos, delimitando papéis sociais aos homens e às mulheres (em uma clara relação de poder), nas quais as mulheres são tidas como inferiores.

De uma forma geral, quando pensamos em princesas, comumente associamos a elas diversos símbolos e ações que acreditamos serem característicos de uma verdadeira realeza. As princesas para receberem tal título, antes de tudo, devem fazer parte da linhagem real, seja por nascimento ou pelo casamento. As histórias ficcionais relatadas pelos filmes continuam sendo reforçadas no imaginário coletivo contemporâneo principalmente pelo modelo da família real britânica. Ao transformarem a jovem plebeia Diana em princesa e Catarina Middleton em duquesa de Cambridge sob os holofotes midiáticos, estas mulheres se tornaram referências mundiais, reforçando o discurso de que é sim, ainda possível, tornar-se uma princesa.

Assim como *Kate*, as princesas se casam com príncipes e perpetuam sua dinastia através de herdeiros. Possuem súditos, uma coroa real, belos vestidos e moram em palácios. No que diz respeito ao comportamento, “a perfeição moral” ainda é o objetivo. Além disto, devem ser “belas, recatas e do lar”, sendo privadas do trabalho público ao priorizarem a família acima de qualquer coisa, se destacando pelos seus trabalhos voluntários e eventos beneficentes. A associação feita a este conjunto de símbolos e comportamentos, é que fazem com que as primeiras princesas da Disney sejam ainda hoje, as mais lembradas pelas crianças.

Em estudo feito com crianças de escolas públicas e particulares de São Paulo, a antropóloga Michelle Escoura (2012) questionou-as sobre o que é preciso para ser uma princesa, concluindo que a maioria das crianças menciona características como ser jovem, bonita, magra, possuir joias e vestidos e casar-se com um príncipe, delimitando claramente para o papel uma necessidade estética “do ter e do ser”, conforme opiniões abaixo:

Uma forma delineada sobre como alguém deve ser era um dos critérios definidores de uma princesa “Ela é de luta”, argumentava Gabriel, da escola particular, contra a ideia de Mulan ser uma princesa. “Ela não tem coroa, e toda princesa tem coroa; ela precisa dos vestidos lá e pegar uma coroa, porque ela não tem nada disso, e não é princesa

porque ela ficou batendo naquele homem, a outra (Cinderela) não faz nada” complementava”. (Relatos coletados por ESCOURA, 2012, p. 106)

As estas expectativas quanto ao papel esperado em uma verdadeira princesa são cumpridas pelas personagens Branca de Neve, Cinderela e Aurora, e por isto, elas foram denominadas por Breder como “princesas clássicas”. Estas personagens são releituras dos contos publicados pelos irmãos Grimm e Charles Perrault, onde as princesas se caracterizam como jovens e belas, despertando por conta disto a inveja em suas madrastas, como enfatizado em Branca de Neve e Cinderela. Além disto, são pessoas corretas (até ingênuas) e doces, expressando estas qualidades através dos gestos delicados, da voz suave quando cantam e “encantam”, e da relação de proximidade que possuem com a natureza e com os animais. Porém, de uma forma geral, estas personagens se apresentam como pessoas solitárias, como se estivessem à espera de algo ou alguém que transformem os acontecimentos de sua vida, sendo este papel destinado aos seus príncipes salvadores.

Embora estas características transpareçam de certa forma, certa fragilidade feminina, Nelly Coelho (1991) argumenta que embora muitos vejam nestes contos uma inferiorização e tentativa de controle feminino, Charles Perrault na verdade buscava acima de tudo apoiar a causa, lutando pelos direitos intelectuais e sentimentais da mulher em pleno patriarcado europeu do século XVII. O que Perrault na verdade buscava reforçar não era a fragilidade da mulher, mas a fragilidade diante da situação ao qual era vivenciada pelas mulheres. Por conta disto, segundo Coelho, é que as problemáticas abordadas em seus contos eram em sua maioria centrados em mulheres injustiçadas, humilhadas, ameaçadas ou socialmente vitimizadas. Pois, mais do que um caráter moralizante, no fundo, estas personagens serviam eram de alerta quanto ao papel social das mulheres em uma sociedade patriarcal.

Porém, neste contexto, aquilo que inicialmente deveria servir como alerta, ao ganhar vida através das imagens cinematográficas no início do século XX, associou as princesas clássicas à personificação daquilo que era socialmente valorizado na época, construindo no imaginário uma imagem de uma “mulher de respeito”, a partir de características como a fragilidade, a beleza, a doçura, o cuidado com o lar, com a família e a eterna busca pelo par romântico. Branca de Neve e Cinderela demonstram grande habilidade nos afazeres domésticos e no cuidado com a casa e com a família, e muito embora Cinderela perceba estas atividades como uma forma de punição e Aurora usufrua da ajuda das fadas para o desenvolvimento destas tarefas, ao contrário de Branca de Neve que as desenvolvem com um amor maternal, todas estas figuras femininas transmite a ideia de que só a partir do próprio sofrimento é que se alcançam

as maiores recompensas. Elas são passivas e resilientes em suas trajetórias, onde somente após a humilhação e superação de tragédias, usufruem de um final feliz. Citando Beauvoir, Breder reforça que:

A mulher teria como inspiração Santa Blandina, branca e ensanguentada nas garras dos leões, Branca de Neve jazendo como uma morta em um esquite de vidro, a Bela Adormecida, Atala desfalecida, toda uma corte de eternas heroínas machucadas, passivas, feridas, ajoelhadas, humilhadas (BREDER apud BEAUVOIR; 1967 p. 33).

Levando em consideração a frase de Beauvoir, devemos observar a importância do mito cristão como elemento que, associados a determinados arquétipos, contribuem para a elaboração de modelos padrões de representações femininas. Historicamente, a igreja dividia a imagem da mulher na ambiguidade entre Eva e Maria, que nos contos se apresentam como a princesa e a bruxa. A ideia do modo binário de conduta que separa a santa da pecadora, basicamente, se expressa pelos arquétipos que determinam a personalidade, e que servem de ponto de partida para a elaboração de personagens e suas condutas/habilidades dentro da narrativa.

Segundo Vyctoria Lynn Schmidt (2011) alguns arquétipos são facilmente identificados dentro de seus universos (masculino/feminino), pois normalmente são bastante estereotipados (como os personagens infantis) possuindo uma complexidade simples. A autora reforça que, para que um personagem se torne mais complexo e realista o ideal é que seja baseado em diferentes arquétipos, construindo diferentes papéis sociais. Contudo, isto não é muito evidenciado nas personagens infantis, pois eles possuem construções mais simplificadas para fácil assimilação e identificação com o público. As princesas clássicas foram elaboradas tendo como referência Maria, a santa, resignada e cuidadora, conforme podemos perceber em suas atitudes e habilidades.

3.3.1 O arquétipo de Cuidadora

Dentro dos arquétipos femininos descritos por Schmidt, a “cuidadora” desperta a atenção pela sua relação com as personagens de princesas clássicas. Ela possui como senso de obrigação o cuidado com o outro, possuindo um papel relevante como mãe e esposa dedicada. Embora a mulher cuidadora não priorize a moda ou a beleza, sendo estes elementos mais evidenciados nas personagens arquetípicas de sedutoras, a cuidadora é a que mais se associa a representação de mulher ideal frente ao patriarcado cristão, onde a beleza como arma de sedução, eram tidas acima de tudo, como estratégias de manipulação feminina. A

personificação social da mulher manipuladora/sedutora que foi culturalmente representada pela figura de Eva reforçou a fraqueza e falta de controle feminino (ao contrário da força física do masculino), contribuindo para a percepção da mulher como um sujeito que, além de manipulador era inferior e perigoso, um segundo sexo. Aristóteles (citado por BEAVOUIR, 1967, p. 11) já enfatizava as diferenças e a inferiorização feminina ao mencionar que “devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural”.

Sob este aspecto, se o caráter feminino (e aqui vale ressaltar que Aristóteles não argumenta individualmente, mas coletivamente) era considerado deficiente, era fato que elas precisam de uma atenção maior, um cuidado social especial que lhes moldassem o caráter. O caráter é um termo utilizado na psicologia como sinônimo de personalidade, relativos aos traços morais, ao conjunto de qualidades um indivíduo e que lhe determinam a conduta. Embora alguns estudiosos como René Le Senne (1963), por exemplo, se propõe a distinguir caráter de personalidade ao defenderem caráter como as disposições congênitas que o indivíduo possui desde o nascimento e a personalidade como os elementos adquiridos no correr da vida, como os valores morais, por exemplo, na prática, não é tão simples assim separarmos estas estruturas, pois elas se ajustam como resultado de progressivas adaptações inatas aos sujeitos, que se podem se moldar a partir das diversas condições, como ambientais, familiares, pedagógicas e sociais. Porém, como durante muitos séculos a religião foi o principal elo entre os indivíduos e o cotidiano social, de fato, esta entidade ajudou e ajuda, embora com menos intensidade, a moldar o caráter e os valores, inclusive dentro deste grupo deficiente. A fé, a bondade, o amor, o matrimônio e a união familiar são alguns exemplos dos valores morais defendidos pela igreja.

O arquétipo de “cuidadora” representa neste contexto, um papel feminino de verdadeiro caráter, idealizado dentro de uma estrutura familiar cristã. Ele também, de certa forma, contribui para a redenção feminina, para que através do recato e do cuidado com a família as mulheres possam amenizar todo o mal trazido a humanidade através do pecado capital da pecadora Eva. É importante mencionarmos que o conceito de cuidado se relaciona a habilidade física de tratar do outro, de olhar e auxiliar outra pessoa. Mas neste contexto, ele também é o que também mantêm laços e afetos, envolvendo sentimentos de caráter nobre, tais como o zelo, a ternura, a compreensão e a paciência, conforme definido por Lima:

O conceito cuidar tem, porém, um duplo sentido: Por um lado, refere-se a uma prática, ou um conjunto de práticas (tratar do outro) e por outro a um valor, ou um conjunto de valores (o afeto daquele que cuida o amor e a compaixão/empatia da relação com o outro). Estas práticas e valores são, portanto, constitutivas do laço social, pois elas são sempre relacionais e baseadas numa motivação de “olhar pelo outro” (LIMA, 2014, p. 2).

A dedicação feminina principalmente para com os filhos é percebida como uma atitude nobre, como uma virtude feminina, onde o sentimento incondicional é expresso nas práticas de cuidado que se renovam mesmo apesar do tempo. Este diferencial próprio do feminino se evidencia em Branca de Neve, a primeira princesa integrante ao imaginário infantil. Ao pedir aos anões que a protejam e a deixem ficar morando com eles, Branca de Neve em troca, negocia: “Se me deixarem ficar eu faço tudo: lavo, passo, arrumo, costuro, cozinho... Sei fazer boas tortas e bons pudins!” Além disto, Branca de neve cantava aos anões antes de dormir, se despedindo também de cada um deles com um beijo pela manhã antes destes saírem ao trabalho. Estas cenas evidenciam Branca de Neve como uma verdadeira mãe cuidadosa, e, além disto, reforça a necessidade de proteção masculina e vulnerabilidade da mulher.

Del Priori (2003, p. 09), comenta que estruturar um discurso que lisonjeia as qualidades de recato e de cuidado próprio das mulheres, torna-se a melhores estratégias para melhor submetê-las a uma conduta padronizada. “O elogio às qualidades femininas era a melhor maneira de aprisionar as mulheres dentro de um modelo único no qual ela deveria ser casta, pura e obediente ao homem”. Segundo Monteiro (1998), este perfil da mulher socialmente delineado, foi introjetado nas sociedades Ocidentais principalmente no século XIX na sociedade Vitoriana, onde tendo como base um modelo europeu de conduta feminina, elegeu-se a mulher como guardiã da família, símbolo moral e orgulho da classe ao qual pertence, reforçando uma ideologia de estratificação social fundada na diferença dos sexos e na devoção feminina à figura masculina. A autora menciona que na sociedade vitoriana:

O perfil da mulher é delineado. Pura, delicada, passiva, submissa e bela, assim deveriam ser as mulheres vitorianas. Almas tão puras não podem ser corrompidas com negócios ou ciência, e corpos tão frágeis não têm condições de trabalhar para o próprio sustento. O papel da mulher na sociedade vitoriana limita-se à vida doméstica, compromissos sociais como organização e participação em bailes, visitas à igreja ou à paróquia da cidade ou um chá durante a tarde com outra respeitável dama. Essas atividades resumem a vida das mulheres nessa época. (MONTEIRO, 1998, p. 66).

A limitação da vida doméstica e o papel de cuidadora do lar reforçaram, portanto, uma dicotomia entre o privado e o público no cotidiano social feminino, estabelecendo a origem de dependência da mulher ao fazê-las acreditarem em sua própria inferioridade em relação ao homem. Estes elementos centrais é que ainda hoje reforçam as desigualdades de gênero.

Primeiramente, devemos entender que o uso da terminologia público e privado tem sua origem em alguns aspectos ao pensamento grego, e que se constituem como esferas políticas e sociais centrais no pensamento contemporâneo. Alguns teóricos como Locke, Rousseau e Hegel (citados por OKIN, 2008) defendem a separação destas esferas entre os limites da casa e família

e a imparcialidade do Estado, discutindo de maneira isolada as relações de âmbito privado da vida doméstica, e da pública que seria a não doméstica. Sob esta ótica é que Richard Sennett (2014) caracteriza como público daquilo que é passível de observação, estando aberta a análise de qualquer pessoa, e como privado uma região específica protegida, delimitada entre a família e amigos. Juntos, estas duas esferas criam aquilo que o autor denomina como “universo” de relações sociais. Os universos de relações sociais dos homens sempre estiveram frequentemente relacionados às ocupações das esferas econômicas e política, onde durante muitos séculos foram “naturalmente” inadequadas à mulher (podendo representar-lhe a desgraça), sendo o universo feminino extremamente limitado.

Sennett reforça que:

Em público, podiam-se romper as leis da respeitabilidade... O público como um domínio imoral significava coisas um tanto diferentes para homens e mulheres. Para as mulheres, era onde se corria o risco de perder a virtude, enxovalhar-se, ser envolvida em “um estonteante e desordenado torvelinho” (Thackeray). O público e a ideia de desgraça estavam intimamente ligados. (SENNETT, 2014, p. 43)

Ao impedi-las de interferirem nos processos públicos e decisórios da *Le Public*, uma ideologia moral de controle e submissão passou a ser socialmente introjetada através de um discurso em prol de sua própria segurança, em substituição ao anterior de culpabilidade e redenção. De uma forma velada, estes discursos buscam justificar a convencional dicotomia entre público/doméstico, e é por isto que, ao serem reconhecidas como elementos integrados à dinâmica de poder, essas esferas se introjetaram. Citando Rosaldo, Okin (2008, p. 318) menciona que “o grau de sujeição das mulheres à autoridade (poder legitimado culturalmente) dos homens, em uma dada sociedade, é correlato ao grau em que a dicotomia público/doméstico é destacada”. A partir desta percepção é que umas das principais raízes das críticas feministas defendem que “o pessoal é político”. Okin menciona que, embora dentro da própria corrente feminista existam percepções diferenciadas quanto a requisitos como a privacidade, aos direitos reprodutivos e à proteção contra o assédio sexual, esta frase resume de forma coletiva que estas relações pessoais não devem ser pensadas de formas desvincilhadas, e que as categorizações femininas culturalmente enraizadas, não podem ser interpretadas sem se levar em conta as relações de poder existente dentro delas:

Nós queremos dizer, primeiramente, que o que acontece na vida pessoal, particularmente nas relações entre os sexos, não é imune em relação à dinâmica de poder, que tem tipicamente sido vista como a face distintiva do político. E nós também queremos dizer que nem o domínio da vida doméstica, pessoal, nem aquele da vida não-doméstica, econômica e política, podem ser interpretados isolados um do outro (OKIN, 2008, p. 314)

É neste sentido, que os movimentos sociais (que incluem as lutas femininas) não podem, portanto, ser desvinculados da construção histórica, das produções culturais e das representações sociais. As princesas podem e devem ser percebidas como elementos que nos permitem uma leitura para melhor compreensão dos valores que estão imbuídos e que fazem parte da própria sociedade.

3.4 Contextos sociais e lutas feministas no século XX

Tendo como base a premissa da liberdade do cidadão, e a partir da percepção que esta liberdade só se alcança com a participação do indivíduo na esfera política, foi que a ideologia liberal serviu como base para uma ação feminina organizada. Alves e Pitanguí comentam que o sufrágio enquanto movimento iniciou-se nos Estados Unidos em 1848 denunciando a exclusão da mulher na esfera pública, prolongando-se por sete décadas nos Estados Unidos e por quarenta anos no Brasil. O sufrágio do início do século XIX onde as mulheres se organizaram e lutavam pela conquista de seus direitos fundamentais (como o voto e educação) além de condições dignas e igualitárias de trabalho foram essenciais para garantir o espaço das mulheres na esfera pública. E o capitalismo foi um dos fatores que contribuiu para a indignação feminina, pois frente à miséria, as condições de trabalho e a intolerância para com as mulheres nas produções industriais, a luta pelo sufrágio feminino foi à forma encontrada para que elas ganhassem vozes nas ruas e nas urnas, desencadeando mudanças sociais e políticas que assustavam o poder e controle patriarcal. Em 1928 as mulheres inglesas alcançaram “juridicamente” o direito a voto e igualdade de condições como os cidadãos do sexo masculino de seu país²⁰. No Brasil, um decreto-lei assinado em 1932 por Getúlio Vargas garantiu o sufrágio também as mulheres brasileiras.

Nos anos de 1930 e 1940 as mulheres já detinham de seus direitos básicos assegurados (voto, educação e mercado de trabalho) conquistando o reconhecimento de sua cidadania. Porém, este período é também marcado pela eclosão de uma grande guerra mundial, desencadeando um conflito histórico de “desigualdades” frente às necessidades econômicas da época. Com o retorno da força masculina das batalhas, foi necessária a retirada da mulher do mercado de trabalho ou sua subordinação para que os homens pudessem novamente ocupar

²⁰ Os direitos a igualdade feminina não garantem a elas que este discurso seja praticado na sociedade. Ainda presenciamos uma inferiorização feminina em diversas culturas e também no mercado de trabalho, onde elas são muitas vezes alvo de preconceitos, além de se submetem aos mesmos deveres que os homens recebendo porcentagens menores em suas remunerações.

seus lugares, exercendo suas antigas funções de provedores e chefes de família. Neste ponto, um conflito se instala, pois, o modelo de “mulher do lar” já não representava os anseios femininos, principalmente entre as classes mais baixas onde há muito tempo elas já trabalhavam fora do lar por uma necessidade de sobrevivência, o foi reforçado principalmente após as grandes guerras. Louro enfatiza que:

Desde há muito tempo, as mulheres das classes trabalhadoras e camponesas exerciam atividades fora do lar, nas fábricas, nas oficinas e nas lavouras. Gradativamente estas e outras mulheres passaram a ocupar também escritórios, lojas, escolas e hospitais. Suas atividades, entretanto, eram quase sempre rigidamente controladas e dirigidas por homens, e geralmente representadas como secundária como assessoria ou auxílio, muitas vezes ligadas à assistência, aos cuidados e a educação. O que percebe uma ausência feminina nas ciências, nas letras e nas artes. (LOURO, 1997, p.17).

Iniciou-se, portanto uma forte segregação sexual nos ambientes de trabalho onde as mulheres se concentravam nas ocupações que eram, e ainda o são, mal remuneradas e desprivilegiadas. Concomitantemente promovia-se uma forte campanha midiática de identificação da felicidade feminina com os trabalhos domésticos, por meio da figura de mãe e rainha do lar. As campanhas de eletrodomésticos foram de grande valor na afirmação desse papel, assim como a indústria cinematográfica, conforme mencionado por Alves e Pitanguí (1982 p.50) “as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizam a imagem da “rainha do lar”, exacerbando-se a mistificação do papel da dona-de-casa, esposa e mãe”.

Cinderela já se enquadra no modelo feminino das mulheres brancas de classe média alta da década de 1950, quando os eletrodomésticos já proporcionavam certa mecanização das tarefas no lar. Talvez fosse por isto que as atividades domésticas eram retratadas nesta narrativa como forma de punição e inferiorização da personagem. Tido como artigos de luxo, a máquina de lavar, a geladeira e o telefone aos poucos desvencilhavam a mulher do papel de dona de casa, mas não da ideia de dominação, que era mantida principalmente por consta de sua dependência financeira. Por conta desta dependência econômica é que Breder menciona que era ainda importante para a mulher que ela conquistasse um bom casamento, um marido que pudesse lhe dar o mínimo de conforto, associando o bom casamento ao poderoso mito da salvação feminina. Cinderela, ao contrário de Branca de Neve (estória em que o príncipe aparece como salvador, mas com pouca ênfase na busca do amor romântico) anseia pelo casamento. O casamento é a única oportunidade que a garota tem de deixar aquela vida de sofrimento e humilhação, e é por isto que Cinderela foge para participar do baile real, pois ela sabe que seria ali onde o príncipe escolheria sua esposa. Cinderela, portanto, ao concretizar o matrimônio se torna uma verdadeira princesa e se projeta na constituição familiar americana da década de 1950. Martin-Barbero

(2009, p. 197) comenta que a sociedade americana possuía uma maior “apego aos costumes do que às leis e uma forte adesão à família como célula e base da religião e da riqueza, da organização do trabalho e da produtividade”.

Foi somente na década de 1960, que a luta feminista se reorganizou e passou a se preocupar com estas relações culturalmente enraizadas, problematizando sobre a igualdade e o fim da discriminação, levantando questões sobre o gênero, e iniciando um ciclo de estudos sobre o “ser mulher” e a construção de suas identidades. Hall classifica este período como o grande marco para o início da modernidade tardia e Louro enxerga como um marco da rebeldia e contestação feminina.

Já se tornou comum referir-se ao ano de 1968 como um marco da rebeldia e da contestação. 1968 devemos ser compreendidos como referência de um processo maior, e iniciam-se os estudos da mulher. (LOURO, 1997, p. 15)

Segundo Hall (2003), até então, as identidades eram conceitualmente unificadas, ou seja, mais hegemônicas, reforçadas pelas estruturas das tradições. A partir dos movimentos feministas que emergiram nos anos 1960, iniciou-se um novo questionamento político quanto às formas tradicionais de convívio social, desfragmentando este conceito de padronização de identidades e de estereótipos. É como se até então a própria mulher desconhecesse as diversas possibilidades quanto ao seu papel na sociedade. Por conta disto, é que mesmo tendo como slogan ativista “O pessoal é político”, Okin menciona que existia um grande conflito entre as mulheres. Ao mesmo tempo em que buscavam defender o dismantelamento de todas as barreiras contra a mulher no mundo do trabalho e da política, as mulheres ainda sustentaram a ideia de que tinham responsabilidades especiais com a família. Elas se recusavam a aceitar a divisão do trabalho entre os sexos, lutando pela igualdade, mas ao mesmo tempo não abriam mão da estrutura familiar e do cuidado com o lar, marido e filhos.

Coincidentemente ou não, durante este período de constantes contestações sociais, não foram produzidos pelos estúdios Disney nenhum filme sobre princesas. Seria necessário um melhor entendimento sobre esta desfragmentação do sujeito cartesiano, para que novas formas de representações destas personagens fossem apresentadas ao público infantil. Segundo Breder (2013, p. 32) em “meio à chamada segunda onda feminista o público não teria mais interesse em uma bela donzela à espera de seu príncipe encantado”. Foi somente no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 que estas personagens ressurgem, em um importante momento de transição no que diz respeito às lutas feministas.

A partir do reconhecimento de sua opressão histórica, e com seus direitos básicos assegurados pelo estado de direito (que no Brasil se deu efetivamente a partir da Constituição

de 1988), as mulheres se deram conta da importância de sua atuação no que diz respeito à construção do seu próprio caminho. Em meados da década de 1980 e 1990, as mulheres já se viam atuando efetivamente no mercado de trabalho, no espaço público, e na política, embora ainda se vissem socialmente responsabilizadas pelos afazeres domésticos, independentemente de assumirem uma jornada fora do lar. Dias e Rezende (2008, p.5) reforçam que “cerca de 90% das mulheres começaram a ter uma terceira jornada, pois elas cuidavam dos deveres empresariais e ainda dos seus afazeres domésticos”.

Procurando corrigir as supostas falhas do movimento anterior, os movimentos feministas desta época buscaram desconstruir as definições essencialistas da feminilidade, que eram basicamente o retrato das mulheres brancas de classe média alta, tentando incorporar dentro da esfera do feminino a percepção das subjetividades existentes quanto à raça e as classes. Guiadas acima de tudo pelo desejo de manterem sua liberdade e independência, e voltando-se para as diferenças presentes entre as próprias mulheres foi que ressurgiram durante esta época, novos ícones de princesas, onde os estereótipos femininos das princesas passam a ser representados diferentemente do estereótipo clássico anterior, sendo estas princesas garotas independentes que são incorporadas em grupos sociais mais diversos. A presença de sub-representações sociais e étnicas dentro destas narrativas é extremamente relevante, pois desencadeiam novas discussões no que diz respeito à diversidade cultural e as diversas possibilidades de se ser mulher. As princesas rebeldes (1989-1998) procuram reforçar esta dicotomia, principalmente pelas suas atitudes.

3.5 As princesas “rebeldes” (1989-1998)

Tendo como referência o conto de fadas *Den lille havfrue* do autor dinamarquês Hans Christian Andersen, a princesa Ariel, filha do Rei Tritão, se divide entre metade humana e metade animal e contraria as ordens de seu pai para salvar o jovem Eric de um naufrágio. Ariel se apaixona por Eric e opta por se tornar humana para viver este amor. Já a princesa Bela, cujo nome original significa "beleza" em francês, é baseada na personagem do conto de fadas francês *La Belle et La Bête* de Gabrielle-Suzanne Barbot. Bela é uma jovem muito inteligente e amante dos livros e apresenta, de certa forma, a preocupação com a formação intelectual feminina (o que já fazia parte do cotidiano das mulheres da época). Os livros despertam-na um espírito de aventura, mas a jovem almeja viver fora deles. Certo dia, seu pai acaba se tornando prisioneiro de uma Fera, e para libertá-lo, Bela se coloca em seu lugar. No decorrer da estória a garota que

se apaixonou pela Fera, não por conta de sua beleza, mas de suas ações. Bela através do amor verdadeiro, liberta o príncipe da maldição, invertendo os papéis básicos da donzela salva por um príncipe, sendo neste caso, a figura feminina retratada como a heroína da estória, questionando nesta obra a supervalorização da beleza física como atributo essencial.

Retratando o Oriente Médio do século IX, a princesa Jasmine foi baseada na princesa Badroulbador do conto Aladim e a Lâmpada Maravilhosa do livro As Mil e uma Noites. Filha de um sultão, Jasmine vive prisioneira em um palácio, sendo privada de qualquer atuação na via pública, conforme as mulheres em sua cultura. Inconformada com esta situação a princesa foge, e se apaixonou por um jovem de classe social completamente diferente da sua e que a princesa conheceu nas ruas, um jovem que chega a roubar para poder se alimentar. O filme mostra o contraste social entre as classes, a miséria e a fome, uma realidade social que não era apresentada às crianças nos contos cinematográficos anteriores. Jasmine luta contra as leis locais para que ela como uma mulher pudesse escolher com quem se casar sem perder sua posição social. Embora conquiste este direito, Jasmine e Aladdin permanecem juntos como par romântico, mas não se casam. Diferentemente dos contos anteriores onde a felicidade feminina estava vinculada ao casamento, no filme de Aladdin o casamento não se concretiza.

Já *Pocahontas* foi uma produção inspirada na lenda sobre uma índia norte americana, e, portanto, foi à primeira animação do estúdio Disney que retratou um personagem real. A princesa espirituosa de uma aldeia indígena se relaciona com um homem branco, que chega ao novo mundo em busca de ouro. O contraste e os conflitos apresentados por estes dois personagens representam claramente um choque cultural. Eles enfatizam as diferenças, mas reforçam o amor. Ao retornar para a Inglaterra, John Smith convida Pocahontas para acompanhá-lo. Contudo, a princesa ciente das suas responsabilidades para com seu povo, decide ficar em sua tribo, abrindo mão do seu amor e do final feliz clássico dos romances em prol de suas obrigações sociais. A liberdade de espírito desta princesa é algo inédito nas produções, assim como a escolha racional ao invés da emocional, característica que sempre reforçou a inferioridade feminina.

Mulan foi a última produção das princesas rebeldes e foi considerado um marco nos modelos de representações de princesas. Baseado na lenda chinesa de Huamulan, a narrativa conta a história de uma jovem destemida e corajosa que coloca em risco a sua vida para salvar seu pai e sua pátria. Ao ver seu pai doente e seu país invadido, a garota decide ocupar um lugar no exército, e para isto, Mulan se disfarça de homem e treina duro para se tornar um bom soldado. Valente, ela acaba aprendendo muitas lições sobre coragem, honra e amor, mas acima

de tudo demonstra que o papel de gênero é algo construído, pois as mulheres podem desenvolver as mesmas habilidades que os homens. Ironicamente, há no filme cenas em que Mulan se sai melhor no treinamento militar do que os rapazes, enquanto em outras, ela usa de sua inteligência e não da força física como a maioria dos militares. A crítica literária Walnice Galvão (1997) argumenta que a guerreira é um arquétipo comum na literatura e na história tendo como base os mesmos traços, tais como Joana D'Arc ou Xena a Princesa Guerreira. Galvão (1997, p.12) menciona que normalmente “Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas - faceirice, esquivanças, sustos -, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido”. E que costuma ser descoberta quando ferida, onde o corpo é desvendado e a guerreira morre.

Conseguimos perceber então, a partir das atitudes destas princesas, o surgimento de diferentes representações dentro do contexto de realeza, o que se torna extremamente relevante para a percepção de grupos sociais e culturais distintos, proporcionando de certa forma, uma maior compreensão sobre a diversidade de raças, etnias e costumes entre os povos, além de trabalhar ainda na infância, a importância da aceitação das diferenças. Além disto, ao se apresentarem como garotas de personalidade forte e decididas, as princesas desta época reforçam um papel feminino mais igualitário, onde a mulher assume seu papel social, passando a ser a responsável pela escolha do seu próprio destino. Estas características que são apresentadas ao longo de suas ações e que fazem com que estas princesas se diferenciem do modelo feminino tradicional de submissão, nos reforça a ideia de que o papel feminino nunca tenha sido monolítico. Os arquétipos são alterados à medida que se deseja enfatizar outras características da personalidade feminina.

3.5.1 Em busca das matrizes culturais rebeldes - A Amazona/Guerreira

Vyctoria Lynn Schmidt (2011) argumenta que o arquétipo de amazona no cinema é interpretado pela feminista, possuindo seu lado masculino tão forte quanto o feminino. Na mitologia grega, as Amazonas eram as integrantes de uma antiga nação de mulheres guerreiras e foram associadas a diversos povos históricos durante a antiguidade. No período moderno elas passaram a ser associadas com a ideia de mulheres guerreiras, sendo nas personagens, apresentadas como mulheres valentes, selvagens e apaixonadas pela natureza e que valorizam acima de tudo sua liberdade. Estas personagens são aquelas que contestam os padrões sociais, lutam pela liberdade feminina e pela igualdade de gênero, pela mudança de leis e costumes

patriarcais e pela possibilidade do casamento por amor. Elas desconstróem as “regras convencionais” de conduta baseados nos ensinamentos católicos, reforçando a dicotomia existente no próprio papel feminino.

Muito embora a mídia e a sociedade buscassem delimitar o papel de “anjo do lar” para as mulheres, Del Priori reforça que estes argumentos só eram válidos para as mulheres das classes dominantes. As mulheres de baixa renda sempre travaram uma grande luta pela sobrevivência, e por isso trabalhavam em casas de famílias, em indústrias, no comércio e quando não tinham outra opção, seus corpos se tornavam muitas vezes a única opção de subsistência. A diferença no comportamento entre as mulheres por conta de sua classe social e também por conta de sua descendência se torna socialmente evidente como base para uma conduta de resistência feminina. Del Priori (2003, p. 44-49) através de uma carta de Hércules Florence reforça que a ideia da mulher pura foi ideologicamente útil para reforçar o seu oposto, a mulher pecadora.

Em 1828 escreve o viajante Hercule Florence em seu diário: As moças filhas de pais pobres nem sequer pensam em casamento. Não lhes passam pela cabeça a possibilidade de arranjar um marido sem o engodo do dote, e como ignoram os meios de uma mulher pode viver do trabalho honesto e perseverante, são facilmente arrastadas a vida licenciosa.

A mulher guerreira, por conta de sua liberdade e muitas vezes pelas formas não ortodoxas de relações extraconjugais passou a ser interpretada também através da mulher mal procedida, representando um grande risco ao sagrado matrimônio, pois contrariavam as leis tradicionais da estrutura familiar, colocando em risco a descendência sanguínea pura. Por conta disto, para a doutrinação e expurgação do pecado feminino, uma série de panegíricos (obras elogiosas) foram produzidos e divulgados com instruções de condutas sociais, buscando educar as mulheres para o casamento. Esta preocupação social com os “desvios morais” femininos desde então, se reflete como um padrão culturalmente cristalizado, presente até os dias atuais, sendo que gradativamente a partir dos movimentos sociais, estes panegíricos foram sendo substituídos por outros meios de divulgação, como a literatura e o cinema por exemplo.

A verdade é que diante de uma vida submissas onde grandes partes das mulheres lutam contra a pobreza, miséria, fome e desproteção, muitas delas por necessidade e com muita coragem, passam a se organizarem a partir de regras e éticas próprias, sendo vistas pela maioria como mal procedidas ou pecadoras, porém, outros as enxergam como mulheres valentes e guerreiras. A “guerreira” é a mulher lutadora e dona das suas próprias regras. Nestas figuras, o

arquétipo de *Anima* (da personalidade do homem) se torna mais evidenciado, reforçando na figura feminina, segundo Lopes, traços de independência e coragem e que são constantemente reforçados na figura masculina:

Inicialmente representado pelo aspecto evolutivo dinâmico da masculinidade, o arquétipo da Guerreira-Heroína exhibe traços positivos de independência, coragem e força. Generosa defensora da verdade e da justiça, a boa guerreira se dispõe a qualquer coisa por aquilo que acredita e/ou ao serviço daqueles que não podem se defender (LOPES, 2015, p.16).

Propp, em seu livro *As raízes históricas do Conto Maravilhoso* ao analisar as princesas dos contos folclóricos russos, enxerga nestas personagens características arquetipais ambíguas. O autor (2002, p. 365) reforça que embora seja vista como uma noiva fiel e mulher paciente, as princesas nos contos russos constantemente exibem outra face, “às vezes a princesa é descrita como um bogatir, uma guerreira hábil no tiro com arco, na corrida, monta a cavalo; sua hostilidade com relação ao pretendente assume a forma de uma competição declarada com ele”. E Propp ainda reforça:

Estão equivocados os que veem na princesa do conto russo apenas “uma terna e bela jovem”, uma “beleza inestimável”, que o conto não pode contar nem a pena descrever”. É verdade que, por um lado, ela é uma noiva fiel que aguarda seu prometido e recusa-se a todos os que tentam obter sua mão enquanto este está ausente. Por outro lado, é um ser perverso, vingador e maldoso, sempre disposto a matar, afogar, mutilar, roubar seu pretendente; e a principal tarefa do herói ao chegar ou quase chegar à posse dela consiste em domá-la. Aliás, isso acontece da forma mais simples: ele a espanca com três tipos de vara, após o que se instaura a felicidade conjugal. (PROPP, 2002, p. 365).

Esta então é a grande dicotomia do discurso sobre o feminino que hora se apresenta como um ser frágil e delicado e hora como lutadora e guerreira. Estes arquétipos se reinventam como parte da própria sociedade e da própria história feminina. Segundo Beauvoir (1967, p. 300):

A ambivalência parecerá uma propriedade intrínseca do eterno Feminino. A mãe santa tem como correlativo a madrasta cruel; a moça angélica, a virgem perversa: por isso ora se dirá que a mãe é igual à vida, ora que é igual à morte, que toda virgem é puro espírito ou carne votada ao diabo.

É sobre esta ótica que não podemos rotular estas personagens, ou achar que as princesas são sempre puras e ingênuas, pois isso não condizia com o papel social feminino. Embora possamos afirmar que uma delas tenha sido muito evidenciada na cultura Ocidental, principalmente em detrimento do período pelos quais os contos foram adaptados da cultura oral para a cultura escrita, devemos ter em mente que um arquétipo complementa o outro,

aprisionando o “ser mulher” nesta dualidade de comportamentos e papéis que muitas vezes as confundem.

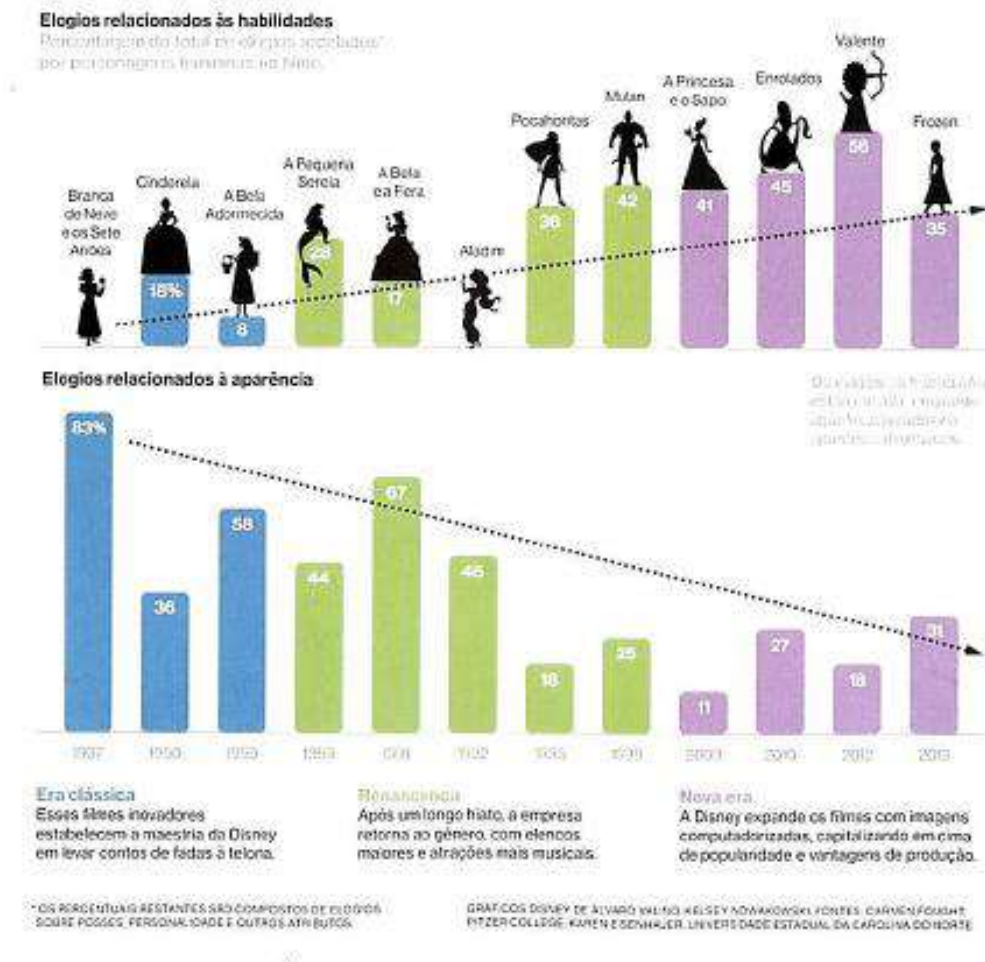
4 As representações sociais e as princesas contemporâneas

Quando penso sobre todos os aspectos da feminilidade que me tolheram de medo desde os treze anos, tudo se resume, de verdade às princesas. Eu não achava que precisasse me esforçar para ser mulher (...). Eu achava que, de algum jeito, por mágica, por meio de um esforço psíquico sobre-humano, eu precisasse me transformar em uma princesa. Era assim que alguém se apaixonaria por mim. Era assim que eu seguiria em frente. É assim que o mundo me acolheria. (MORAN, 2012, p. 224).

4.1 as princesas contemporâneas (2009-2013), a terceira mulher e a sobrevivência das imagens

Em um estudo feito pelas linguistas americanas Carmen Fought e Karen Eisenhauer intitulada *Mais Belas ou Mais Capazes*, constatou-se que nos filmes clássicos de animação Disney (1937 a 1959), uma personagem feminina era sete vezes mais elogiada pela sua aparência física do que por suas habilidades ou ações. Ao analisar o diálogo entre 12 filmes, constatou-se que nessa época 60% dos elogios feitos às personagens femininas mencionavam a aparência feminina, enquanto 9% valorizavam suas habilidades. Ou seja, as pesquisas constataram aquilo que já mencionamos anteriormente, que nas princesas clássicas há um maior estímulo ao valor feminino baseado na aparência, reforçando padrões ocidentais de beleza que são muitas vezes inalcançáveis. Porém, nos filmes contemporâneos, denominado pelo instituto como a *Nova era Disney* (2003 a 2013), os roteiros foram se invertendo, sendo as princesas cada vez mais elogiadas pelas suas habilidades e suas características físicas menos mencionadas, como mostra o gráfico abaixo:

Gráfico 1 - Elogios relacionados às princesas nos roteiros Disney de 1937 a 2013



Fonte: Carmen Fought, - Pitzer College e Karen Eisenhauer- Universidade Estadual da Carolina do Norte extraído da revista *National Geographic* – Edição Janeiro 2017

Ao estudar as princesas nos contos folclóricos russos, Propp (2002, p. 365) ressalta que estas personagens “devem ser estudadas pelas suas ações, e que só assim descobriremos suas verdadeiras qualidades, que não são as físicas”. São as atitudes destas personagens que as classificam como mulheres boas ou más, disciplinadas ou mal-comportadas, santas ou pecadoras, seguindo as estruturas primordiais arquetípicas, que servem como referência aos contos. Porém, embora suas habilidades sejam cada vez mais evidenciadas nos diálogos, e se relacionem a coragem, liberdade, determinação e não ao cuidado com o lar, não podemos deixar de mencionar que há uma sobrevivência nas imagens que fazem com que as princesas clássicas constantemente reapareçam ao lado dos modelos de princesas ativas e rebeldes, reforçando a

permanência de “funções” tradicionalmente femininas. Mas para entendermos melhor este processo, precisamos responder à questão: quem afinal representa essas princesas contemporâneas no imaginário Disney?

Vagamente baseada na personagem do conto de fadas *The Frog Prince* dos Irmãos Grimm, o filme *A princesa e o sapo* retrata a vida da jovem Tiana, garota negra e de origem humilde, que sempre se esforçou para juntar dinheiro e montar seu próprio restaurante. Com a cidade de Nova Orleans como cenário, o enredo potencializa a ideia de empreendedorismo tão característica do século XXI. Tiana foi a primeira e única princesa afro-americana representada pelo cinema infantil e a única a trabalhar fora de casa, o que já era um costume das mulheres negras principalmente no Brasil desde a época da colonização. Tiana é uma garota batalhadora e independente que não nasce como princesa, mas se torna uma através do matrimônio, pois ao se casar com um príncipe, encontrou além do amor, um suporte financeiro para abrir o seu negócio conquistando o seu final feliz. Embora de certa forma este contexto reforce uma dependência financeira da mulher em relação ao homem, a felicidade de Tiana é associada ao trabalho e não ao casamento. Tiana com reflexo da mulher moderna, mostra que é possível conciliar carreira, família e amor, tal como buscam as mulheres contemporâneas.

Muito se questiona acerca das sub-representações e da presença das diferenças nos produtos midiáticos, e neste ponto, Tiana é um personagem extremamente relevante. No livro *A criança e a mídia*, lançado pela Unesco em 1999, um garoto afro-americano menciona que: “as pessoas se inspiram no que veem na televisão. Se elas não se veem a si própria na televisão, vão querer ser outra pessoa” (Childrennow, 1998). Por isso a importância de enfatizar também a representação da diversidade presente no próprio feminino. A princesa Tiana constrói no universo infantil a percepção de que uma princesa pode ser negra, ter cabelos ondulados, morar em um apartamento e trabalhar fora de casa, se assemelhando a um indivíduo comum e ter uma vida cotidiana como diversas mulheres que conhecemos, trazendo um grande avanço na representação etnológica e cultural.

Já Rapunzel, princesa de nascença, possui lindos cabelos dourados com poderes mágicos de cura e rejuvenescimento. A garota se tornou uma poderosa arma para a juventude, e por isso foi sequestrada e presa em uma torre pela vilã Mãe Gothel, para que seus cabelos mágicos lhe transmitissem a beleza da juventude. Mas diferentemente de seu conto de origem, Rapunzel não é uma donzela em perigo. Certo dia, um ladrão se esconde em sua torre, mas acaba se tornando refém da própria jovem. Então, eles fazem um acordo, pelo qual ela o livraria, com a condição de que ele a levasse em um evento anual de balões. Entre muitas confusões,

os dois acabam se apaixonando, e o humor associado ao melodrama, favorecem a releitura deste clássico contemporâneo.

A primeira princesa que não é baseada em qualquer conto, lenda ou figura histórica é a escocesa Merida. Protagonista da aventura intitulada *Valente*, Merida também conhecida como a princesa dos cabelos rebeldes. Desconstrói o padrão de beleza e comportamento clássico feminino relacionado às princesas. Merida nega a se enquadrar nos padrões de conduta ao qual sua mãe se dispõe a educá-la, e a qual serve de exemplo. Ela se recusa veemente a casar-se com o pretendente ao qual sua família havia escolhido, questionando a tradição real das Terras Altas da Escócia. Impetuosa, a garota demonstra coragem ao impedir que seu reino entre em guerra com os povos vizinhos. Contudo, o ponto central da trama se apresenta pelo conflito entre Merida e sua mãe, uma mulher comportada, que defende a etiqueta como obrigação social feminina, além do casamento como objetivo para uma mulher.

Merida como princesa, atua na intermediação entre a liberdade da mulher guerreira e a tradição clássica defendida por sua mãe. Estas duas personagens conflituosas são claramente dialéticas sendo que cada uma delas representa um arquétipo do feminino. Sua mãe representa a rainha clássica em contraste com uma nova geração de princesas rebeldes. Durante a narrativa, o grande dilema se dá pela tentativa das duas mulheres em balancear estes dois lados da figura feminina, para que suas escolhas pessoais não venham a destruir seus laços familiares.

Já inspirado pelo conto de fadas *A Rainha da Neve* de Hans Christian Andersen, o filme *Frozen*, narra as aventuras das irmãs reais de Arendelle pela salvação de seu pequeno reino norueguês. Com a ajuda de Kristoffe, uma leal rena de estimação e Olafum, boneco de neve, as jovens e decididas princesas mostram ao final da história que a família e o amor entre irmãos é o que verdadeiramente importa, e o que é necessário para um final feliz.

Todas estas personagens demonstram atitudes que correspondem ao atual momento do feminismo, que defende que não há modelos certos ou errados de mulher, e que elas devem ter direitos iguais, podendo ser tão livres quanto os homens. Por isso as decisões nestas narrativas são tomadas pelas próprias princesas que brigam para trilharem seus próprios caminhos. No entanto, apesar da valorização das atitudes, dos pensamentos e dos comportamentos das princesas, a verdade é que há ainda todo um conjunto de “ações” que também fazem parte do universo destas garotas, e que são percebidas como tradicionais enfatizando muitas vezes conceitos opostos como (razão x emoção/atividade x passividade/público x privado). Embora alguns autores não concordem que as imagens representem um diálogo, defendendo a necessidade de um vocabulário para que se haja comunicação, autores como Santaella e North

(1998) assim como Didi Huberman (1998, p.71) denominam como “cultura visual” um discurso próprio das imagens, que é quando sem a necessidade de um discurso falado, conseguimos compreender a mensagem, que é transmitida apenas através do olhar. Um rosto, uma roupa, um corpo, um gesto ou um simples objeto contido em uma imagem, representam, segundo os autores, uma linguagem visual. E estes discursos imagéticos se tornam cada vez mais familiares quando suas significações já estão enraizadas no consciente coletivo através da repetição. Seria a própria Mnemósine responsável pelo eterno retorno da imagem e pela reincidência de uma representação tradicional?²¹

O pensamento Warburgiano se desenvolve a partir da afirmação destas sobrevivências, denominado pelo autor como *Nachleben*.²² Em sua pesquisa sobre imagens, a *Nachleben* se caracteriza como detalhes que sobrevivem ao próprio desaparecimento, ou seja, que desaparecem no contexto histórico, mas permanecem nas imagens. Seria, portanto, uma reincidência de imagens em tempos cronológicos, e que rompem com a ideia histórica de progresso. Neste sentido, se aplicarmos esta percepção às personagens de princesas, podemos interpretar que, embora as readaptações contemporâneas tenham avançado em suas formas de representações e de retratar a figura feminina, de certa forma estas narrativas ainda recontam através de imagens, as narrativas anteriores, contribuindo para esta perpetuação de conceitos culturais. E por se tratarem de imagens familiares, muitas vezes não questionamos suas configurações políticas. Didi-Huberman denomina como *Pathos* esta potência de memória coletiva expressa na arte, que enche as figuras de emoções e afetos primitivos, manifestando simultaneamente algo original, mas, que sem percebermos, se reconstrói através da repetição do passado.

São as imagens, portanto, que unem as princesas clássicas com as princesas contemporâneas, fazendo com que através destas dicotomias, uma representação ao invés de enfraquecer, fortaleça a outra. Stuart Hall (1997, p.15) em *The work of representation*, nos explica que a representação é uma parte essencial no processo de construção de significados, mas que este processo “envolve o uso de linguagem, símbolos e imagens que significam ou

²¹Mnemosine - A memória personificada, filha de Urano (o Céu) e de Gaia (a Terra), é uma das seis Titanides. Durante nove noites seguidas Zeus a possuiu na Pieria e dessa união nasceram as nove Musas.

²²Walbur estuda a sobrevivência das imagens através da Ninfa. Ele considera o desaparecimento como a condição mesma de um retorno da imagem, que, somente por ter se perdido na distância é que pode enfim se fazer presente. A *Nachleben* de Warburg é aquilo que sobrevive ao próprio desaparecimento. Nesse sentido, a forma sobrevivente é aquela que desaparece do ponto de vista histórico, mas reaparece mais tarde, inesperadamente, depois de permanecer submersa nas águas do tempo e da memória coletiva.

representam coisas”. Com base nos estudos desenvolvidos por estes autores é que ao comparar as princesas clássicas e as contemporâneas, quase sete décadas depois, conseguimos perceber reincidências de imagens que sobrevivem nestas narrativas, tais como:

A) A Coroa

Além da representação de um ritual, a coroa como símbolo remete à ideia de elevação, iluminação e também de superioridade real. No filme contemporâneo *Valente*, é a mãe da princesa Merida (a rainha) que possui as atitudes de uma verdadeira dama e, portanto, é ela quem representa o modelo ideal da realeza. Durante a narrativa ela ensina a Merida como se portar ou se vestir, sendo ela a figura que perpetua os papéis clássicos.



Branca de neve (1937) - Cinderela (1950) - A Bela Adormecida (1959)



A Princesa e O Sapo (2009) - Enrolados (2010) - Valente - Mãe (2012) -Frozen (2013)

B) O belo vestido e as joias

Estes símbolos representam poder, elegância e, acima de tudo, beleza. As suntuosidades destes elementos fazem com que as mulheres se sintam imponentes. O mito da beleza passa a se relacionar também com o comportamento, e não somente com aparência. Branca de Neve é a única dentre as princesas que se mantêm com a mesma roupa e simplicidade durante toda a narrativa, não passando por nenhum tipo de transformação.



Branca de neve (1937) - Cinderela (1950) - A Bela Adormecida (1959)



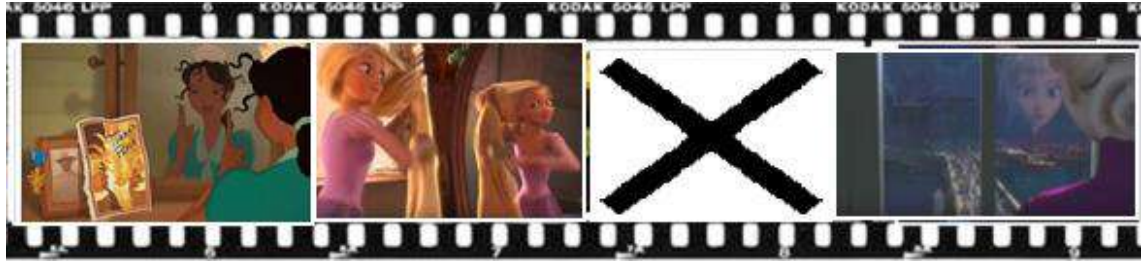
A Princesa e O Sapo (2009) - Enrolados (2010) - Valente (2012) - Frozen (2013)

C) O Espelho

Associada a *reflectere*, de "re" novamente e "flectere" curvar-se, a imagem refletida significa também um retorno que se faz curvando-se para o passado. O espelho pode significar também, o retorno da imagem física presente, ou seja, como um elemento de projeção de beleza, em que se cultua seus próprios traços, ou como um convite a reflexão quando os reflexos e sombras nos espelham de alguma maneira. No caso das princesas, o espelho é um elemento presente em ambas as formas, sendo na narrativa de *Valente* a única a qual não conseguimos evidenciar este elemento.



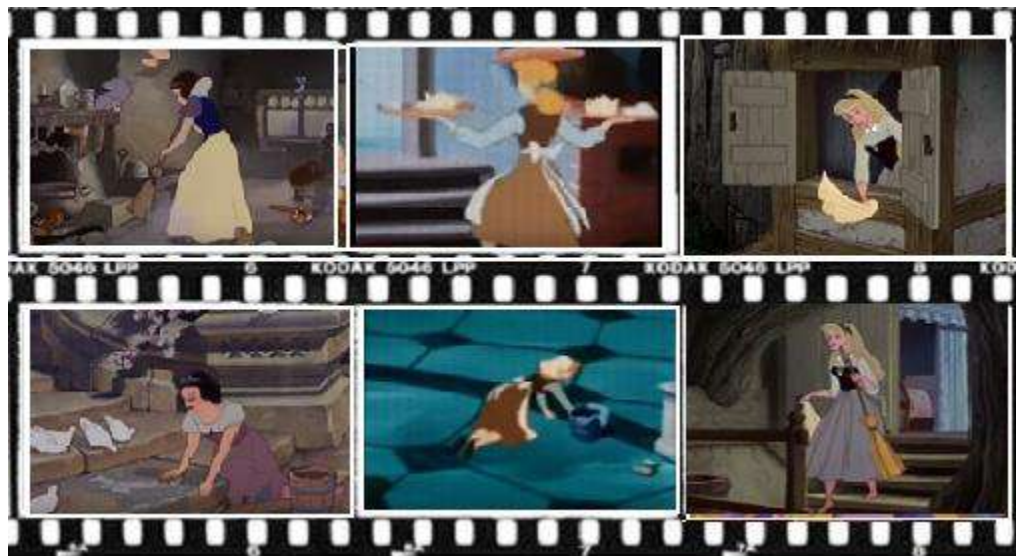
Branca de neve (1937) - Cinderela (1950) - A Bela Adormecida (1959)



A Princesa e O Sapo (2009) - Enrolados (2010) - Valente (2012) - Frozen(2013)

D) O trabalho doméstico

Existe uma construção social de relações de gênero que reafirma que a tarefa natural das mulheres é prover esses cuidados. Em uma sociedade culturalmente patriarcal, o cuidado com o lar e o conhecimento de afazeres domésticos representam ainda hoje elementos de valorização feminina. Somente não encontramos nas princesas do filme *Frozen* essas referências.



Branca de Neve (1937) - Cinderela (1950) - A Bela Adormecida (1959)



Princesa e O Sapo (2009) - Enrolados (2010) - Valente (2012) - Frozen(2013)

E) A fragilidade

A fragilidade feminina se sustenta através de um discurso de inconsistência emocional e fraqueza física, o que faz com que as mulheres sejam classificadas como dependentes de cuidados e proteção masculina e incapazes de executar certas atividades, tendo em vista seu temperamento inconsistente.



Branca de Neve (1937) - Cinderela (1950) - A Bela Adormecida (1959)



A Princesa e O Sapo (2009) - Enrolados (2010) - Valente (2012) -Frozen (2013)

F) O príncipe e O beijo

O príncipe representa a figura masculina idealizada, que proporcionará segurança, amor, companheirismo e tudo aquilo que culturalmente se imagina que uma mulher necessite para conquistar de fato a felicidade. O beijo é o ritual pelo qual estes laços são selados, assim como o casamento que simboliza a união e o princípio do núcleo familiar. No caso especificamente do filme *Valente*, como a mãe de Merida é que representa o papel de mulher ideal, é com ela que esses momentos se evidenciam na narrativa.



Branca de Neve (1937) - Cinderela (1950) - A Bela Adormecida (1959)



A Princesa e O Sapo (2009) - Enrolados (2010) - Valente (2012) - Frozen (2013)

G) A Família

Como base na estrutura social, a família é a instituição social em que a mulher possui um papel de destaque importante como cuidadora, e, portanto, este sentimento de pertencimento é comumente evidenciado nos filmes contemporâneos. As princesas clássicas Branca de Neve e Cinderela eram órfãs e, nestas narrativas, a função de proteção masculina se projeta nos anões em Branca de Neve, ou no próprio príncipe em Cinderela. Breder (2013, p. 48) enfatiza que “em todos os filmes, quanto maior é a presença do progenitor, menor é a presença do príncipe encantado”. Em Cinderela, o grande ápice é o casamento da princesa, que simboliza o início de uma nova família. Já nos filmes contemporâneos em que o papel do príncipe não é tão enfático, a presença da base familiar (pai, mãe e filho) é mais reforçada e, portanto, mais evidenciada.



Branca de neve (1937) - Cinderela (1950) - A Bela Adormecida (1959)



A Princesa e O Sapo (2009) - Enrolados (2010) - Valente (2012) - Frozen (2013)

Esta percepção quanto à conduta feminina refletida nas personagens de princesa que ao mesmo tempo em que “evoluem” enquanto atores sociais se mantêm sobreviventes a certas “essências” culturais associadas ao papel cultural da mulher é discutida na obra *A terceira mulher* de Gilles Lipovetsky (2000). O autor argumenta que, frente à diminuição das diferenças e a valorização da liberdade feminina, as mulheres assumem um protagonismo social cada vez maior, culminando em um novo modelo social feminino, que é denominado por ele como uma “terceira mulher”. Para Lipovetsky, a terceira mulher simplesmente comanda o seu lugar e seu destino social, não fazendo tábula rasa do passado. Ela não é a mulher clássica, recatada e

subordina e nem a diabólica, sedutora ou que busca substituir o papel masculino. A terceira mulher, que também pode ser denominada como a mulher contemporânea, aos poucos deixa de ser dependente ao homem, conquistando seu espaço nas diversas esferas da vida (pública e privada, individual e social). A desvitalização do ideal da mulher no lar, a liberdade sexual, o direito ao voto e aos estudos e o controle da maternidade garantem uma autonomia feminina como nunca antes presenciada.

No entanto, apesar de toda esta evolução, devemos considerar aquilo que ainda permanece. Lipovetsky enfatiza que, apesar da evolução das atitudes e do reforço das habilidades femininas em seus comportamentos e nas suas formas de representação, a terceira mulher ainda assume um conjunto de “funções tradicionalmente femininas”, funções estas que estão tão enraizadas culturalmente que teimam em não desaparecer. Neste sentido é Lipovetsky (2000, p.14) justifica o subtítulo de seu livro: *permanência e revolução do feminino*, e argumenta:

No próprio coração da hipermodernidade, reorganiza-se a dessemelhança das posições de gênero. É apenas quando se esvaziam de sentido existencial e se chocam de frente com os princípios de soberania individual que os códigos ancestrais do feminino se eclipsam. Em outras situações, as funções e papéis antigos se perpetuam, combinando-se de maneira inédita com papéis modernos. Pensava-se que a modernidade trabalhava para fazer tábula rasa da divisão sexual das normas; na realidade, ela é também o que reconcilia o novo com o passado, o que reconduz blocos de “tradição” para o interior do mundo individualista.

Lucia Santaella (2008) também compartilha desta perspectiva quando menciona que a mulher contemporânea se caracteriza como “uma síntese complexa de valores revisitados do passado com as conquistas realizadas pelos movimentos feministas”. Em tempos de hipermodernidade e hipermobilidade a angústia para com o novo é que proporciona a reconciliação com o passado, fazendo com que “continuemos agarradas aos papéis tradicionais, sem conseguir, efetivamente, descolar-se deles.”²³

O cinema contribui na construção desta ambiguidade misteriosa da nossa memória, através das imagens que habitam nosso eu mais profundo, estimulando reminiscências e recordações que se configuram como ferramenta mediadora da memória coletiva. E as personagens de princesa ajudam a construir este elo do passado com o presente ainda na infância. Corroborando com o pensamento de Lipovetsky e Walburg é que Santaella menciona

²³Gilles Lipovetsky utiliza-se do termo Hipermodernidade para delimitar o momento atual da sociedade e para enfatizar a exarcebação de valores criados na modernidade. O termo “hiper” é utilizado para evidenciar uma cultura do excesso, do sempre mais. Todas as coisas se tornam intensas e urgentes., e a flexibilidade e a fluidez aparecem como tentativas de acompanhar essa velocidade.

que, sem abrir mão das conquistas modernas, a mulher contemporânea se tornou híbrida, pois procura também manter certos valores tradicionais:

Embora eleja como meta essencial a emancipação e satisfação profissional, intelectual e cultural, essa mulher híbrida não abre mão do amor, do companheirismo, da busca de complementariedade, dos filhos e do conforto doméstico e pessoal, equilibrando-se entre essas figurações, sem submeter-se às tiranias do papel de senhora do lar. (SANTAELLA, 2008, p. 109)

Este conjunto de códigos e elementos estrategicamente encaixados também nas personagens contemporâneas nos permite identificar estas reminiscências de discursos através das imagens e são eles que, como uma corrente, que ligam estes personagens a vida cotidiana através das representações e das ritualidades.

4.2. As representações sociais e a cultura de consumo

Até o momento percebemos as personagens de princesas a partir do conceito de representação como forma de apresentação, porém a representação também se relaciona a forma como estas personagens se conectam à vida cotidiana, pois é nesta etapa que o *princesamento* enquanto postura ou movimento, se materializa. Foi na tentativa de verificar a permanência de padrões duradouras e tradicionais ligadas à cultura (especificamente à religião) e que são constantemente compartilhadas dentro das comunidades, Émile Durkheim (1995) elaborou o conceito de “representações coletivas”. Como parte de um fenômeno social, as representações, para Durkheim, se apresentam como formas de consciência que a sociedade impõe aos indivíduos, sendo os “sistemas de representações” socialmente obrigatórios e pré-definidos pelas instituições.

Embora a teoria de Durkheim tenha representado um grande avanço para compreendermos a importância do compartilhamento, ela não se sustenta se buscarmos entender questões comportamentais como parte de processos sociais. Foi então que, tendo como base a psicologia social²⁴ Serge Moscovici reavaliou o conceito sociológico de Durkheim, e, enfatizando fenômenos marcados pelo subjetivo, desenvolveu a Teoria das Representações Sociais (TRS). Nela, as representações deixam de ser “coletivas” e passam a ser “sociais”. Isto porque Moscovici compreende que o sistema de comunicação se constitui como um sistema de

²⁴A Psicologia Social tem como objeto de estudo as relações negociadas entre indivíduo e sociedade, refletindo as formas pelas quais os indivíduos, os grupos, os sujeitos sociais, constroem seu conhecimento a partir da sua inscrição social e cultural e também como a sociedade se conecta com os indivíduos, contruindo a realidade individual e coletiva.

recepção e de compartilhamento, mas que este sistema é o tempo todo alimentado pelos nossos pensamentos. Estes pensamentos são compartilhados entre os indivíduos cotidianamente através de um conjunto de ações codificadas e decodificadas que impactam nossas relações como aqueles que nos rodeiam. As representações, portanto, produzem comportamentos. Moscovici e Nemetz caracterizam as representações sociais como:

As representações sociais são conjuntos dinâmicos, seu status é o de uma produção de comportamentos e relações com o meio, o de uma ação que modifica uns e outros, e não o de uma reprodução [...], nem o de uma reação a um estímulo exterior determinado. [...] são sistemas que têm uma lógica própria e uma linguagem particular, uma estrutura de implicações que se referem tanto a valores como a conceitos [com] um estilo de discurso próprio. Não as consideramos como opiniões sobre nem imagens de, mas como “teorias”, como ciências coletivas” sui generis, destinadas à interpretação e à construção da realidade”. (MOSCOVICI, S.; NEMETH, C., 1974, p. 48 citado por ARRUDA, 2002, p. 137).

Através da produção de comportamento é que os papéis sociais são desempenhados, e estes são constantemente baseados na aceitação do outro. Richard Sennett (2014, p.62) ao comparar o espaço de trocas em público com o conceito de *Teatrum Mundi*, reforça que: “não há experiência na representação em âmbito privado, pois é necessária uma troca com o público”. Embora hoje o espaço público esteja cada vez mais tecnologicamente virtualizado pelas redes, o espaço de trocas (seja físico ou mediado tecnologicamente) é o que nos proporciona uma forma de expressão única, sendo ainda pela arte da representação que desempenhando papéis de acordo com o local que estamos ou com aquilo que desejamos demonstrar.²⁵

Seja pela roupa que vestimos, pelas causas que defendemos ou simplesmente pela forma que nos portamos, há sempre uma mensagem a se transmitir ou um papel a desempenhar. Neste contexto, as representações podem ser interpretadas como uma forma de “apresentação”, se pensarmos em sua aplicação individual. Mas se pensarmos de forma coletiva, ela proporciona um sentimento de pertencimento. Denise Jodelet (2002, p. 220) define as representações sociais como “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.” Esta realidade comum e compartilhada é o que nos aproxima de grupos sociais específicos, e é onde os arquétipos ganham vida. São nestas formas que a “garota exemplar”, a mulher “ideal” e a princesa clássica ressurgem como modelos estereotipados.

²⁵ O conceito de *Teatrum Mundi*, ou seja, da vida como um teatro, é uma das mais antigas concepções ocidentais de sociedade. Platão já mencionava sobre a vida em forma de espetáculo encenado pelos Deuses, mas foi por volta do século XVIII que começamos a nos imaginar como integrantes deste espetáculo, onde não era mais apenas Deus o nosso espectador. Passamos a atuar como espectadores uns dos outros e a construir ligações baseadas na aceitação dos papéis desempenhados por nossas figuras públicas.

Para Stuart Hall (2003) estereotipar faz parte da manutenção social e simbólica onde se busca através da padronização, excluir tudo aquilo que é considerado diferente, utilizando-se das representações para transformar o diferente em igual. Contudo, devemos ter consciência de que a repetição de estereótipos se dá a partir de uma consciência crítica individual. Autores como Ockham, Husserl e Sperber (Santaella, 1998) reforçam que as representações só serão publicamente compartilhadas se elas forem objetos de interesse de um conjunto. Neste contexto, é que os meios de comunicação atuam como parte deste um processo, como uma interseção entre as múltiplas redes de interesses e poder. “Mas dizer que somente a mídia é a responsável pela manutenção de estereótipos e pela padronização é ignorar que a recepção dos produtos da mídia deriva das maneiras com que eles os relacionam a outros aspectos de suas vidas[...]”, conforme alertado por Thompson (1998, p.43). Neste sentido Martin-Barbero menciona que os mapas das mediações nos ajudam a reconhecer que os meios de comunicação se constituem como um mediador, sendo na sociedade de consumo um importante agente mercadológico que contribui para o consumismo de modelos e representações:

O que busco com este mapa é reconhecer que os meios de comunicação constituem hoje espaço-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, mas também alertar, ao mesmo tempo, contra o pensamento único que legitima a ideia de que a tecnologia é hoje o “grande mediador” entre as pessoas e o mundo, quando o que a tecnologia medeia hoje, de modo mais intenso e acelerado é a transformação da sociedade em mercado e deste em principal agenciador da mundialização. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 20)

Segundo Zigmunt Bauman (2008, p. 41), o consumismo é “um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação social, além da formação de indivíduos”, promovendo a auto identificação individual e coletiva. O consumismo se consolida quando o consumo substitui o papel social central. Este papel que era anteriormente exercido pela produção, aos poucos se substituiu pelo consumo, ou seja, a sociedade passou de produtora para consumidora. Neste contexto é que as princesas como um produto comercial se desvincilham das imagens cinematográficas, se transformando em produtos, em produtos extremamente consumidos e lucrativos. Gomes (2000, p. 100) menciona que: “O fato é que, seja em qualquer veículo, livros de histórias, bonecas, programas de televisão, filmes, ou o que quer que seja, princesas vendem”.

Percebendo este reencanto pelo mundo maravilhoso de princesas foi que os próprios estúdios Disney lançaram no ano 2000 sua franquia “Princesas Disney”. O objetivo era juntar

as personagens de suas narrativas cinematográficas à produtos e as bonecas das princesas dos filmes. A ideia deu tão certo, que Peggy Orenstein em seu livro *Cinderella ate my daughter* (Breder, 2013) menciona que a franquia se tornou a maior marca do planeta voltada para meninas entre dois e seis anos faturando em 2009, um total de quatro bilhões de dólares. O sucesso destes produtos e das bonecas “princesas” em todo o mundo contribuiu para que novos produtos e novas releituras passassem a ser produzidas por aqueles que trabalhavam com o universo do imaginário infantil, estimulando uma “cultura do cor-de-rosa”. A doutora em educação Paula Gomes (Breder, 2013) observa este fenômeno e nos alerta quanto a importância de considerarmos que as crianças estão inseridas em uma infância cada vez mais voltada ao consumo, consumo de produtos e também para o consumo de imagens.

A observação de que a maior parte dos produtos destinados às crianças estampam personagens da indústria do entretenimento, sejam produtos de higiene como pastas-de-dente ou xampus, sejam peças do vestuário, seja o material escolar, sejam embalagens de alimentos (ou mesmo um desenho de personagens Disney impresso em um biscoito), faz com que tenhamos que discutir o papel destas figuras na construção de uma infância voltada para o consumo de imagens. (Citado por BREDER 2013 - GOMES; 2000, p. 33)

Orenstein comenta que em uma feira de brinquedos realizada em Nova York perguntou a um vendedor se todos aqueles objetos expostos como joias, maquiagens e secadores de cabelo cor de rosa eram mesmo necessários para as crianças, e o vendedor lhe respondeu: "Só se você quiser ganhar dinheiro". Portanto, além das produções cinematográficas, uma série de narrativas literárias foram sendo (re) produzida, além de produtos como mochilas, cadernos, sapatos, roupas, lápis, dentre outros, sempre com imagens de princesas estampadas, construindo este mundo cor de rosa que circula cotidianamente entre meninas ao redor do mundo. E essa presença constante de personagens se torna tão comum, que muitas vezes não nos damos conta deste volume. Moscovici (2007, p. 33) menciona que:

Impressionisticamente, cada um de nós está obviamente cercado, tanto individualmente como coletivamente, por palavras, ideias e imagens que penetram nossos olhos, nossos ouvidos e nossa mente, quer queiramos quer não e que nos atingem, sem que o saibamos, do mesmo modo que milhares de mensagens enviadas por ondas eletromagnéticas circulam no ar sem que a vejamos.

Mercadologicamente, estas personagens também se enquadram em produtos que foram readaptados ao gênero adulto. Grandes produções com atrizes famosas como Kristen Stewart na moderna versão do clássico Branca de Neve intitulado *Branca de Neve e o Caçador* (2012),

Angelina Jolie como a vilã *Malévola* (2014) na readaptação do clássico *A Bela Adormecida*. E para consolidar a reprodução das três princesas clássicas, *Cinderela* foi readaptado ao cinema adulto em 2015 pela própria Disney, tendo a atriz Lily James como protagonista.

O processo de consumo que transforma as personagens do cinema em produtos é o mesmo que também transforma os próprios seres humanos em mercadoria. Segundo Zygmund Bauman, na sociedade líquida o consumo passa a ter um peso primordial na construção das próprias personalidades. Essa transformação das vidas humanas em produto faz parte de um longo processo que se iniciou, segundo Bauman, na sociedade moderna, se tornando claramente visível no cenário da sociedade contemporânea. Devido às rápidas mudanças, juntamente com a liberdade conquistada, os indivíduos precisam ser cada vez mais flexíveis, fluídicos, se adaptando às necessidades e às possibilidades. Neste contexto, a materialidade nas relações transforma as interações sociais, desconstruindo a solidez nos laços que direcionam os indivíduos. Hoje, as relações cada vez mais se baseiam na aceitação, no status, e valorização do ser humano, onde os produtos de consumo, de modo geral, agregam valor à autoimagem e contribuem nesta construção. Nós somos aquilo que consumimos, e então buscamos no mercado os produtos que melhor se adaptam às suas necessidades. Bauman menciona que “É preciso primeiro se tornar uma mercadoria para ter uma chance razoável de exercer os direitos e cumprir os deveres de um consumidor” (BAUMAN, 2008, p. 89).

Sob esta perspectiva, o ser humano deixa de ser sujeito e passa a ser objeto na relação de compra e venda, e o consumismo deixa de ser percebido como algo estritamente econômico, ganhando um novo significado social. Neste processo, as princesas como um produto da indústria cultural passam a não serem mais vistas apenas como uma história ou como uma narrativa, elas passam a partir de um produto, a interagir também no cotidiano a partir de ações, sendo evidenciadas nas formas de socialização entre os indivíduos. A sociabilidade é exatamente o que nos permite enxergar os sujeitos como interlocutores e participantes ativos neste processo comunicativo, é quando se evidenciam semelhanças, apropriações, diferenças e resistências. Na perspectiva de Simmel, a sociedade corresponde à interação com o outro, e o resultado desta interação desenvolve a construção de laços e interesses, que ganham vida própria desencadeando o processo de sociabilidade.

[...] “sociedade” propriamente dita é o estar com um outro, para um outro, contra um outro, que, através do veículo dos impulsos ou dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos e os interesses materiais ou individuais. As formas nas quais resulta esse processo ganham vida própria. São liberados de todos os laços com os conteúdos; existem por si mesmo e pelo fascínio que difundem pela própria liberação destes laços. É isto precisamente o fenômeno a que chamamos sociabilidade (SIMMEL, 1986, p. 168 citado por Vaitsman 1994, p. 34)

Quando a partir das representações os indivíduos assumem seus papéis baseando-se nesses modelos previamente conhecidos, se reconhecendo e se conectando, eles se transformando nos próprios produtos, nas próprias mercadorias e nas próprias personagens de princesa. O pensamento acerca das representações sociais conectados com a arte, se alinha aos princípios da sociedade do espetáculo, de Guy Debord (1997, p. 14), quando o autor menciona que a realidade surge do espetáculo. Debord menciona que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas”.

O consumo do espetáculo, portanto, não pode ser desvinculado de um produto, ou seja, de um setor econômico, que avança frente a multidão, produzindo, a partir da materialidade técnica, ressignificações subjetivas que se externalizam a partir representações sociais cotidianas. Debord sintetiza:

Toda a vida nas sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção, se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. (DEBORD, 1997, p. 13)

Neste sentido, as princesas como um produto característico da indústria cultural se materializam nas práticas cotidianas a partir de ações. O *princesamento*, ao utilizar o sufixo latino “mento” em sua formação, pressupõe-se uma ação, um resultado. São estas consequências de ações que constroem a perspectiva da continuidade frente às mudanças características da sociedade atual, e que associam a tradição para reconstruir os laços entre as gerações, a partir daquilo que ainda sobrevive.

4.3 Princesamento: Um resgate da tradição ou uma tradição inventada?

Originária do latim *traditio* que remete ao conceito de "passar adiante" a tradição é relacionada a transmissão de costumes, lendas, hábitos ou performances que são passados de geração em geração através dos tempos. A tradição se relaciona a perpetuação cultural, e quanto mais antigas e difundidas elas são, mais se transformam em crenças inquestionáveis, as quais muitas vezes adotamos como verdades absolutas. Embora tenhamos a ideia de que as tradições representam uma continuação cultural, Eric Hobsbawn (1984) nos alerta que elas também podem ser a reconstrução de algo, e é neste ponto que ele diferencia a tradição de uma “tradição inventada”. Entende-se por tradição inventada:

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWN, 1984, p. 9).

Sob este ponto de vista, a tradição é inventada quando procura-se estabelecer uma continuidade em relação a um passado histórico, seja através um discurso ou ritual. Um exemplo de tradição inventada citada pelo autor foi a reconstrução da sede do Parlamento britânico no século XIX, que foi baseado no plano básico anterior, quase como uma réplica moderna. Hobsbawn menciona que “Na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial” (HOBSBAWN, 1984, p. 10).

Segundo Hobsbawn (1984, p. 10) “é o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante”. O contraste frente às mudanças sociais evidenciadas por Bauman alinhadas ao ponto de vista de Hobsbawn nos levam a pensar que as tradições (re) inventadas, são modelos contemporâneas que estabelecem uma ligação com referências ou situações anteriores, através de alguma forma de repetição. No caso do *princesamento* como resgate de valores e condutas que continuam interligando os papéis das mulheres contemporâneas aos papéis das mulheres do século XIX pode-se mencionar que ele se apresenta não como um retrocesso de valores ou como desconsideração aos avanços e conquistas femininas, mas como uma forma de resistência frente às incertezas de uma sociedade desfragmentada. Quanto mais difícil se torna à aceitação de rupturas e de mudanças sociais provocadas pelos movimentos característicos da era moderna, mais os resgates de formas tradicionais tendem a se consolidar.

Em meio a construção do novo e a perpetuação do passado alguns movimentos são percebidos, como indícios de resgates à solidez e as raízes de caminhos pré-estabelecidos. Existem hoje no Brasil, por exemplo, escolas destinadas a meninas entre 4 e 15 anos com o objetivo de resgatar valores morais tradicionalmente femininos, e que segundo a proprietária “estão se perdendo em meio à tecnologia e a sociedade contemporânea”. As “Escolas de princesas”, como são denominadas, foi um projeto idealizado pela psicóloga Nathália Mesquita, sendo sua primeira unidade inaugurada na cidade mineira de Uberlândia em 2013. Segundo informações da revista Crescer (2016) a previsão inicial era de receber cerca de 150 meninas no primeiro ano de negócio, no entanto, a aceitação foi tão grande, que esse foi o número de

interessadas que eles tiveram somente no primeiro mês do negócio. Hoje o serviço já é disponibilizado em mais oito cidades brasileiras como Uberaba (MG), Belo Horizonte (MG), Cuiabá (MT) São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Manaus (AM). Vale ressaltar também, que além das unidades fixas, a instituição oferece eventos itinerantes em cidades do interior de diversos Estados. A instituição que aceita meninas enfatiza a necessidade de construção do comportamento feminino a partir de um único viés, utilizando-se das personagens de princesa para transformar um modelo cultural (arquétipo clássico de cuidadora) em discursos e pensamentos, que articulados, se transformaram em cursos regulares e também temporários que ensinam e doutrinam meninas a partir das “características de uma princesa”, a se comportarem como uma verdadeira princesa. As atitudes de uma princesa, segundo a escola, se relacionam, a permanência de princípios, que devem ser imutáveis, independente de modismos:

Acreditamos firmemente que todas as mulheres são princesas e que podemos aprender a aplicar os atributos de caráter e comportamento de Princesa em tudo o que fazemos na vida. É sobre a tratar a todos com bondade e generosidade, ter valores e princípios imutáveis independentes de modismos, assim como acreditar apaixonadamente em si mesma e em seus sonhos. (Escola de princesas - Página Facebook, acessado em 19 de março de 2017)

Quando a jornalista Juliana Linhares publicou em 18 de abril de 2016 a matéria capa da revista *Veja* “Marcela Temer: bela, recatada e do lar” o intuito foi justamente o de valorizar estes atributos de comportamento de respeito supostamente pertencentes a quase primeira dama, Marcela Temer. A matéria enfatiza seu comportamento discreto, já que quase não aparece em público, e seu gosto refinado por vestidos na altura dos joelhos além de mencionar que Marcela ainda sonhar em ter mais filhos. Marcela Temer, em carne e osso, materializa e naturaliza a ideia de princesa clássica do imaginário, representado pela mulher recatada, submissa e do lar. Esta associação inconsciente que fazemos, faz parte do processo de ancoragem, que é quando pela memória reconhecemos um objeto e o associarmos a outro.

Assim como a escola de princesas, Marcela Temer é apenas mais um exemplo da tentativa de perpetuação de uma matriz cultural histórica na sociedade contemporânea. O *princesamento* evidencia um “tipo ideal” de mulher, nos aprisionando na singularidade de uma configuração social, desconsiderando a multiplicidade de aspectos que fazem parte do ser mulher, a partir de um constante retorno ao arquétipo de cuidadora, reforçando a ideia de subserviência feminina. A secularização como um processo no qual a religião perde a poderosa influência que tinha sobre as variadas esferas da vida social, contribuiu para que novas instituições como a família, a escola e a mídia reformulassem as práticas tradicionais que antes

eram enfatizadas por esta instituição, incluindo a de doutrinação feminina. A religião, que contribuiu durante séculos para a doutrinação feminina, inclusive a partir dos contos, observa hoje estes contos ressurgirem como uma fórmula que relaciona a modernidade com a tradição através do mesmo viés, o da intensificação dos papéis e do comportamento ideal tradicionalmente femininos. Ao comentar sobre a literatura contemporânea, Nelly Coelho diz acreditar que vivemos em um momento propício ao retorno dos contos e das personagens tradicionais a partir do pensamento mágico do “romântico”:

Estamos vivendo em um momento propício à volta do maravilhoso. Daí a redescoberta dos tempos inaugurais; míticos e a atração pelas origens arcaicas, que sob suas múltiplas formas, se expressa na literatura contemporânea. O realismo mágico ou maravilho, é desde os anos 50; 60 uma das correntes mais fecundas da nova literatura. O maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico... deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para ser tratados como portas que se abrem para determinadas verdades humanas. (COELHO, 1991, p. 7)

4.4. De princesa a rainha – A procura por estabilidade em tempos de modernidade líquida

Para autores como Manuel Castells, Bauman e Stuart Hall aquelas velhas identidades sólidas que estabilizavam o mundo social estão em declínio. A ideia de nós mesmos como sujeitos integrados se transformam na sociedade contemporânea, a partir do momento em que novas paisagens socioculturais passam a constituir as identidades pessoais. Neste contexto, as rupturas históricas desencadeadas pelo capitalismo transnacional, pelas revoluções científicas e tecnológicas e pela integração híbrida das culturas ocorridas durante o século XX, contribuem para a reconstrução das identidades femininas. As identidades de uma forma geral, estão se desfragmentando e os indivíduos assumem cada vez mais diversas identidades.

Para Manuel Castells (2001) a identidade é a fonte de significados construídos a partir das experiências compartilhadas por um povo, e é ela que organiza significados. Para René Le Senne (1963) o caráter (disposições congênicas que o indivíduo possui desde o nascimento), juntamente com outras características externas é o que constitui a personalidade, sendo pela união do caráter e personalidade que se constrói a identidade.

Hall (2003, p. 45) afirma que o feminismo teve uma forte relação com o descentramento do sujeito cartesiano e com a reconstrução das identidades modernas. Ao defender o pessoal como político, problematizando acerca do público e do privado, o feminismo questionou importantes fatores da vida social como família, sexualidade e trabalho doméstico, e as identificações generificadas que são atribuídas às mulheres fez despertar a percepção de que os

homens e as mulheres são parte da mesma identidade, a "Humanidade". O que começou como uma luta feminina pelos direitos fundamentais como vimos anteriormente, hoje defende a liberdade nas formações de identidades sexuais e de gênero. Esta liberdade que é vista por alguns como um avanço na liberdade de expressão, pode ser percebida por outros como um problema desestruturador da sociedade²⁶.

O próprio Stuart Hall menciona que, por conta desta liberdade individual e fragmentação do sujeito, pode-se perceber algumas "crises de identidade" como parte deste processo de mudança, típicos das sociedades modernas. "Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, a identidade somente se torna urna questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (Mercer, 1990, p. 43 citado por Hall, 2003, p. 09).

Neste contexto de rupturas, de descobrimento, de experimentação e fluidez, a ancoragem em papéis sociais já legitimados socialmente reconstrói esta estabilidade e solidez de algo familiar que estabilizam as identidades. Contudo, vale ressaltar que existe uma diferença entre identidade e papéis que deve ser considerada. Castells menciona que os papéis, determinam funções dentro da sociedade, enquanto a identidade reorganiza seus significados. Os papéis fazem parte das representações e nos define dentro das "instituições formais" quando nos classificam enquanto trabalhadora, mãe, esposa ou dona de casa por exemplo. São eles que seve como matéria prima, e ao serem reorganizados e internalizados constroem as identidades.

As identidades legitimadoras são aquelas que dominam o imaginário dos atores sociais, sendo "a história do casamento" um importante alimento para a constituição destas legitimações baseadas na tradição. O casamento é o símbolo da união e o ápice dos contos e da vida as princesas tradicionais. A história do casamento começa com a projeção em um lar e em uma futura família. A família é uma instituição social bastante antiga, que ganhou, ao longo da história, significações diferenciadas. Contudo, pressupõe como características essenciais, a mútua proteção e a segurança. De agrupamento primitivo que lutava pela subsistência, este relacionamento grupal passou a ser sinônimo de ligação por laços afetivos, e que desenvolve

²⁶Descartes postulou duas substâncias distintas — a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente). No centro da "mente" ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o "sujeito cartesiano". A sociologia, entretanto, forneceu uma crítica do "individualismo racional" do sujeito cartesiano, localizando o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas, desenvolvendo uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Essa "internalização" do exterior no sujeito, e essa "externalização" do interior, através da ação no mundo social (como discutida antes), constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. (Hall, 2003, p. 31)

em seus membros um forte sentimento de pertença, independentemente de sua ligação sanguínea. A família conforta, traz segurança e nos ajuda na estabilidade.

Goran Therborn (2006), porém, analisa o núcleo familiar a partir de um viés mais político e menciona que é no seio familiar onde as relações são inscritas com base nos direitos e obrigações de cada um os seus membros. O autor comenta que a relação familiar é hierarquizada onde o poder patriarcal se reflete não só em relação a figura feminina, mas também na educação dos filhos, se consolidou principalmente a partir da propagação do cristianismo pelo Ocidente, juntamente com o apoio do Estado. Vaitsman corrobora com o pensamento de Therborn ao mencionar que:

A família conjugal moderna e individualista estruturou-se através de uma hierarquia, de uma divisão sexual do trabalho que impedia o exercício da liberdade e igualdade de forma equivalente pelos dois sexos. Esta afirmação tem certas implicações teóricas: o individualismo, embora surgido como um conjunto de valores universalistas, conformou-se concretamente como um individualismo patriarcal, legitimando as relações hierárquicas entre homens e mulheres, nas esferas pública e privada. (VAITSMAN, 1994, p. 33)

Nesse sentido, na sociedade moderna, o individualismo patriarcal se instou frente aos próprios valores individuais dos seres humanos, caracterizando o núcleo familiar como uma forma de dominação. A tríade pai a mãe e os filhos é o próprio símbolo desta estrutura. Porém, a família contemporânea, que tem como diferencial a livre escolha e a igualdade de papéis, aos poucos se desancora deste imaginário social burguês tradicional. O direito individual (liberdade e igualdade) do ser humano, ao ganhar destaque na modernidade líquida, principalmente dentro da perspectiva de gênero, faz com que “cada pessoa assume ou deveria assumir uma posição que ela e ninguém mais pode preencher” (Simmel, 1971, p. 272 citado por Vaitsman 1994, p. 34). Neste contexto, os vínculos hierárquicos familiares que durante séculos eram sólidos e persistentes, se tornaram fontes de preocupação na virada do século XX para o século XXI. A liberdade individual tão característica destes novos tempos contribui para uma das grandes contradições do casamento moderno, que se pauta pela livre escolha. Esta transformação contribuiu para que os novos moldes familiares se tornem cada vez mais flexíveis e plurais, ganhando força principalmente a partir da aprovação do divórcio em 1977 no Brasil. A expansão jurídica nesta área, desde então, busca se adequar à estas novas concepções familiares, expandindo em 2013, a união civil homo afetiva. Estes fatores recentes, acabaram se tornando para muitos indivíduos, fontes de preocupações, caracterizando-se como sintomas sociais que contribuem para a falência e a desordem do sistema tradicional familiar. Therborn (2006, p. 13) comenta que vários estudos vêm sendo desenvolvidos acerca desta desconstrução do

pensamento hegemônico no núcleo familiar, como *A revolução mais longa* de Juliet Mitchell (1966) sobre a luta feminina, *O fim do casamento* e *O que vem após a família* de Lewis (2001) e Beck- Gernsheim (1998). A respeito da temática, Vaitsman (1994, p. 13) comenta que:

Já não é mais novidade sociológica que, entre segmentos das classes médias urbanas, a família formada pelo pai provedor financeiro e a mãe dona de casa, unidos pelo casamento só dissolvido pela morte de um dos cônjuges, há muito tempo é lembrança do passado.

O direito de escolha amparado legalmente, direitos básicos assegurados e a inserção da mulher no mercado de trabalho corroboraram para a fragmentação de papéis nas famílias modernas, sendo esta fragmentação uma consequência também da flexibilidade tão características das identidades modernas. Quando as hierarquias dentro das famílias se desestabilizam por conta destas desconstruções sociais contemporâneas, as atribuições relacionadas aos papéis de gênero se diluem cada vez mais, se tornando mais igualitários.

Vaitsman (2006, p. 15) menciona que “estas mudanças na família indicam transformações sociais mais amplas, por meio das quais se rearticulou a participação dos homens e, sobretudo das mulheres na sociedade”. Neste cenário, a luta feminina contemporânea por direitos e deveres mais igualitários não é apenas uma preocupação com sua atuação no espaço público. A mulher percebeu que é necessário também, desconstruir estas raízes hierárquicas de dominação dentro do seio privado, ou seja, dentro da estrutura da família nuclear²⁷. Isto porque, as mulheres, ao se reconhecerem como indivíduos iguais e autônomos, exigem cada vez mais o compartilhamento de tarefas domésticas e maternais, e estas transformações de atitudes passam a afetar diretamente a estrutura patriarcal.

Outro fator importante dentro desta estrutura familiar tradicional é que, com um crescente número de separações e o desempenho múltiplo de papéis femininos, as aspirações das mulheres aos poucos deixam de ser prioritariamente o casamento e a família. Viver sozinha e manter relações sexuais informais (que desde os anos 1960/1970 já fazem parte de um movimento de revolução sexual) já é algo institucionalizado no cotidiano feminino Europeu e Americano. Esta independência feminina, segundo mencionado por Vaitsman, abre precedentes para pensarmos um modelo de estrutura social que caminha lentamente para modelos de sociedades pós patriarcais, onde cada vez mais o convencionalismo se tornará insustentável. As mulheres, neste processo de mudanças, vivenciam um momento de redescoberta delas mesmas, se enveredando por novos caminhos.

²⁷ O conceito de família nuclear é utilizado para evidenciar um modelo padrão familiar característico no Ocidente formada pelo pai, a mãe e os filhos.

Neste sentido, é que o *princesamento* como uma atitude, uma ação, é percebido como uma forma de resgate da autoridade disciplinar frente à vulnerabilidade, principalmente infantil, de uma sociedade supostamente “em crise” (em crise feminina), acentuando, portanto, a responsabilidade moral dos mestres que atuam na educação deste público, e que neste caso não são apenas os professores, mais os pais e os responsáveis pelas crianças, ou seja, todos aqueles integrados em sua educação.²⁸ Moscovici (2007, p. 43) reforça que estudos recentes sobre crianças mostraram que as origens de seus pensamentos e comportamentos, dependem principalmente de suas inter-relações sociais, sendo que na infância, as relações familiares são as que mais as preparam para a dinâmica da racionalidade e para a construção de suas identidades. E é neste sentido as referências que possam trazer uma ancoragem estável no mundo social, a partir da solidez da padronização de identidade e papéis sociais já legitimados socialmente através de um poder disciplinador torna-se um poderoso mecanismo de disciplinarização, conforme enfatizado por Foucault:

O objetivo do "poder disciplinar" consiste em manter "as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo", assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas "disciplinas" das Ciências Sociais. Seu objetivo básico consiste em produzir "um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil" (HALL, 2003, p. 42)

Neste sentido, o corpo dócil e disciplinado serão a base estruturadora que restauraram os valores morais considerados necessários ao matrimônio e reforça a ideia de criança bem-educada. A corrente do “escolhi esperar” disseminada pela igreja a partir da ideia de mulher “pura” é a mesma que sustenta a perspectiva da espera pelo príncipe encantado como objetivo feminino mascarando uma forma de controle sexual. Prevalece na sociedade uma visão que principalmente na adolescência a sexualidade se exacerba de tal forma que se torna incontrolável. O fato é que esta é uma fase complexa de descobertas em que os “desvios” são muitas vezes percebidos como sinônimo de rebeldia ou promiscuidade. Além disto, os relacionamentos se tornaram instáveis a partir do momento que as relações se tornam cada vez mais flexíveis e descompromissadas, tendo a liberdade individual como prioridade. E muitas vezes esta liberdade individual que promove a liberdade sexual se confundem, contribuindo para que de certa forma não só as relações amorosas, mas também as relações sexuais sejam banalizadas. Por conta da própria insatisfação nas relações, onde os sites de relacionamentos virtualizados contribuem para que os seres humanos sejam constantemente descartados e

²⁸ A palavra crise foi utilizada para enfatizar os tormentos que acometem a sociedade quando em processo de mudanças.

substituídos, as relações amorosas se tornam passageiras e descartáveis. Ao ser questionado sobre os relacionamentos modernos, Bauman comenta:

Os contatos online têm uma vantagem sobre os offline: são mais fáceis e menos arriscados — o que muita gente acha atraente. Eles tornam mais fácil se conectar e se desconectar. Casos as coisas fiquem “quentes” demais para o conforto, você pode simplesmente desligar, sem necessidade de explicações complexas, sem inventar desculpas, sem censuras ou culpa. Atrás do seu laptop ou iPhone, com fones no ouvido, você pode se cortar fora dos desconfortos do mundo offline. Mas não há almoços grátis, como diz um provérbio inglês: se você ganha algo, perde alguma coisa. Entre as coisas perdidas estão as habilidades necessárias para estabelecer relações de confiança, as para o que der vier, na saúde ou na tristeza, com outras pessoas. Relações cujos encantos você nunca conhecerá a menos que pratique. O problema é que, quanto mais você busca fugir dos inconvenientes da vida offline, maior será a tendência a se desconectar. (BAUMAN, ISTOÉ- Edição 2477, 2017)

É nesse sentido que o matrimônio como um compromisso de confiança para a saúde ou para doença, na alegria ou na tristeza é percebido como uma busca pela estabilidade e pelo companheirismo, é uma a busca pela relação duradoura em tempos de desconexão. Porém quando esta busca se associa ao papel de princesas, ela não só procura enfatizar a busca a estabilidade, mas associa o matrimônio a um discurso biológico que passa a ser percebido acima de tudo, como um objetivo de procriação, de construção familiar, onde a “castidade” ao ser considerada uma qualidade feminina, procura denigrir, culpar e difamar as escolhas que possam vir a ser diferentes. Silvia Abravanel, proprietária da unidade da escola de princesas na cidade de São Paulo, menciona que²⁹:

Um dos motivos por que estou me empenhando na Escola de Princesas é o resgate de valores morais das meninas que estão iniciando a vida sexual cedo demais. Fui educada para me casar virgem e comecei minha vida sexual tardiamente, não pulei fases e foi minha melhor escolha. Garanto que os pais e os avós irão nos agradecer por conseguirmos, nem que seja em um grupo pequeno, resgatarmos estes conceitos. (ABRAVANEL, Veja, 2016)

A estabilidade através do matrimônio, além de pressupor o início de uma constituição familiar sólida, pressupõe uma responsabilidade feminina em relação ao lar. Afinal, toda princesa tem em um castelo, e quando vir a se tornar rainha, deverá saber como mantê-lo, não é? Segundo Ariès, a boa educação feminina além de reforçar a virtude sexual, comumente se confundia, no século XIX, com serviços domésticos, muito embora não signifique que estes serviços venham a ser executados por aqueles que o aprendem. Algumas vezes o conhecimento doméstico serve simplesmente para estabelecer status, controle e poder. Esta ligação da

²⁹ Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/veja-gente/silvia-abravanel-vai-ensinar-a-castidade-na-escola-das-princesas/>

educação com o doméstico se relaciona a um período histórico na educação, onde na Europa da época vitoriana, o papel da preceptora no lar era tido como elemento essencial no cotidiano das elites. Araújo (2000) menciona que a precepção era uma atividade comumente feminina, e uma das poucas reconhecidas no universo do trabalho feminino Europeu no século XIX. Normalmente instaladas nas próprias residências juntamente com as crianças, o papel da preceptora na educação feminina conectava o espaço público, e o espaço doméstico. Araújo comenta que muitos dos ensinamentos eram transmitidos através dos próprios serviços doméstico:

Era através do serviço doméstico que o mestre transmitia a uma criança, não a seu filho, mas ao filho de outro homem, a bagagem de conhecimentos, a experiência prática e o valor humano que pudesse possuir. (ARIÉS, 1978, p. 228)

Posteriormente, o incentivo ao ensino doméstico fora transferido para as escolas femininas seguindo os modernos modelos americanos e europeus se desdobrando em diversos continentes, incluindo o Brasil, sendo constantemente mencionado com orgulho, como uma “ciência do lar”. Para Rodrigues (2000, p. 346), a aprendizagem das prendas domésticas, abriam diversas possibilidades às jovens. Além de uma formação para o mercado de trabalho, principalmente para as de classes desfavorecidas, os conhecimentos sobre as atribuições domésticas produziam jovens preparadas para o casamento, a maternidade e a vida no lar:

O ensino profissional doméstico tinha como objetivo formar as jovens para o trabalho no lar, em sua própria casa ou como empregada em casas de família. Oferecido às alunas que estudavam em regime de internato ou externato, atendia, principalmente, jovens pobres órfãs ou que não podiam ser cuidadas pela família por motivos financeiros, e as jovens que buscavam uma profissionalização. Não deixava de atender, no entanto, as moças que procuravam uma formação para o casamento, a maternidade e a vida doméstica. As práticas escolares de ensino doméstico produziam diversas imagens de feminino conforme atendiam a públicos diferenciados.

O fato é que, diante de um cenário social desfragmentado, no qual muitos pais não conseguem construir uma base educacional sólida, porque não pensarmos que estes padrões de reprodução de comportamentos sejam motivados principalmente pela promessa de uma estabilidade segura? Érika Carole (2016) comenta sobre o *princesamento* infantil nas redes sociais dizendo que “É muito bom saber que em meio a tanta vulgaridade que se vê hoje em dia, há pessoas que tentam resgatar os valores morais e a decência da mulher”. E ainda reforça que quando tiver uma filha ela irá aprender a cozinhar e cuidar da casa como uma mulher virtuosa! Sabrina Lima também menciona que:

Devemos sim incentivar nossas filhas a serem femininas e excelentes donas de casa. Saber realizar as tarefas de casa e se cuidar são vantagens para as mulheres que

querem ser vistas como independentes. Se você não sabe fazer então você não sabe mandar, já dizia a meu avô de 80 anos. Vamos sim restaurar os valores que uma mulher precisa ter, porque bom modo não faz mal a ninguém. (LIMA, Sabrina. 18 de outubro de 2016)

Kassio Duarte (2016) menciona os novos moldes familiares como um problema social e reforça a necessidade de se manter os costumes frente à atual sociedade:

Em meio a um mundo onde uma minoria tenta distorcer a mente das crianças e dos jovens com ideias abomináveis, ver que tem pessoas que ainda se importa com os costumes de uma família de verdade e não isso que querem impor como família. (Facebook Escola de princesa, 2016)

A partir deste olhar é que podemos dizer que Coelho ao mencionar que estamos em um momento propício a volta do maravilhoso e conseqüentemente do *princesamento* infantil, não os relaciona apenas a uma consequência do consumo de produtos, ou da mídia. Este retorno da tradição engloba uma série de questões subjetivas que se relacionam o momento atual da própria sociedade. Ao abordar sobre o consumo, o amor, e os relacionamentos na sociedade líquida, Bauman e Hobsbawn nos fizeram perceber que, frente aos movimentos sociais que desfragmentam as relações e as próprias identidades, há uma tendência a se buscar referências naquilo que já é conhecido, tradicional e confortável.

4.5 Outras facetas de uma princesa e o *Desprincesar*

Mulheres belas e que acima de tudo que saibam se comportar em qualquer situação, servir e receber, são vistas com orgulho pelos pais e marido, mantendo a dominação cultural masculina, onde a mulher muitas vezes se confunde com um belo adorno ou prêmio conquistado. O modelo de corpo esguio, magro e sempre jovem, reforça o que está presente não só nos filmes de princesas, mas também na mídia em geral. As princesas Disney, por exemplo, estão sempre jovens, fazendo com que a marca do tempo não seja algo presente neste imaginário. Breder (2013, p. 52 apud Wolf, 1992, p. 109) menciona que “para Naomi Wolf, eliminar os sinais da idade do rosto de uma mulher equivale a apagar a identidade, o poder e a história das mulheres”.

Apagando sua história individual, os estereótipos é o que prevalece. Nas histórias infantis clássicas, as mulheres que não são “belas” são constantemente associadas ao fracasso e a maldade. As meias irmãs de Cinderela por exemplo, assim como as bruxas, por serem invejosas e traiçoeiras, possuem normalmente cabelos esvoaçantes, narizes protuberantes e são

comumente desajeitadas. A delicadeza é constantemente associada a bondade, e esta delicadeza típica de uma princesa é também reforçado pelos seus traços físicos de beleza. Wolf comenta que:

A menina aprende que as histórias acontecem a mulheres "lindas", sejam elas interessantes ou não. E, interessantes ou não, as histórias não acontecem a mulheres que não sejam "lindas". Esses primeiros passos na educação da menina sobre o mito a torna suscetível às heroínas da cultura de massa da mulher adulta — as modelos nas revistas femininas. São essas modelos que as mulheres geralmente mencionam primeiro quando pensam no mito. (WOLF, 1992, p. 80 citado por BREDER, 2013, p. 52)

Esta imposição social da beleza se tornou um grande desafio para a sociedade atual, quando a partir da necessidade de vendas, a indústria cria a necessidade do consumo. Os produtos estéticos alavancam suas vendas e criam nas mulheres a busca pela perfeição. Este estímulo ainda na infância pode ser antecipatório demais, além de contribuir para uma adultização precoce. Porém, muitas vezes, a aparência mais do que um fator estético, pode se confundir com traços de caráter. Segundo a escola de princesas por exemplo, o caráter é uma forma de externalizar aquilo que somos, e também de mostrar aos outros o que possuímos, causando uma boa impressão. Sob este olhar, é como se a aparência física fizesse parte da nossa identidade, daquilo que somos. De acordo com a instituição:

A aparência pessoal é o cartão de visitas de qualquer pessoa. Através dela, as pessoas conseguem fazer a leitura- total ou parcial- de tudo aquilo que somos, e até possuímos. Se quisermos causar boas impressões à primeira vista, é o nosso caráter externo que irá nos revelar. (Site Escola de Princesas, 2017)

Esta externalização de caráter pela aparência, se relaciona também com a moda, e pode ser evidenciado nos filmes. Em *A Bela Adormecida* as fadas consultam os livros de corte e costura para elaborarem um vestido para Aurora, e também em Cinderela, quando ela mesma costura seu vestido para ir ao baile. A própria duquesa Kate Middleton ao atuar como ícone fashion contemporâneo, acentua esta responsabilidade como um papel real. E são nos bailes e nos grandes eventos, que os belos vestidos como símbolos reais, associados a beleza, fazem com que este seja o modelo pelo qual as princesas serão sempre lembradas. Breder comenta:

As princesas, em diversas ocasiões, aparecem com roupas simples, como plebeias – como Branca de Neve e Cinderela fazendo trabalhos domésticos, Aurora vivendo na floresta, Bela antes de chegar ao palácio. Quando Branca de Neve encontra o príncipe, no começo do filme, ela se esconde, envergonhada de suas vestes em trapos, no tom marrom, que passam a ideia de velhas e sujas. A princesa sempre precisa de um longo vestido rodado para ir ao baile, seja o vestido azul de Cinderela ou o vestido amarelo de Bela. Esse é o visual com o qual são geralmente lembradas, as imagens que

estampam os produtos à venda, as roupas usadas pelas suas bonecas. (BREDER, 2013, p. 53)

Naomi Wolf comenta que a ocupação com a beleza é um trabalho inesgotável. Enquanto os homens se ocupam em serem atuantes no espaço públicos se preocupando com a carreira e com o político, as mulheres buscam se enquadrar em padrões vigentes, gastando tempo, dinheiro e esforço com moda e beleza.

Contudo, é importante ressaltarmos que embora tenhamos a percepção de que exista um movimento de resistência às mudanças, e ao contexto social atual no qual valores tradicionais de conduta feminina sejam reforçados principalmente a partir do estímulo ao consumo de produtos, é preciso ressaltar que o ato de incorporar estes elementos ou de valorizar certos tipos de conduta, se relaciona ao processo de recepção, e as competências que cada um possui. A experiência pessoal é o que contribui para que diversas percepções sejam construídas a partir de um mesmo estímulo.

Martin-Barbero enfatiza que neste processo de comunicação, não há como separarmos a situação sociocultural dos sujeitos, pois é neste momento que se processa o reconhecimento, impactando nas formas de sociabilidades. Apesar das princesas serem representações reconhecidas pela maioria das pessoas, e principalmente pelas crianças, devemos ter consciência de que temos diferentes infâncias, e diferentes contextos sociais, de fome, miséria, e estruturas familiares. Portanto, não podemos dizer que a conduta “real” possa vir a fazer parte do cotidiano feminino de uma forma generalizada. Nesse processo de construção de identidades, Castells comenta que diante de modelos de identidades legitimadoras, há sempre modelos de identidades de resistência, com princípios diferenciados.

Hoje estamos expostos a uma pluralidade de estímulos que promovem a circulação de valores culturais entre os sujeitos, e diante de novos espaços e cenários, novas apropriações também adquirem sentido. Os indivíduos possuem liberdade e autônoma para se expressarem de diferentes formas. Claudia Sampaio (22 de outubro de 2016) deixa sua opinião sobre a escola de princesas, enfatizando a importância do respeito quanto às diferenças e a liberdade individual de escolha, mencionando que este movimento de *princesamento* corresponde acima de tudo, a uma lavagem cerebral infantil:

Vocês se esquecem de que as pessoas nascem diferentes e que mulheres NÃO nascem para ser "princesas". Somos em primeiro lugar PESSOAS, SERES HUMANOS com gostos, preferências, identidade de gênero e orientações sexuais diferentes e devemos ser respeitadas como tal. JAMAIS devem impor a quem quer que seja, o que se deve ser ou pensar, ainda mais a crianças!! DEUS, crianças!!! Lavagem cerebral absurda!!! Deve-se estimular o senso crítico, a análise do nosso papel na sociedade e permitir que as crianças decidam por elas mesmas o que elas querem realmente ser, fazer e se

tornar. Vocês me dão tanta vergonha, tanto desgosto. É de um retrocesso sem tamanho a iniciativa dessas pessoas de classe conservadora e intolerante a criação de uma instituição de ensino deste tipo. Por favor, pensem e repensem sobre a utilidade deste tipo de ensino que estão pregando, LEIAM sobre o feminismo, mas leiam de CABEÇA E MENTE ABERTAS, e não com lentes que foram forjadas pela sociedade e seus pais e todos que vocês conhecem que apoiam essa iniciativa. ABRAM SUAS MENTES, EVOLUAM, pelo amor de Deus, EVOLUAM!!!!!!!!!!!!!!

Neste universo de princesas, movimentos que promovem o *desprincesamento* se tornam cada vez mais necessários e evidenciados. Des (princesar) implica em desaprender, em desconstruir os estereótipos de gênero e as identidades culturalmente enraizadas ainda na infância, compreendendo que meninos e meninas são iguais em direitos, mas que existe um contexto de desigualdade entre estes universos. Esta é a concepção do próprio empoderamento feminino, que consiste no posicionamento das mulheres em todos os campos sociais, políticos e econômicos.

A primeira oficina de “*desprincesamento*” foi desenvolvida em Iquique no Chile, como parte de um experimento feito pela Oficina de Proteção dos Direitos da Infância (OPD) da cidade, apoiada pelo Serviço Nacional de menores. O objetivo era desconstruir o mito do amor romântico, ensinando para meninas entre nove e doze anos a se tornarem autossuficientes e independentes. O projeto nasceu de um problema social local específico, quando em 2014, um terremoto deixou um grande número de famílias Chilenas desalojadas. Estas famílias que perderam suas casas foram alojadas em acampamentos de emergência, em El Mirador, onde os índices de vulnerabilidade e de abuso sexual de meninas eram extremamente altos. O Coordenador da OPD de Iquique, Yuri Bustamante (2016) comenta em entrevista à revista *Carta Capital* que “tínhamos diante de nós um contexto de grande risco”. Portanto, as meninas deveriam ser instruídas, e segundo Bustamante, deveriam ampliar seus conceitos diante das possibilidades do que é ser menina.

Nos cursos, ao invés de referência de princesas, trabalhavam-se a mulher a partir de outras perspectivas através de “figuras emblemáticas da América Latina como Frida Kahlo, e artistas atuais como a teen argentina Vicu Villanueva, autora da música *Disney Miente*, na qual afirma: a ideia de princesa é medieval, e hoje estamos no século XXI” (*Carta Capital*, 2016). Além disto, aprendiam técnicas de autodefesa, a questionar o sobre os padrões de beleza comercialmente vendidos pela mídia, além de refletirem sobre o mito do amor romântico como a única forma de felicidade feminina. Segundo o coordenador do projeto, a inspiração veio a partir do um projeto Fatoria Lila na Espanha para o público adulto. Lá são discutidas as novas formas familiares contemporâneas, onde se trabalham a organização além da família nuclear, assim como o sexo desconectado do amor. “No caso de Iquique, entretanto, a ideia era mostrar

às pequenas como estavam embebidas em estereótipos ligados a valores como delicadeza que limitam o desenvolvimento de sua identidade”, conforme mencionado na matéria:

A alma gêmea. A tampa da panela, a cara-metade. A parte firme que complementa a figura conciliadora da relação. O mito do amor romântico, uma entre as inúmeras fábulas que povoam o imaginário feminino desde a infância, tornou-se um dos alvos de uma oficina de “desprincesamento” para meninas em Iquique, no Chile. (Carta Capital, 16 de março de 2016)³⁰

Esta ideia passou a se difundir também em outros países, incluindo o Brasil. Embora os contextos sejam diferentes, o objetivo em si permanece o mesmo, discutir sobre autoimagem, ensinar autodefesa, e desconstruir estereótipos padrões, estimulando a autonomia e a independência feminina infantil. Em 8 de novembro de 2016 o site do jornal Estado de São Paulo noticia: “Oficina de '*desprincesamento*' chega a São Paulo”. De acordo com a matéria, as oficinas foram desenvolvidas como forma de reação à cultura do *princesamento* infantil, e a própria instituição da escola de princesas:

Em reação à Escola de Princesas, que pretende ensinar etiqueta, culinária e organização da casa a meninas, a jornalista Mariana Desimone e a filósofa e pedagoga Larissa Gandolfo decidiram trazer a Oficina de 'Desprincesamento' a São Paulo. "Nós não estamos mais na Europa do século XVIII", justifica Mariana³¹.

Com projetos semelhantes no Rio grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo essa ideia de desconstrução de princesas clássicas do imaginário infantil passou ser cada vez mais difundida. As oficinas se constituem como uma forma de resistência feminina frente a uma propagação de um único modelo de se ser mulher. Nestas oficinas as matrizes culturais da amazona e guerreira são reforçadas e evidenciadas. Conforme reforçado por Bustamante “Não se trata de uma oficina antiprincesas, mas de *desprincesamento*” O importante neste contexto não é ser uma ou outra, afinal, somos culturalmente híbridas. Trata-se de ampliar os horizontes, se abrir as possibilidades e de se livrar do encarceramento que a dicotomia entre público e privado procura continuamente enquadrar a figura feminina. Fernando Melo opina da seguinte maneira:

Não acredito em uma formação de princesas. Creio numa construção que permita que ódio seja debatido, que as diferenças sejam superadas, que a história seja lida de uma forma crítica, que as lágrimas que caírem sejam fruto de uma aprendizagem e desenvolvimento humano, e que por fim, que superem o valor de uma tiara na cabeça

³⁰ <http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/oficina-de-desprincesamento-ensina-autonomia-a-garotas-de-iquique/>

³¹ <http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,oficina-de-desprincesamento-chega-a-sao-paulo,10000087075>

e dos "bons modos". Que o brincar seja a construção livre das fantasias das crianças, e não dos desejos dos pais e de uma sociedade conservadora, machista e capitalista. (Rede social da escola de princesas, 18 de outubro de 2016)

5 CONCLUSÃO

Em *A ordem do discurso* (1996), Foucault comenta que o discurso é o que possibilita que as ideologias se materializem. Para o autor, o discurso nunca é inédito, mas o contexto de produção do qual ele se origina com certeza é único, pois o novo não está no que é dito, mas nos acontecimentos a sua volta, que fazem com que este discurso seja retransmitido. É neste sentido que o autor enfatiza que cada período histórico possuiu um discurso diferente.

Conseguimos identificar a partir deste trabalho, que as personagens de princesas evidenciadas pelos contos se apresentam como uma personificação de arquétipos femininos culturalmente enraizados, e que estes arquétipos só se consolidam como matrizes culturais, quando constantemente reproduzidos. Embora os arquétipos femininos sejam diversificados, e muitas vezes antagônicos, existem certos modelos que se relacionam ao papel social feminino que insistem em prevalecer. Neste sentido, é que o *princesamento* aqui exposto, se caracteriza como uma perpetuação de pensamentos que contribuem para que as mulheres, ainda na infância, associem a imagem com discursos, considerando alguns padrões culturais construídos ao longo da história como modelos que passam a ser referência para construção de suas próprias identidades e seus vínculos sociais.

Contudo, a grande questão não está na manutenção tradicional de valores como a família e nas ritualidades do casamento, está na reinvenção destes valores como elementos obrigatórios e inerentes a própria figura feminina. A Escola de Princesas, como um exemplo mencionado neste trabalho é um modelo de como estes discursos manifestados ganham força e a aprovação de uma grande parte da população. Contudo, este discurso que não é novo, ele apenas se destaca em um contexto diferente, nos levando a questionar de que forma e porque ele tem sido cada vez mais evidenciado. A hipótese que tínhamos, era de que o *princesamento* se apresentava como consequência de um discurso midiático onde a cultura da mídia que associa a cultura, à produção, e ao consumo, estimularia as crianças à identificação com os personagens, impactando em suas formas de socialização.

Portanto, para construir este raciocínio, procuramos no segundo capítulo conectar a cultura da mídia ao universo infantil, a partir de referenciais mais teóricas e conceituais. Raymond Willian, Posner, Boas, Tylor, Malinowski e Thompson foram alguns dos autores que nos ajudaram a compreender a cultura como um conjunto de elementos e experiências comuns que são compartilhadas entre indivíduos, e que estes compartilhamentos que também são simbólicos, fazem parte de um processo de comunicação, interpretação e identificação que nos possibilita a categorização dos membros de um determinado grupo ou sociedade. Eles também

nos trazem a percepção de que todos estes elementos culturais e que são mediadores sociais não podem ser pensados dissociados de uma função ideológica, e, portanto, política. Neste ponto, compreendemos que a cultura assume uma importante centralidade social como elemento mediador que cria vínculos e que constrói discursos. As teorias sobre a comunicação nos permitiram adentrar aos pensamentos teórico-político interdisciplinar dos Estudos Culturais onde estudiosos como Stuart Hall, Douglas Kellner, Thompson e Barbero nos ajudam a compreender a relação entre mídia e sociedade como parte de um processo negociado de recepção, onde o público a partir de um conhecimento próprio assume um papel ativo diante das mensagens recebidas.

Estes pensamentos acerca da cultura e comunicação se fizeram necessários para entendermos a “cultura da mídia” como uma estrutura mediadora central na sociedade, sustentando três vertentes: a cultura (formas de identidades relacionadas com costumes, valores e morais), política (ideologias sociais) e a comunicação (meios de propagação de massa). Esta base tríade quando estruturada para impactar o público infantil comumente se utiliza de personagens para promover uma maior identificação, conforme nos mostraram estudos desenvolvidos por Groebel, Barbero, Flávio de Campos, Cashdan e Bettelheim. Nesse processo, o pensamento aristotélico de mimese e verossimilhança nos possibilitou exemplificar esta conexão existente entre o público e os personagens, e que contribuem para a normatização de padrões e condutas sociais quando relacionados ao contexto social histórico e aos interesses das instituições dominantes.

Ainda neste capítulo, procuramos relacionar os personagens às narrativas dos contos, por entendermos que eles se apresentam como elementos culturalmente compartilhados entre gerações, além de serem o substrato pelo qual as personagens de princesas passaram a ser retratadas e evidenciadas como um modelo feminino compartilhado. A partir de uma breve contextualização sobre a origem dos contos, procuramos evidenciar a relação existente entre a construção e transcrição das obras literárias com as personagens de princesas relacionando-as ao contexto religioso da época, um pilar importante para a institucionalização dos contos.

Tendo, portanto, como eixo diacrônico os contos de fadas, procuramos no terceiro capítulo reconstruir as estruturas mediadoras que conectam as matrizes culturais com a indústria de massa (de produção e consumo). Nesse momento, Cashdan, Propp, Barbero, Canclini e Giroux nos ajudaram a compreender como o capitalismo condicionou o conto durante este longo processo de gestação e negociação de espaços, que articulam interesses morais, religiosos e financeiros, em alinhamento com o desenvolvimento tecnológico característico dos séculos

XIX e XX, tendo o cinema como o grande destaque em sua propagação. Foi no cinema que as personagens de princesas ganham destaque, sendo popularizadas pelos estúdios americanos Disney a partir do início do século XX. Porém, Fernanda Breder nos fez compreender a partir de sua análise das personagens Disney, que os papéis e estereótipos das personagens de princesas não foram sempre iguais, sendo adaptados ao longo da história de acordo com os momentos vivenciados pela própria sociedade. Neste sentido é que Breder classifica as princesas em três categorias distintas, de acordo com o contexto histórico: princesas “clássicas” (1937-1959), princesas “rebeldes” (1989-1998), e princesas “contemporâneas” (2009-2013).

Utilizamos estas definições para juntamente com o trabalho sobre a construção de arquétipos em personagens desenvolvido por Vyctoria Lynn Schmidt (2011) resgatarmos as matrizes arquetípicas que são mais evidenciadas em cada uma delas. Neste momento conseguimos identificar que as “princesas clássicas” se associam ao arquétipo tradicional de cuidadora, onde o cuidado, e o afeto são os elementos mais valorizados. Este arquétipo ao se associarem às personagens e ao contexto da época contribuíram para reforçar a dicotomia entre público e privado, associando o papel feminino ao cuidado com a família, com o marido e com o lar. A partir das lutas femininas os direitos básicos da mulher foram adquiridos, e um outro modelo feminino se evidenciou. As princesas rebeldes foram as que melhor refletiram este novo papel feminino a partir do arquétipo de guerreira, onde a busca por liberdade e independência da mulher, assumindo seu lugar na sociedade e definindo seus próprios caminhos, se configuravam como as aspirações de uma geração. Neste momento é que nos perguntamos: Será que estes novos anseios femininos representariam o fim do era uma vez, e do felizes para sempre?

Associando, portanto, o trabalho de Breder à definição de terceira mulher de Lipovetsky, foi que iniciamos o quarto capítulo tentando compreender e relacionar as princesas contemporâneas ao contexto atual. Lipovetsky nos permite compreender que a partir das lutas e conquistas femininas não há como retroceder em relação aos direitos femininos, ou seja, da mulher como parte integrante da humanidade. Porém, mesmo a partir de sua emancipação, o autor defende que há certos desejos e anseios femininos que ainda permanecem culturalmente enraizados. Neste contexto é que Lipovetsky defende que as mulheres contemporâneas são, portanto, híbridas, nos levando a perceber que na verdade elas se constituem como uma mistura do arquétipo tradicional da cuidadora, e encara suas lutas diárias como uma guerreira. Foi então, que procuramos associar o trabalho desenvolvido por Walburg ao pensamento de Lipovetsky para identificarmos quais são os elementos que ainda sobrevivem. Como o trabalho das

linguistas americanas Carmen Fought e Karen Eisenhauer já nos mostravam a partir da análise dos roteiros que as princesas contemporâneas eram cada vez mais elogiadas pelas suas habilidades e independência, a sobrevivência do arquétipo de cuidadora possivelmente não estaria no discurso falado, e sim nas imagens. Foi então que ao compararmos as princesas clássicas com as contemporâneas, conseguimos identificar aquilo que ainda permanece.

De forma subjetiva, as imagens nos mostram que continuamos ali, presas nos papéis tradicionais de esposa, mulher, mãe e cuidadora do lar e que estes papéis se reverberam na sociedade a partir de sistemas de representações coletivos, onde a mídia se apresenta como um elo entre o real e o imaginário. Richard Sennet, Durkheim e Moscovici nos ajudam a compreender que quando os receptores absorvem a mensagem e as transformam em representações é que os modelos culturais se concretizam. Contudo, estes modelos que insistem em prevalecer ancorando o passado e o relacionando com o presente constituem-se na visão de Hobsbawn como uma tradição inventada, que nada mais é do que uma tentativa de se perpetuar valores tradicionais dentro de um outro contexto histórico. Hobsbawn nos alerta que as tradições inventadas normalmente se consolidam quando ocorrem mudanças sociais abruptas, pois é quando a sociedade “em crise”, necessita de referência que a conduzam por estes novos caminhos.

A partir deste ponto de vista é que Bauman nos ajuda a compreender que a mídia além de estimular pensamentos, também reflete padrões inerentes à própria sociedade. A mídia como uma instituição social, caminha juntamente com outras instituições, como o Estado, a escola e a família, e que todas estas esferas nos fornecem alimentos para nossas próprias escolhas e decisões. O autor menciona que nossa imaginação é seletiva, e guiada pela experiência particular. O que conseguimos perceber a partir desta percepção de sobrevivência, é que os indivíduos quando optam por manterem determinados padrões de comportamentos e condutas eles o fazem motivados por fatores ou contextos muito mais complexos, que vão além de uma simples imitação midiática. Quando Coelho comenta que estamos vivendo um momento propício ao retorno do maravilhoso e relacionamos esta percepção ao contexto atual da própria sociedade, onde o amor e os relacionamentos duradouros se desfragmentam, assim como as próprias identidades, conseguimos compreender a partir da contextualização de Bauman (2001) sobre a sociedade líquida e do depoimento de alguns pais que apoiam o serviço de *princesamento* infantil, que pode existir uma tendência em se retornar as tradições, para se buscar referências naquilo que já é conhecido, aceito, e portanto confortável. Cada tipo de

ambiente social produz as ambivalências e as ameaças que colocam em perigo a solidez das identidades, estimulando uma mentalidade de “fortaleza sitiada”.

Desta forma, conseguimos entender que o *princesamento* aqui, não se trata apenas de uma apropriação de elementos midiáticos reconhecidos para um fim comercial, como julgávamos. Ele se apresenta também como uma forma de resistência de grupos específicos frente às mudanças sociais contemporâneas. Não estamos negando que há um estímulo capitalista neste contexto, mas como um movimento, ele representa a permanência da estabilidade e a busca pela aceitação, a partir de uma conduta teoricamente segura, por ser um padrão já validado culturalmente. O *desprincesamento*, no entanto, sugere o contrário, ele estimula a desconstrução, a autonomia do novo, do desconhecido e da experimentação. Contudo, todo caminho incerto se torna extremamente desconfortável, mas que se apresenta como portas que abrem para visões e apropriações diferenciadas, como uma releitura de um mesmo produto.

Apesar da complexidade diante da análise proposta e das possíveis lacunas existentes no processo, acreditamos conseguir, com o presente trabalho, construir um raciocínio histórico que nos fez perceber que a interação com a mídia emerge de um processo complexo e multidirecional que engloba cultura, política, economia, gênero, idade e institucionalidades. A compreensão que estas múltiplas mediações caminham junto com os movimentos sociais é o que possibilitou responder a nossa pergunta, de que o *princesamento* não se apresenta apenas como um sintoma midiático, mas sim como um reflexo social. Vale ressaltar que esta conclusão se torna apenas um gancho para que novas reflexões sobre o tema e sobre a sociedade sejam reformulados. Desta forma, não podemos dizer que este trabalho se encontra concluído no sentido estrito do termo, ele se apresenta apenas como a finalização de uma etapa de um projeto maior.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L (1980). *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes.
- ALVES, Branca Moreira. PITANGUY, Jaqueline (1982). *O que é feminismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- ARIÉS, P. (1978). *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.
- ARISTÓTELES. (1990). *A Poética*. Trad. e Comentário Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda.
- BAUDRILLARD, J. (2008). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edição 70.
- BAUMAN, Z. (2008). *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____ (2001) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BEAUVOIR, S. (1967). *O Segundo sexo II – a experiência vivida*. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- BETTELHEIM, B. (2002). *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BOURDIEU, P. (2003). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- BREDER, F. (2013). *Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.
- CADEMARTORI, L. (1987). *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPOS, F. (2007). *Roteiro de cinema e televisão*. Rio de Janeiro: ZAHAR.
- CANCLINI, N. G. (1997). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP.
- CASHDAN, S. (2000). *Os sete pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus.
- CASTELLS, M. (2001). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- COELHO, N. (1991). *O Conto de fadas*. São Paulo: Ática.
- DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DIAS, Aline da Silva; REZENDE, Rayana Vichieti (2008). *A busca da mulher pela igualdade entre os sexos no mercado de trabalho*. IV Encontro de Iniciação Científica e III Encontro de

Extensão Universitária. Faculdade Antônio Eufrásio de Toledo, 2008. Disponível em:<<http://intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/ETIC/article/viewFile/1612/1536>>. Acesso em: 20/05/2017.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

ESCOSTEGUY, A. C. (dezembro 1998). *Comunicação e Cultura*. Uma introdução aos Estudos Culturais. FAMECOS - Porto Alegre, n.09.

ESCOURA, Michelle. (2012). *Girando entre princesas; performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças*. Dissertação de mestrado- Faculdade e filosofia, letras e ciências humanas da universidade de São Paulo. São Paulo: USP.

FOUCAULT, M. (1996). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola

GALVÃO, W. (1997). *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC.

GEERTZ, C. (1973). *The interpretation of Culture*. Nova York: Basic Books.

GIROUX, H. A. (1995). A Disneyzação da Cultura Infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flavio (Org.). *Territórios Contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis: Vozes.

GODOY, E.; SANTOS, V. (julho a setembro de 2014). *Um olhar sobre a cultura*. Educação. rev. volume 30.

GOMES, P. B. (2000). *Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*. Porto Alegre: Tese de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

HALL, S. (1980). “*Encoding / Decoding*”, in Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., and Willis, P., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. London: Hutchinson. pp. 128-138

HALL, S. (1997). *Culture, Media and Identities*. Texto publicado no capítulo 5 do livro *Media and Cultural Regulation*, organizado por Kenneth Thompson e editado na Inglaterra.

HALL, S. (2003). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais: organização Liv Sovik; tradução Adelaine La Guardia Resende*. Belo Horizonte: UFMG.

JUNG, C. G. (1987). *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes.

KELLNER, D. (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC.

LARIOS.Sérgio. (2013). *O que define uma pessoa boa de uma pessoa má?* Recanto das letras, www.recantodasletras.com.br. Acessado em 15 de junho de 2017

LE SENNE, R. (1963). *Traité de caractérologie*. Paris: ed. Paris: Presses universitaires de France.

LLIPOVETSKY, Gilles (2000), *A Terceira Mulher*. Permanência e Revolução do Feminino, Maria Lucia Machado (trad.), São Paulo: Companhia das Letras

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

MACHADO, A. M. (2010). *Os Contos de fada de Perrault, Grimm, Andersen e Outros*. Zahar.

MARTIN-BARBERO, J. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.

MARTINS, José de Souza (2012). *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. 3. ed., 1.reimp. São Paulo: Contexto.

MEAD, G. H. (1934). *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Edited by Charles W. Morris). Acesso em 09 de março de 2017, disponível em Chicago: University of Chicago (1934): https://brocku.ca/MeadProject/Mead/pubs2/mindself/Mead_1934_toc.htmlX. Acessado em 15 de junho de 2017

MONTEIRO, & Conceição, M. (jul. Dez de 1998). *Figuras errantes na época vitoriana: A preceptora, a prostituta e a louca*. Fragmentos, volume 8 nº 1, p. 61/71 Florianópolis/ jul. - dez/ 1998, p. 61;71.

POSNER, R. (1997). *O mecanismo semiótica da cultura*. Comunicação na era pós-moderna. Petrópolis: Vozes.

PROPP, Vladimir (2002). *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo. Martins Fontes.

RODRIGUES, R. N. (6 a 9 de nov. de 2000). *Educação doméstica e a produção de imagens femininas*. In. Caderno de resumos do I Congresso Brasileiro de História da Educação. Educação no Brasil: história e historiografia. Sociedade Brasileira de História da Educação. pp. 345-346.

SANTAELLA, L. (2008). *Comunicação e cultura*, nº 6. São Paulo: Hacker Editores.

SANTELLA, L.& NÖTH, W. (1998). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. Iluminuras.

SCHMIDT, V. L. (2011). *45 Master Characters, Revised Edition: Mythic Models for Creating Original Characters*. Writer's Digest Books; Edição: 3.

SERBENA, C (2003). *Imaginário, ideologia e representação social*. Cadernos de pesquisa interdisciplinar. UFSC. v. 4, n. 52

SENNETT, Richard (2014). *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras.

SIGNATES, L. (2º semestre 1998). *Estudo sobre o conceito de mediação*. *Novos Olhares*, 37-49.

THOMPSON, E. (1961). *Reviews of Raymond Williams. The long revolution*.

THOMPSON, J. B. (2011). *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era os meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes.

THOMPSON, J. B. (1998). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*: John B. Thompson; tradução de Wagner de Oliveira Brandão; revisão da tradução Leonardo Avritzer. Petrópolis, RJ: Vozes.

UNESCO (2002) WHITE, L., & DILLINGHAM, B. (2009). *O conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

WILLIAMS, R. (1992). *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

FILMOGRAFIA

- A Bela Adormecida (Sleeping Beauty). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, cor.

- A Bela e a Fera (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.

- A Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

- A Pequena Sereia (The Little Mermaid). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.

- A Princesa e o Sapo (The Princess and the Frog). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, cor.

- Aladdin. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.

- Cinderela (Cinderella). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.

- Enrolados (Tangled). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Pictures, 2010. 100 min, cor.

- Frozen - Uma Aventura Congelante. Direção: Jennifer Lee E Chris Buck. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2014. 1h 42min, cor.

- Mulan. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor.

- Pocahontas. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.

- Valente (Brave). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.

ANEXOS

Anexo I: Convenção da ONU sobre os Direitos da Criança – Referenciado no texto

Artigo 17

Os Estados membros reconhecem a importante função desempenhada pela mídia de massa e assegurarão que a criança tenha acesso a informações e materiais de diversas fontes nacionais e internacionais, especialmente aquelas que objetivam a promoção de seu bem-estar social, espiritual e moral, e sua saúde física e mental. Para este fim os Estados membros:

- a) encorajarão a mídia de massa a disseminar informações e materiais que beneficiem social e culturalmente a criança e de acordo com o espírito do artigo 29;
- b) encorajarão a cooperação internacional para a produção, troca e disseminação de tais informações e materiais de várias fontes culturais, nacionais e internacionais;
- c) encorajarão a produção e disseminação de livros infantis;
- d) encorajarão a mídia de massa a ter especial consideração pelas necessidades lingüísticas da criança que pertença a uma minoria ou seja indígena;
- e) encorajarão o desenvolvimento de orientações apropriadas, a fim de proteger a criança de informações e materiais nocivos ao seu bem-estar, tendo em mente as cláusulas dos artigos 13 e 18.

Fonte: CARLSSON Ulla, F. v.–S. (2002). A criança e a mídia. Brasília, DF: Unesco. Página 42

Anexos II: Imagens Escola de Princesas

Escola de Princesas: educação para a vida real

PORQUE O SONHO DE TODA MENINA É TORNAR-SE UMA PRINCESA





ESCOLA DE PRINCESAS

Nobreza em cada gesto

Curso: Vida de Princesa

- Valores e princípios
- Etiqueta e boas maneiras
- Relacionamentos entre pais e filhas
- Saúde do corpo
- Culinária
- Responsabilidade social
- Autoestima e equilíbrio emocional
- Cuidados com a aparência pessoal
- Organização pessoal

Férias de Princesas

Uma semana especial que acontece no período das férias escolares

Eventos

- Chá de Princesas
- Tarde de Princesas
- Encontro de Princesas
- Aniversário de Princesa

Agende uma visita para mais informações:

☎ (65) 9 9976-0454

☎ (65) 9 9625-2220

🌐 www.escoladeprincesas.net

✉ cuiaba@escoladeprincesas.net

📷 [@escoladeprincesascuiaba](https://www.instagram.com/escoladeprincesascuiaba)

📘 [escoladeprincesas](https://www.facebook.com/escoladeprincesas)

www.escoladeprincesas.net





Anexos III: Imagens *Desprincesamento*

Oficinas Desprincesamento no Chile





Oficinas *Desprincesamento* no Brasil

tree change dolls

Oficinas de *desprincesamento*
TRANSFORMANDO OS ROSTOS DAS BARBIES

30/04

CASA DO MEIO
ESCOLA LIVRE

Oficina de Desprincesamento

Canoas/RS

27/05 a 28/05

9h às 18h

Inf. e reservas:
Espaço Lakshmi

Fones.: (51) 3475.2676 ou
(51) 99311-3913 whats




O que a sociedade pensa

Labela longo

Delicadega

Feminina - Maquiada?

- Bonita
- Perfeita (sem defeitos)

Discrição → Rir baixo

Roupar / Corpo

Vaidosa

Princesa → ESPOSA

Bonita Passiva

Maquiada

Bom Vestida

Delicada

Magra

Amiga de todos

Bondade

Accepta as situações

Habilidades → Cozinhar, limpar e lavar

Inocente/Ingenho → Costurar, Lavar a roupa

"Ela resolve tudo" → CASAR

BRUNAS
MACHUCAS
RABO NAS
AFRIM

O que (eu) quero

Respeito ? Verdade

Igualdade Escolher quem eu sou

Possibilidade de escolher o que eu acho bonito

NÃO SER CULPADA NÃO SER ASSEDIADA

Sei ouvir

Escolher minha profissão Escolher minhas Atitudes/personalidade