

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fernanda Aprile Bilotta

Heroínas: da submissão à ação

Uma análise junguiana de personagens
em filmes de animação

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA CLÍNICA
NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGUIANOS

São Paulo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fernanda Aprile Bilotta

Heroínas: da submissão à ação

Uma análise junguiana de personagens em filmes de animação

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA CLÍNICA
NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGUIANOS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Clínica, sob a orientação da Prof^a. Dra. Denise Gimenez Ramos.

São Paulo

2010

Banca Examinadora

*A todas as heroínas,
nascidas e por nascer*

AGRADECIMENTOS

Não sei se eu serei suficientemente justa nesses agradecimentos, pois foram muitos os que me ajudaram nessa jornada.

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Maria Rita Aprile Sérgio Bilotta, por terem me introduzindo no precioso universo dos contos de fadas, narrando muitas histórias, além do apoio para que eu prosseguisse meus estudos.

Agradeço a minha irmã, Beatriz Aprile Bilotta pelo carinho, respeito e confiança no meu trabalho.

Agradeço aos queridos psicólogos Sandra Fernandes de Amorim e Victor Losacco pelo incentivo e acolhimento.

Agradeço, especialmente, à colega, amiga e psicóloga Angela Bley pela ternura, apoio, incentivo e boa vontade com relação a minha pessoa e a este trabalho.

Agradeço pela confiança e estímulo do querido Vitor Hideki Neves Ura.

Agradeço a todos os professores do Núcleo de Estudos Junguianos da PUCSP, pelas brilhantes aulas e, em particular, à Prof^a. Dr^a. Denise Gimenez Ramos pelas suas orientações e apontamentos.

Agradeço ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - Núcleo de Estudos Junguianos da PUCSP pela concessão à bolsa CAPES.

Agradeço à torcida de todos os colegas, amigos, amigas e familiares que acreditaram e me estimularam a prosseguir.

Agradeço por fim, mas não tão menos importante, as pessoas muito amadas que partiram durante a trajetória deste trabalho, deixando em mim seus heróicos exemplos de vida. Obrigada Marcelo Dans!

BILOTTA, F.A. Heroínas: da submissão à ação. Uma análise junguiana de personagens em filme de animação.

RESUMO: Esta dissertação tem como objetivo analisar a trajetória de algumas heroínas dos filmes infantis de animação produzidos pelos estúdios Walt Disney Pictures e Dreamworks Pictures no período de 1937 a 2007. Busca-se, portanto, identificar quais são os comportamentos e temas propagados pelas protagonistas dos filmes: *Branca de Neve e os Sete Anões* (Walt Disney Pictures, 1937) *Cinderela* (Walt Disney Pictures, 1950), *A Bela Adormecida* (Walt Disney Pictures, 1959), *A Pequena Sereia* (Walt Disney Pictures, 1989), *A Bela e a Fera* (Walt Disney Pictures, 1991), *Shrek!* (DreamWorks Pictures, 2001), *Shrek 2* (DreamWorks Pictures, 2004) e *Shrek Terceiro* (DreamWorks Pictures, 2007). Os oito filmes foram assistidos e mapeados para a realização de sinopses e elaboração das análises. Essas foram baseadas nas imagens, eventos e sequencias significativas quanto à composição das personagens e seu desenvolvimento nas narrativas. A aproximação desse tema remete ao arquétipo do herói, o qual impulsiona o processo de desenvolvimento da consciência e é ativado, principalmente, na adolescência quando moças e rapazes iniciam sua passagem para a vida adulta. A análise está referenciada nos conceitos da psicologia analítica e nos critérios de interpretação sugeridos por Von Franz para contos de fadas. As heroínas transportadas às telas do cinema ajudam a compreender como os arquétipos se manifestam na atualidade e colaboram no enfrentamento e elaboração das mais diversas situações. Enriquecerem, desse modo, a organização psíquica na adolescência, autorizando comportamentos, vetando outros, ao oferecer suporte imaginário e simbólico no processo de elaboração e individuação.

Palavras-chave: Psicologia Analítica; Psicologia Junguiana; Filmes de Animação; Contos de Fadas; Heroínas; Adolescência.

ABSTRACT: The aim of this dissertation is to examine the trajectory of some heroines of children's films produced by the animation studios Walt Disney Pictures and Dreamworks Pictures from 1937 to 2007. Therefore, the films *Snow White and the Seven Dwarfs* (Walt Disney Pictures, 1937), *Cinderella* (Walt Disney Pictures, 1950), *Sleeping Beauty* (Walt Disney Pictures, 1959), *The Little Mermaid* (Walt Disney Pictures, 1989), *Beauty and the Beast* (Walt Disney Pictures, 1991), *Shrek!* (DreamWorks Pictures, 2001), *Shrek 2* (DreamWorks Pictures, 2004) and *Shrek the Third* (DreamWorks Pictures, 2007) were watched, summarized and analyzed in order to identify target behaviors and themes propagated by their protagonists. The elaboration was based on images, events and sequences which were significant in the composition of the characters and their development in the narratives. The theme seems closely related to the hero's archetype, which drives the process of development of consciousness, and is activated mainly in adolescence when girls and boys begin their passage to adulthood. The analysis is based on analytical psychology concepts and on the interpretation criteria suggested by Von Franz for fairy tales. The heroines shown on the film screen help to understand how the archetypes currently manifest themselves and also how they cooperate in facing and coping with many different situations. Thus, through imaginary and symbolic support provided during the process of individuation they enrich the psychic organization in adolescence, allowing behaviors and banishing others.

Key-words: Analytical Psychology; Jungian Psychology; Animation Films; Fairy Tales; Heroines; Adolescence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 ADOLESCÊNCIA: O DESPERTAR DA HEROÍNA	7
2 PSICOLOGIA DOS CONTOS DE FADAS EM FILMES DE ANIMAÇÃO..	23
3 MÉTODO	37
3.1 OBJETIVO.....	37
3.2 PROCEDIMENTO.....	37
4 RESULTADOS: HEROÍNAS	40
4.1 BRANCA DE NEVE.....	40
4.1.1 Sinopse do filme <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (Walt Disney Pictures, 1937).....	41
4.1.2 Revisão da Literatura.....	42
4.1.3 Análise	48
4.2 CINDERELA.....	54
4.2.1 Sinopse do filme <i>Cinderela</i> (Walt Disney Pictures, 1950).....	55
4.2.2 Revisão da Literatura.....	56
4.2.3 Análise.....	64
4.3 AURORA.....	74
4.3.1 Sinopse do filme <i>A Bela Adormecida</i> (Walt Disney Pictures, 1959).....	76
4.3.2 Revisão da Literatura.....	77
4.3.3 Análise.....	83
4.4 ARIEL.....	90
4.4.1 Sinopse do filme <i>A Pequena Sereia</i> (Walt Disney Pictures, 1989).....	91
4.4.2 Revisão da Literatura.....	92
4.4.3 Análise.....	98
4.5 BELA.....	105
4.5.1 Sinopse do filme <i>A Bela a Fera</i> (Walt Disney Pictures, 1991).....	106

4.5.2 Revisão da Literatura.....	107
4.5.3 Análise.....	114
4.6 FIONA.....	122
4.6.1 Sinopse do filme <i>Shrek 1</i> (DreamWorks Pictures, 2001).....	123
4.6.2 Sinopse do filme <i>Shrek 2</i> (Dreamworks Pictures, 2004).....	124
4.6.3 Sinopse do filme <i>Shrek Terceiro</i> (DreamWorks Pictures, 2007).....	125
4.6.4 Revisão da Literatura.....	126
4.6.5 Análise.....	134
5 QUADROS SÍNTESE DOS RESULTADOS.....	139
6 DISCUSSÃO.....	148
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS.....	165

INTRODUÇÃO

Provenientes de tradições orais, os contos de fadas são histórias que apresentam características comuns, como possuírem uma narrativa curta, além de um herói e/ou uma heroína que enfrentam grandes obstáculos até triunfar contra o mal. Há ainda uma dose de encanto e magia que auxilia os personagens principais a obterem as suas vitórias.

Apontados por muitos estudiosos como verdadeiras obras de arte, os contos têm a capacidade de envolver os leitores e/ou ouvintes com o seu enredo, sensibilizando-os com a sorte dos seus personagens.

Apesar das diferentes abordagens psicológicas, todos os teóricos sobre contos de fadas são unânimes com relação ao impacto que eles causam em nosso psiquismo, pois enfatizam que nestas narrativas são tratadas experiências cotidianas que permitem que nos identifiquemos com as dificuldades e as alegrias dos heróis, cujas façanhas expressam a condição humana diante das provações da vida. Caso não simbolizassem um caminho pessoal de desenvolvimento, apresentando situações críticas de escolha enfrentadas por indivíduos das mais diferentes épocas, não despertariam tanto interesse, principalmente das crianças que mesmo buscando neles diversão, aprendem sobre fatos da natureza e do desenvolvimento humanos.

Na concepção de Von Franz (2007), os contos são a mais pura e simples expressão dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Afirma que, deste modo, eles possuem um elevado valor para uma investigação científica, já que estão povoados por arquétipos que, por sua vez, fornecem indícios para a compreensão dos processos que ocorrem na psique coletiva. Ressalta que na mitologia e nas lendas, as estruturas básicas da psique humana também são atingidas, entretanto nos contos existe um material consciente culturalmente que é muito menos específico, que de certa forma, proporciona uma imagem mais clara das estruturas psíquicas.

Ao analisar os contos de fadas, encontramos, essencialmente, temas ligados à realização do ser humano. Nesse sentido, há uma busca do protagonista pelo seu centro, pela sua unidade, ou seja, pelo Self. Dessa forma, as situações, os conflitos, as personagens, fabulações, peripécias, entre outros elementos correspondem a

este processo da procura pela unidade interior. Assim, princesas, príncipes, bruxas, reis, rainhas, madrastas, profecias, provas e obstáculos simbolizam vivências existenciais, abrangendo situações éticas e sociais que são vividas e revividas desde os primórdios. Tais personagens representam o curso humano para chegar à auto-realização.

Por esses motivos, os contos de fadas vêm sendo utilizados pela psicologia, principalmente, pela abordagem analítica como um instrumento literário que auxilia nas práticas de intervenção, visto que funcionam como uma ponte entre o imaginário e o real, ao mesmo tempo em que possibilitam reflexões sobre a essência da condição humana, em todos os seus âmbitos e conflitos.

Atualmente, os meios de comunicação são os grandes responsáveis por disseminar estas imagens arquetípicas em filmes, seriados, novelas, desenhos animados, entre outros. Para Beebe (2001) a análise de filmes para compreender os arquétipos que se manifestam atualmente são altamente apropriados. Na sua concepção, as imagens cinematográficas surgem das ansiedades e preocupações em voga. Assistir filmes, segundo o autor pode ser considerado uma forma de ritual contemporâneo. Afirma que os analistas junguianos dedicam-se ao estudo dos contos de fadas por acreditarem que estes são uma das formas mais puras de expressão do inconsciente coletivo, visto que nesse tipo de história, os aspectos das esferas individuais e culturais foram minimizados, o que possibilita uma expressão mais nítida das estruturas e processos psíquicos.

A mensagem central, na ótica do autor, é que com o decorrer do tempo ao serem recontadas, tais histórias perdem as características regionais, destacando ao mesmo tempo um significado mais coletivo. Dessa maneira, os anseios humanos mais fundamentais e os mecanismos utilizados para lidar com eles são expressos de maneira simbólica, tocando a sensibilidade humana. Já os meios de comunicação, por sua vez, trazem imagens arquetípicas que estão imbuídas por aspectos da cultura. Assim, a compreensão das imagens propagadas são importantes, por se referirem à cultura na qual as pessoas estão imersas.

Conforme Oliveira (2007) pode-se considerar que as necessidades coletivas mais em evidência em cada momento histórico, são expressas em temas abordados nos meios de comunicação. Assim, as personagens que se destacam, possivelmente, traduzem temas universais que ressoam nos telespectadores, visto

que atendem às necessidades de expressão do coletivo impregnado pelos conflitos constelados no momento histórico a que se referem.

Ao entender que a análise simbólica de produtos dos meios de comunicação pode ajudar a clarificar questões consteladas na contemporaneidade, este trabalho analisará a trajetória de algumas heroínas da Disney: Branca de Neve (1937), Cinderela (1950), Aurora (de *Bela Adormecida*, 1959), Ariel (de *A Pequena Sereia*, 1989), Bela (de *A Bela e a Fera*, 1991), e da Dreamworks: Fiona (de *Shrek!*, 2001; *Shrek 2*, 2004 e *Shrek Terceiro*, 2007).

Sabat (2002) enfatiza que o sucesso alcançado pelos estúdios que produzem filmes infantis de animação, principalmente, pela Disney é espantoso. Dessa maneira, torna-se considerável também, o consumo dos valores que são constantemente produzidos e reproduzidos por suas personagens. Em um mundo cada vez mais globalizado, os filmes infantis de animação oferecem instrumentos que possibilitam uma aprendizagem persuasiva, legitimando papéis específicos e ideais.

Considerando a expressiva penetração que estes artefatos culturais tiveram e têm no mundo contemporâneo, entendendo que eles constituem um importante recurso de produção e transmissão de valores e formação de identidade, o estudo do tema pode ser considerado relevante tanto do ponto de vista psicológico quanto do ponto de vista social, visto que podem tanto ter influenciado quanto espelhado: hábitos, normas, modos de conduta, tipos físicos ideais, entre outros aspectos, afetando, ainda que indiretamente, o comportamento de gerações.

A analista junguiana Mary Lynn Kittelson (1998) afirma que as imagens são a forma de expressão da psique. A autora considera tanto a cultura popular quanto os temas retratados nos filmes como fontes de informações, padrões e tendências. Em sua opinião, os filmes são formas de expressão da alma cultural, já que a psique não atua apenas no nível individual, mas também em níveis coletivos. Sendo assim, avaliar a frequência desses temas e sua recorrência pode indicar a presença de complexos psicológicos na cultura.

Partindo do pressuposto de Oliveira (2007), a partir da ótica junguiana, manifestações da cultura podem ser analisadas sem o intuito de julgá-las e hierarquizá-las, mas sim de destacá-las, procurando compreender quais são as dimensões subjetivas que estão sendo expressadas. Sob este ponto de vista, estudos

no campo da psicologia analítica têm sido empregados na compreensão e análise de fenômenos sócio-culturais.

Como abordado por Kayano (2008), Jung, o percussor da psicologia analítica, interessou-se em buscar explicações sobre o homem contemporâneo diante de seus conflitos internos e suas preocupações. Entretanto, para realizar esse feito, primeiramente procurou apreender as condições existenciais humanas sem explicar o normal a partir do patológico. Na sua visão, seria necessário olhar tais condições como participantes de um processo histórico e de uma cultura.

Dessa maneira, por considerar o homem um ser que modifica, cria, constrói e, paralelamente, é modificado e construído por suas próprias ações, a pesquisa em questão se vale das referências teóricas da psicologia analítica.

Sobre a representação feminina, nos contos de fadas modernos, Guimarães (2008) aponta que houve mudanças significativas devido às transformações de valores ocorridas ao longo dos séculos. Para a autora, as personagens de um modo geral, refletem a mudança da ideologia dominante, que delegava à mulher a posição de submissão ao homem.

Dentro desta perspectiva, observa-se que paulatinamente houve o desenvolvimento da consciência feminina, principalmente a partir do século XX, quando houve um forte movimento das mulheres para transporem os limites impostos por papéis socialmente determinados. A inclusão da mão de obra feminina nas fábricas a partir da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, o controle de natalidade via pílula anticoncepcional, a aceitação das mulheres em escolas e universidades, a abertura dos mercados de trabalhos urbanos, a legislação mais liberal para o divórcio, entre outros fatores que representaram marcos decisivos para o surgimento de uma maior lucidez sobre caminhos para a realização feminina no âmbito intelectual, psicológico e físico, auxiliando na manifestação de potenciais presentes na sua personalidade.

Vale mencionar que todas essas mudanças e tantas outras que auxiliaram a mulher a se inserir no sistema patriarcal vigente exigiram muitas lutas. O direito ao voto, por exemplo, foi uma das conquistas da luta política feminista. Já o controle de natalidade se deu devido ao avanço da ciência. Outros movimentos, como a solicitação cada vez maior de mulheres no sacerdócio em muitas igrejas cristãs, conforme Woolger e Woolger (2000) revelam uma modificação intensa nas

estruturas psíquicas mais profundas da cultura ocidental, naquilo que Jung nomeou de inconsciente coletivo.

Nesse contexto, pode-se refletir se as mudanças ocorridas no universo feminino durante o século XX e que ainda continuam acontecendo no século XXI, contribuíram para as alterações no perfil das heroínas dos contos de fadas, representadas atualmente como rebeldes, inteligentes, corajosas, guerreiras e destemidas. Essas alterações integram as ações relacionadas à ruptura direta com os padrões tradicionais. Como citado por Barragan (2001), é na literatura que a visão de mundo de uma geração ou de uma época se expressa concretamente.

Frente a isto, entende-se que tanto os contos de fadas quanto as demais histórias produzidas, entre elas, os filmes de animação infantis constituem uma releitura dos contos tradicionais. Tentar compreender o feminino ou mesmo o masculino em uma perspectiva arquetípica/ simbólica significa compreendê-los como aspectos que auxiliam na formação do ser humano, apesar da diferença que há na constelação entre homens e mulheres. Lembrando que tal constelação depende da inter-relação do psíquico, biológico e cultural, bem como da época histórica em que ocorre.

Para Galan (2002), tanto os mitos quanto os contos de fadas sempre foram veículos de expressão simbólica do inconsciente coletivo incumbidos de conduzir e sustentar o processo de desenvolvimento da consciência coletiva. A autora afirma que, na contemporaneidade: a televisão, o cinema e os desenhos animados são os responsáveis por esses símbolos atingirem a consciência, sendo então, percebidos e integrados.

Esta dissertação tem por objetivo, realizar uma análise sobre a trajetória de algumas heroínas dos filmes infantis de animação produzidos pelos estúdios da Disney e Dreamworks entre 1937 a 2007.

Dessa forma, busca-se identificar quais são os comportamentos e temas propagados pelas heroínas por meio desse meio de comunicação de massa, que é o cinema, cujo produto que são os filmes se encontram disponíveis ao grande público por meio das salas de cinema, pelos filmes em VHS e mais recentemente pelo DVD.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa que envolve a coleta de informações nas literaturas nacionais e internacionais disponíveis. Para isto, serão desenvolvidos os seguintes capítulos:

O capítulo 1 – “Adolescência: o despertar da heroína” – trata de sistematizar o resultado de pesquisas bibliográficas sobre o conceito de adolescência e a ativação do arquétipo do herói no desenvolvimento da consciência do adolescente.

O capítulo 2, denominado “Psicologia dos contos de fadas em filmes de animação” sintetiza os caminhos percorridos por especialistas de várias áreas em relação à temática central. Foram consultadas fontes nacionais e internacionais em uma tentativa de apontar a evolução nos estudos e pesquisas disponíveis sobre a interpretação dos contos de fadas e filmes de animação.

O capítulo 3 descreve os objetivos da pesquisa e o método escolhido.

O capítulo 4 “Resultados: Heroínas” contém citação das alterações que os contos de fadas tiveram quando se tornaram filmes; sinopse de cada filme; revisão da literatura com autores de diferentes abordagens que se referiram às heroínas e/ou ao filme que elas protagonizam e, por fim, uma análise dos filmes baseada na psicologia analítica, bem como nos critérios sugeridos por Von Franz (2007) a respeito da interpretação dos contos de fada. Com o intuito de complementar as análises apresentadas, são extraídas as seguintes categorias: persona, complexo materno, complexo paterno, sombra e animus.

O capítulo 5 apresenta os resultados obtidos por meio de quatro quadros síntese. O primeiro sobre os vários aspectos da persona das heroínas, o segundo referente ao animus e sombra das protagonistas, o terceiro sobre os complexos maternos e paternos das personagens, e, finalmente, o quarto relativo aos critérios interpretativos sugeridos por Von Franz dos contos de fadas, como início do problema, conflito psicológico, peripécia, clímax e lysis.

Ao final, será apresentada a discussão e análise dos resultados (capítulo 6) e as considerações finais (capítulo 7) sobre este estudo.

1 ADOLESCÊNCIA: O DESPERTAR DA HEROÍNA

Para a Organização Mundial da Saúde (OMS), a adolescência compreende a faixa etária que se estende dos 10 e 19 anos de idade de um indivíduo. De acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990), é considerado adolescente o indivíduo entre 12 e 18 anos de idade. Entretanto, essa diferença é pouco relevante caso sejam consideradas todas as modificações biológicas, psicológicas e sociais que caracterizam esse período da vida.

Segundo Pereira (2005), o termo adolescência se origina do substantivo latino *adollacentia*, que significa “crescer” ou “crescer em direção à maturidade”. O autor cita que para a psicologia do desenvolvimento, a adolescência é uma concepção teórica referente a um processo, e não um estado, onde ocorrem mudanças psicológicas em um período de transição entre a infância e a idade adulta.

Considerado um período de profundas transformações, na adolescência ocorrem dois tipos de modificação: uma ligada à ordem fisiológica e a outra de ordem psicológica. A primeira é marcada pela puberdade, que se caracteriza por um período de intenso crescimento físico mediante a aquisição de caracteres secundários e mudanças fisiológicas que levam principalmente à maturidade sexual. E, a segunda, se volta para o desenvolvimento da operação do jovem sobre signos e símbolos e ainda para um raciocínio mais elaborado, conhecido por hipotético-dedutivo, que é a possibilidade de se considerar, em uma determinada situação, todas as eventualidades que resultam de diferentes combinações possíveis entre as variáveis. Ressalta-se que esta elaboração de raciocínio se desenvolve em adolescentes que se submeteram tanto a uma alimentação nutricionalmente adequada (rica em vitamina, ferro, potássio, cálcio, entre outros nutrientes adequados ao organismo), quanto receberam uma educação com estímulos. A puberdade finda quando o ciclo se completa e o jovem é capaz de se reproduzir (BEE, 2003).

Entretanto, a adolescência não termina com a puberdade. Pereira (2005) aponta que este o período pode também ser considerado como uma construção cultural. Em seus estudos, destaca que não há correspondência entre algumas

sociedades tribais e “nosso” conceito de adolescência. Afirma que ainda hoje, nestes locais, o ingresso na idade adulta é demarcado por ritos de passagem, realizados no início da maturação sexual, variando em complexidade: corte de cabelo, tatuagens, extração de dentes, períodos de jejum e isolamento do restante da tribo. Conforme a cultura, esse período se estende de alguns dias até um ano. Todavia, menciona o autor, não se equipara aos anos da adolescência da sociedade ocidental. No final de um ritual de puberdade, o jovem é considerado adulto, assumindo este novo papel sem qualquer indício de tensão ou conflito.

Nesse sentido, parece que quanto mais a sociedade se torna moderna, industrializada e, portanto, mais complexa, maior parece ser o período de aprendizagem entre a maturidade biológica e a social. Esta situação acarreta em uma protelação na tomada de responsabilidades exigidas pelo mundo adulto, gerando por sua vez, o que se denomina adolescência. Assim, os acontecimentos que ocorrem neste período também se constituem uma construção cultural, resultado da complexidade das mudanças sociais. Pereira (2005) menciona que a duração estendida da adolescência é um fenômeno recente, que começou a ser representado na literatura romântica no século XIX e em pesquisas psicológicas no início do século XX, com a publicação das pesquisas de G. Stanley Hall. O autor enfatiza que apesar dos estudos sobre este período serem recentes, as atitudes em relação aos adolescentes são registradas desde a Antigüidade. Refere-se a Platão, que se preocupava que os jovens recebessem uma educação apropriada e a Aristóteles que descreveu sobre o caráter apaixonado e irascível dos jovens.

Na adolescência, as mudanças fisiológicas acentuam a diferença sexual biológica, o que implica na necessidade dos jovens assumirem um papel diferente e saberem se comportar de forma mais madura. A mudança é, geralmente, vivenciada como brusca e solicita uma rápida adaptação. O comportamento do adolescente é visto como instável porque diferentes partes da personalidade evoluem em ritmos diferentes. A excessiva sensibilidade, a profusão emotiva e a falta de controle que são próprios desta etapa tornam-no instável. Ele está em constante busca pela sua identidade, o que pode ser percebido pelas interrogações sobre o mundo, sobre as condutas dos adultos, bem como sobre si mesmo.

Para alcançar a independência, o adolescente deve, em primeiro lugar, lutar contra o que o liga à infância. Desta forma, nota-se que frequentemente a sua agressividade se volta para o meio familiar, em especial, para os pais e/ou principais

cuidadores o que, por sua vez, pode levar a conflitos quando estes reagem por não se sentirem seguros quanto à educação, escolhas e valores transmitidos ao filho, mostrando-se intransigentes. O resultado é a sensação de ser incompreendido, o que o leva a procurar reconhecimento fora do âmbito familiar e na companhia de outros que estejam vivenciando as mesmas questões. Sendo que os meios de comunicação contribuem em larga escala para convencê-lo de que ele faz parte de um grupo com aspirações próprias. O que colabora para que ele se sinta mais incompreendido.

Nesta fase, os adolescentes oscilam entre dependência e independência, muitas vezes extremas, parecendo contraditórios às pessoas com as quais convivem, manifestando múltiplas identificações que deixam os adultos confusos e sem saberem como agir. Pereira (2005) considera que esta é uma época propícia para o despontamento de uma crise psicológica, ou seja, uma situação pessoal que emerge quando estruturas de adaptação e de defesa bem experimentadas, até então, deixam de ser eficazes à assimilação de novas exigências, que poderão advir tanto do exterior quanto do interior, perpassando por conflitos psicológicos pré-existentes e circunstâncias externas que possibilitam a sua ocorrência.

Erikson (1968, p.87), introdutor da expressão crise de identidade explica que:

Os jovens devem tornar-se pessoas totais por seu próprio esforço, e isto durante um estágio de desenvolvimento caracterizado por uma diversidade de mudanças no crescimento físico, maturação genital e consciência social. Eu denominei o sentido de identidade interior à totalidade a ser alcançada neste estágio. A fim de experimentar a totalidade, o jovem deve sentir uma continuidade progressiva entre aquilo que ele vem sendo durante os longos anos da infância e o que percebe que os outros vêem nele e esperam dele. Individualmente falando, a identidade inclui a soma de todas as identificações, daqueles primeiros anos quando a criança queria ser, e freqüentemente era forçada a tornar-se aquilo que as pessoas de quem dependia queriam que ela fosse. A identidade é um produto único, que encontra agora uma crise a ser resolvida através de novas identificações com os companheiros de mesma idade e com as figuras dos líderes, fora da família.

Sendo assim, para Erikson (1968), a crise de identidade pode ser encarada como um momento onde o sujeito se questiona qual é a sua personalidade? É, portanto, o momento em que um ser humano em pleno crescimento formula questionamentos sobre si mesmo, suas condutas, regras sociais, valores e como estes se relacionam com a sua própria imagem e com a imagem que possui da vida. Esta formulação e reformulação sobre a sua existência e sentido do mundo auxiliam na criação de um sentimento de individualidade na adolescência. O jovem possui

faculdades intelectuais e sexuais para agir de acordo com aquilo que acredita, contudo ainda não tem experiência para utilizar todas as suas potencialidades. Paralelamente a isso, destaca-se que esta época é vivenciada com demasiada ansiedade. Afinal, diante das mudanças físicas, psíquicas e sociais que se sucedem, o indivíduo é solicitado a uma rápida adaptação, a qual ele nem sempre consegue integrar em pouco tempo a sua nova condição. Para Aberastury (1981), apenas quando o adolescente é capaz de aceitar, concomitantemente, seus aspectos infantis e adultos é que ele pode começar a aceitar, mesmo que ainda vacilante, as mudanças do seu corpo e, desta maneira, começa a surgir uma nova identidade.

A partir de suas observações clínicas, Erikson deu valiosas contribuições a respeito do modo como o ser humano desenvolve suas interações sociais, além da importância atribuída às experiências no período infantil e do desenvolvimento humano ao longo do processo vital. Diante disto, desenvolveu a concepção de *estágios psicossociais de desenvolvimento*, em que o indivíduo tinha que adotar novas modalidades de funcionamento psíquico com características particulares para si e para operar em seu mundo social. O autor ainda constatou que o desenvolvimento da personalidade não cessa na adolescência, continuando por todo o ciclo vital e, por último, declarou que cada estágio tem seu momento crítico, denominado, como já mencionado, de crise.

Sobre esse aspecto de crise, Braghirolli, Pereira e Rizzon (1994), descrevem que cada estágio, que não tem um tempo determinado para ocorrer, traz uma crise inédita a ser superada pelo ego. E a solução, propõe os autores, demanda em duas possíveis modalidades de desfecho: uma positiva e outra negativa. Para isto, destacam que é solicitado ao indivíduo que ele mobilize todos os seus recursos internos, bem como a interação com as pessoas de seu meio, as quais precisam se reorientar para se adaptar ao ser que está se modificando. Cada estágio representa uma crise de aprendizagem, que possibilita a aquisição de novas atitudes e habilidades.

Erikson identificou ao todo oito estágios no ciclo vital, tratar-se-á aqui do correspondente ao período de adolescência, o qual ele chamou de *identidade versus confusão de papéis*. Pereira (2005) aponta que na teoria psicanalítica tradicional, no início da adolescência, há uma espécie de reativação dos conflitos edipianos da primeira infância, sendo que a maneira de solucionar este problema é procurar fora do ambiente familiar um parceiro romântico da mesma fase. Entretanto, sinaliza o

autor, apesar de Erikson não rejeitar esse aspecto, ele elucidou outras questões, considerando a adolescência como o período mais crítico de todos os estágios, pois de sua solução iria depender o futuro do indivíduo e de todo o restante do ciclo vital e, muito provavelmente, o futuro de muitas pessoas das suas relações.

Durante o estágio *Identidade versus confusão de papéis*, o adolescente passa a amadurecer tanto mental como fisiologicamente, além de ser mais capaz de sintetizar e integrar a experiência. Porém, sem ter como conter as diversas transformações que estão lhe ocorrendo de ordem física e psíquica, ele se lança em busca de um novo sentido que lhe dê segurança. Desta forma, há a reedição, como apontam Braghirolli, Pereira e Rizzon (1994) de muitas batalhas já empreendidas nos estágios anteriores diante do mundo e das pessoas que lhe são significativas.

Assim, dada a recém-descoberta da sua capacidade de integração de experiências, inicia-se uma empreitada visando reunir tudo o que tenha aprendido a respeito de si mesmo nas suas mais diferentes atribuições como filho, amigo, aluno etc. E, além disso, integrar essas diferentes imagens de si em um todo que lhe faça sentido, apresentando uma continuidade com o passado, enquanto se prepara para o futuro. Nesse processo de revisão, o adolescente, muitas vezes, agrega-se aos seus pares para se sentir menos frágil. Alguns chegam a se identificar em demasia com os companheiros, o que pode ser percebido na adoção de comportamentos e atitudes do grupo no qual se inseriu; além de eleger ídolos temporários que exercem funções parecidas com aquelas que os adultos exerciam sobre ele. Os grupos funcionam, portanto, como uma espécie de porto-seguro, ajudando mutuamente todos a enfrentarem as dificuldades vigentes. Esta situação se torna perigosa quando o engajamento é tão forte e dependente que chega a limitar a sua individualidade e espontaneidade. Nesse caso, eles podem se tornar rígidos ou cruéis com aqueles que não se submetem inteiramente às normas aceitas pelo grupo, que muitas vezes pode se expressar por atos delinqüentes.

Como enfatiza Pereira (2005), na medida em que o jovem consegue êxitos em seus esforços, atinge um senso de identidade psicossocial sobre quem ele é, onde está e que rumo tomar. O autor lembra que, em contraste com os estágios anteriores, a influência dos pais neste momento é mais indireta.

Desta maneira, caso o jovem, com auxílio dos pais, alcance este período com iniciativa, senso de confiança, produtividade e autonomia, haverá muito mais possibilidades de que ele atinja um significativo senso de identidade do ego. De

forma oposta, se ele entrar na adolescência com sentimentos de vulnerabilidade em demasia, tornar-se-á confuso com relação ao seu papel. Para Erickson (1968), seja por uma infância infeliz ou por circunstâncias sociais difíceis, o adolescente não consegue formar um senso integrado de identidade psicossocial, não saberá quem é, nem daquilo que faz parte, nem saberá discernir sobre as pessoas com quem está. Tal confusão pode gerar jovens que desenvolvem uma identidade negativa, oposta à que lhe foi atribuída pela família e por amigos, a qual no seu extremo pode ser a de um delinqüente, louco, adicto, ou mesmo, não adotar nenhuma identidade.

No desenrolar deste estágio, o adolescente pode apresentar comportamentos regressivos, como aos já vivenciados nas etapas anteriores, porém haverá avanços e recuos, inconsistência e impulsividade próprias da fase na qual ele se encontra. Contudo, superado os desafios deste período, o jovem terá conquistado sua identidade pessoal, integrando todos os papéis que a vida lhe proporcionou e iniciando a definição de um projeto de vida.

Em caso de insucesso, Erikson (1968) enfatiza que isto não significará um fracasso perpétuo, pois a vida é um processo de mudanças constantes e as questões pendentes em um estágio poderão ser solucionadas nos subseqüentes.

Segundo Moreno (2002) é principalmente na adolescência que o eu começa a se diferenciar do inconsciente familiar e coletivo, desprendendo-se de suas manifestações. Juntamente das mudanças corporais o adolescente começa a sair do estágio infantil de consciência, aonde a solução problemas depende da interferência dos adultos para principiar tomadas de decisão com relação a sua própria vida, além de passar a refletir sobre sua conduta e os valores a serem assumidos frente a constituição de sua personalidade. Para a autora é como se o indivíduo nessa fase tivesse que nascer psicologicamente, buscando se adaptar mantendo sua individualidade, ser independente sem perder totalmente a dependência, perder seu corpo infantil para adquirir o corpo adulto e conscientizar-se de que os pais possuem qualidade e defeitos e, portanto, são reais e não ideais.

Na concepção de Byington (1977 apud Moreno, 2002) a reação dos adolescentes aos pais, a qual nomeou de polarização, tem como intuito a diferenciação do ego individual do ego infantil. Assim, ocorre paulatinamente, uma “desidentificação” com os pais, o que permitirá o surgimento deste ego individual. Para Jung ([1913], 1989), o nascimento psíquico atrelado a diferenciação consciente

em relação aos pais ocorre só na puberdade. Assinala que as mudanças fisiológicas são acompanhadas de uma significativa revolução emocional.

Ressalta-se que dois importantes arquétipos podem tornar-se evidentes na puberdade: o do *puer aeternus* e da *puella aeterna*, tais conceitos foram desenvolvidos por Von Franz (1992) em seu livro *Puer Aeternus: a luta do adulto contra o paraíso da infância*. Moreno (2002) deu continuidade a estes estudos observando que na adolescência, estes arquétipos estão constelados de forma acentuada e sua exteriorização permite que se irrompam forças internas do adolescente que lhe permitirão posteriormente a dominar com sucesso as demandas da fase adulta. Segundo a autora, na adolescência ocorre a atmosfera despreocupada, com a isenção de compromissos e desgostos nas mais diferentes escalas. O *puer aeternus* representa a juventude eterna, a essência angelical, o senso de destino e significado, mas também a dificuldade de renovação do homem. O seu correspondente na psicologia feminina é o arquétipo da *puella aeterna*. Para a autora, a *puella* é uma moça que não quer ser mulher, como Coré (a filha de Deméter, que na mitologia grega é raptada por Hades e levada ao mundo avernal), a qual representa uma fixação na no aspecto juvenil. Nas palavras da autora:

Uma de suas características é a condição virginal, isto é, aquela moça pertence, por enquanto, só a si mesma, mantendo-se livre das obrigações matrimoniais. Em certos casos (como por exemplo, na psicologia das amazonas), há uma animosidade em relação ao homem, que depois de fecundá-las logo será morto. Em outros casos há uma amizade espiritual em relação ao homem (como ex. Palas Atenas), com a exigência de uma pureza absoluta; isto é, um relacionamento heterossexual, se eventualmente ocorrer, não durará por muito tempo (p.40).

Características como brio juvenil, modo de viver descompromissado e falta fixações nos relacionamentos podem gerar um fascínio do meio sobre a *puella*. Contudo, nesta condição ela não é capaz de amar, mas provavelmente, despertará amor como no caso do *puer*. Nesse sentido, menciona a autora, ambos são figuras arquetípicas que em seu aspecto positivo apresentam uma força anímica criadora e em seu aspecto negativo apontam para o Si-mesmo que não pode ser realizado e, portanto, permanecerá inconsciente. Na concepção da autora, esse desenvolvimento obstaculizado está na maioria das vezes relacionado a uma fixação materna e paterna. Entretanto, esta puerilidade psicológica pode ser superada, quando o indivíduo cresce “acima de si mesmo” (p.41), adotando uma atitude e uma disposição diferente, buscando se adaptar e a se superar.

Sobre adaptação, Sharp (1997) propõe que esta deve ser uma meta a ser atingida antes que individuação possa ser considerada como objetivo. Afirma o autor que a transição da criança em adulto acarreta primeiramente um crescente ajustamento ao mundo exterior. Conseqüentemente, quando a libido encontra um obstáculo ao avanço, há uma acumulação de energia que comumente faz surgir esforços renovados para superar o obstáculo. Todavia, caso este se mostre insuperável, a energia acumulada regride para modos de adaptação anteriores, o que, acaba por ativar fantasias e desejos infantis, coagindo a uma exigência de adaptação ao mundo interior.

A fim de auxiliar o jovem em sua adaptação ao exterior e, desta forma, colaborar com o seu processo de individuação, pode ser ativado um importante arquétipo. Lembra-se que arquétipo conforme Stein (2006) é um “padrão potencial inato de imaginação, pensamento ou comportamento que pode ser encontrado entre seres humanos em todos os tempos e lugares” (p.205). O arquétipo ativado, fundamental ao desenvolvimento pessoal e cultural, é o arquétipo do herói, lembrando que este poderá atuar em qualquer época da vida, já que como citam Brennan e Brewi (2004) este padrão potencial é operante sempre que se parte com determinação para atingir uma meta pessoal ou para libertar, liberar ou salvar o outro ou os outros.

Frente às grandes transformações, o arquétipo do herói dá força ao ego quando este acha que não irá conseguir enfrentar uma situação nova. Por seu intermédio, a pessoa sente-se mais confiante para enfrentar o desafio que lhe surge. De acordo com Grinberg (2003), para se desenvolver e cumprir diferentes papéis como adulto, o ego necessita se tornar, em certa medida, autônomo. Na ótica do autor, este arquétipo é ativado no inconsciente de ambos os sexos, impelindo-os para a iniciação, que seria o ritual pelo qual todos passam ao deixar a infância, quando morre a criança e nasce o adulto. Ressalta ainda o autor que a fim de adquirir autonomia, o jovem começará a exercer uma profissão e começará a se relacionar com um companheiro ou companheira, os laços infantis, principalmente como os pais, devem ser desfeitos gradativamente, o desenvolvimento sexual concluído e algum sentido de identidade alcançado.

Os jovens, imersos em uma constante procura sobre quem são, têm grande parte da energia psíquica, a qual é entendida como “expressão da psicodinâmica da alma e dos processos vitais que nela reinam” (JUNG, [1928], 2002) empregada na

aquisição de auto-afirmação, independência, segurança, na diferenciação de seus pais e, por fim, em uma identidade que realmente abarque todos os aspectos de sua personalidade. Para Grinberg (2003), ao mesmo tempo em que ocorre esta busca solitária, movido pelo sentimento de pertencer a um grupo, o adolescente recorre ao coletivo, procurando uma identificação com uma turma. Por isso, menciona o autor, a maioria prefere andar em bandos que se afinam em gostos, comportamentos e, até vestimentas, apresentando uma persona semelhante. Ressalta-se que por persona, compreende-se a interface psíquica entre indivíduo e a sociedade que constitui a identidade social de uma pessoa (Jung, [1921], 1971).

Para entender como age o arquétipo do herói, é necessário que primeiramente se entenda o que está acontecendo na psique nesse período de transição. Para que este arquétipo seja ativado, antes é importante que os arquétipos do Pai e da Mãe percam a sua preponderância. Dessa forma, tentar-se-á explicar melhor sobre a influência desses arquétipos no adolescente.

Primeiramente, é importante assinalar que o arquétipo materno é a base do chamado complexo materno, o qual segundo Jung ([1954], 2008) equivale há um grupo de ideias impregnadas de sentimento, associadas com a experiência e a imagem da mãe. O autor menciona que esse complexo é considerado um componente potencialmente ativo da psique de todas as pessoas, constituindo-se a partir da experiência com a mãe pessoal, seguido pelo contato significativo com outras mulheres e por pressupostos provindos do coletivo. Dependendo do sexo, a constelação de um complexo materno exerce diferentes efeitos sobre os adolescentes.

Nos indivíduos do sexo masculino, o complexo materno é influenciado pelo complexo contra-sexual, o arquétipo da anima, a qual pode ser entendida como “imagens arquetípicas do eterno feminino no inconsciente de um homem que formam um elo entre a consciência do ego e o inconsciente coletivo, e abrem potencialmente um caminho para o Si-mesmo.” (STEIN, p.205, 2006). Caso ele estabeleça um relacionamento positivo com sua anima, mesmo com um complexo materno negativo, ele terá grande capacidade para fazer amigos, criar laços de ternura entre homens e constituir amizade com pessoas do sexo oposto. Já nas adolescentes, os efeitos do complexo materno vão da estimulação do instinto feminino à sua inibição. O autor refere-se que no primeiro caso, a mulher pode torna-se inconsciente de sua própria personalidade, permanecendo na posição de

procriadora e como um objeto a ser cuidado. No segundo caso, o instinto feminino é inibido ou inteiramente eliminado, o que resulta em duas possibilidades na visão do autor: uma relação incestuosa inconsciente com o pai ou a uma identificação com a mãe, que muitas vezes leva a filha a ter a existência de uma sombra da mãe. Vale lembrar que dentro destes três tipos extremos, há muitos estágios intermediários, dos quais o mais importante é aquele em que há uma grande resistência a tudo o que a mãe representa, ou seja, o supremo do complexo materno negativo, que faz com que as mulheres que o apresentem se sobressaiam pela racionalidade, objetividade, praticidade, etc. Nas palavras de Sharp (1997, p.43):

No âmago de todo complexo materno está o arquétipo materno, o que significa que por detrás das associações emocionais com a pessoa da mãe, tanto nos homens como nas mulheres, existe, de um lado, uma imagem coletiva de nutrição e segurança (a mãe positiva) e, de outro, a possessividade devoradora (a mãe negativa).

Já o arquétipo paterno é a base do chamado complexo paterno, o qual na concepção de Jung ([1954], 2008) corresponderia a um grupo de ideias carregadas de sentimentos, associadas com a experiência e a imagem do pai. Para o autor, em geral, no homem, o complexo paterno manifesta-se na persona, ou seja, como identificação e como aspectos de sua sombra; na mulher, este complexo exprime-se na natureza do animus, que seriam “imagens arquetípicas do eterno masculino no inconsciente de uma mulher que formam um elo entre a consciência do ego e o inconsciente coletivo, e abrem potencialmente um caminho para o Si-mesmo.” (STEIN, p.205, 2006), com um toque da projeção da anima de seu pai. O autor menciona que o pai exerce influência a mente ou espírito de sua filha, o seu *Logos*, através do estímulo a sua intelectualidade.

Dessa maneira, assim como Sharp (1997), Grinberg (2003) afirmam que junto com as transformações fisiológicas são ativados também o arquétipo da anima na psique do menino e do animus na menina. Destaca que os arquétipos do herói, anima e animus quando incorporados à psique dos jovens propiciam uma sensação de segurança e permitem o estabelecimento de uma nova identidade.

Para que isto ocorra, é preciso que ambos os sexos se voltem para o seu inconsciente e averiguem no pai e na mãe internalizados o que de mais precioso ficou deles. Assim, como descreve Grinberg (2003), a regressão, que é a força que puxa para o mundo das imagens e fantasias inconscientes do interior de cada pessoa, torna-se necessária, sendo fundamental ao processo de desenvolvimento

psíquico. O autor expõe que toda vez que o indivíduo estiver em frente a um obstáculo que lhe pareça intransponível, ele poderá recuar, para depois dar um salto qualitativo no seu processo de crescimento.

Jung ([1952], 1999) assinala que a tarefa do herói consiste na integração do inconsciente com o consciente. Para o autor, o “penetrar na mãe” simboliza um relacionamento entre eu e inconsciente. A assimilação da tendência do sexo oposto (feminilidade do homem e masculinidade da mulher) torna-se necessária para que a libido se mantenha em progressão, ou seja, em movimento rumo ao exterior.

Os pais representam perigo iminente, pois o pai, aparentemente, torna impossível a regressão da libido e a mãe absorve e armazena consigo a libido em regressão (morte para o que procura renascimento). O pai do herói constela tanto o arquétipo do sábio quanto significado de criador. Algumas vezes, o herói apresenta atributos paternos quando representa o “eu inconsciente do homem” e este se revela como união e conteúdo dos arquétipos do pai e do sábio. Assim, o herói é seu próprio pai e gera a si mesmo Jung ([1952], 1999).

A carga ou tarefa que o herói carrega, qualquer que seja ela, simboliza ele mesmo, seu próprio eu, sua totalidade:

Deus e animal a um só tempo, a plenitude de seu ser que tem raízes na natureza animal e transcende o meramente humano e atinge a divindade. (JUNG, [1952], 1999, §460).

O primeiro nascimento transforma o herói em um ser humano, o segundo num semideus imortal. Não é o herói humano que morre e renasce, mas sim a divindade. Não é o homem que se transforma em deus, mas o deus que se transforma em homem e através dele. É como se o herói:

[...] estivesse dormido na “mãe” [...], no inconsciente e depois fosse acordado e combatido para que não sobrepujasse o homem e finalmente, passado pela morte e pelo renascimento, adquirisse no milho – mãe – forma nova e benéfica para o homem (JUNG, [1952], 1999, §524).

A invasão do inconsciente torna-se um perigo real quando o consciente não está apto a captar e integrar os conteúdos trazidos, então o indivíduo estaciona. Os conteúdos que invadem o consciente representam, de forma arquetípica, o que deveria ter sido vivenciado por ele para não estagnar. A tendência à estagnação pode estar evidente na referência à integridade do corpo e no desejo de preservá-lo da degeneração. No entanto, a vontade de permanecer eternamente jovem e, portanto, preservar-se da morte, não liberta o indivíduo da lei do envelhecimento.

De acordo com Jung ([1952], 1999), a libido que permanece presa ao inconsciente, mantém o indivíduo na fase primitiva de falta de controle, bem como dominado pelos afetos. Deste modo, o inconsciente criará novamente o ambiente infantil por meio da projeção de seus complexos mantendo, contra sua força vital, a dependência dos pais. Para este autor, a renovação pressupõe o sacrifício da libido que anseia pelo passado, o sacrifício cósmico. A partir do momento em que o homem sacrifica a libido ligada à mãe, o mundo se origina. A força motriz do sacrifício consiste numa transformação energética inconsciente da qual o “eu” toma consciência, proporciona libertação do medo mortal. No sacrifício, o consciente renuncia à posse e poder a favor do inconsciente. O ato do sacrifício tem o sentido de fecundação na mãe, e o herói se recria a partir disto.

Jung ([1952], 1999) ressalta que o herói precisa cumprir seu destino heróico para que possa haver a transformação da “*criatura indomada*” (a mãe na polaridade negativa) numa força disponível ao homem e libertar a consciência do eu da ameaça fatal do inconsciente. Precisa haver a criação da vontade e, depois, a possibilidade de uso dela.

Deste modo é preciso que o herói encontre o vaso materno do renascimento, o lugar onde a vida pode renovar-se. Precisa haver uma re-associação com o mundo dos instintos naturais para reorganizar-se.

O herói precisa realizar a renovação do mundo, vencer a morte, personificar a força criadora do mundo que, chocando-se a si mesma na introversão, como serpente envolvendo o próprio ovo, ameaça a vida com mordida venenosa para conduzi-la à morte, e desta noite, vencendo-se a si mesma, a faz renascer (JUNG, [1952], 1999, §592).

O mito do herói é um drama inconsciente que só aparece na projeção. Ele é um ser que possui mais que natureza humana, um deus em potencial. Psicologicamente é o arquétipo do Si-mesmo; a divindade exprime que este Si-mesmo é numinoso, um participante da natureza divina.

O arquétipo do herói pode ser traduzido simbolicamente como a busca por novos caminhos. As qualidades associadas a este padrão são: determinação, coragem, audácia, afirmação da vontade, entre outros. Contudo, um dos perigos é o indivíduo achar que é dotado de poderes superiores em relação aos demais seres humanos, o que pode muitas vezes levá-lo a adotar condutas de risco como o uso abusivo de substâncias psicoativas, provocar acidentes, entre outros. Há uma inflação de personalidade, também conhecida como *hybris*. Ou então, pode ocorrer

o inverso, quando ele possui pretensões exageradas de conduta que podem levá-lo a confrontar-se reiteradas vezes com seus limites, dando-lhe um sentimento de fracasso e inferioridade. Esta é a inflação para baixo, que o faz assumir um papel de derrotado. Caso o indivíduo fique preso a esta situação, há uma involução, como indicado por Grinberg (2003), este decurso seria um retrocesso, como se dá nos casos das neuroses, ou seja, quando partes do ego não se desvinculam de fases anteriores do desenvolvimento, processo chamado de fixação. Quanto a isto, o autor expõe que:

[...] os sofrimentos do herói renovam-se sem cessar. Ele fica dividido entre a luta pela vitória da consciência e o fascínio e a sedução que o atraem para os braços do inconsciente. (p.165).

Diante disso, o adolescente tenha passado ou não pelos ritos de iniciação, cresce e tem seu corpo transformado. E, quanto mais etapas ele houver omitido, mais difícil será sua adaptação e o estabelecimento de uma identidade saudável.

Grinberg (2003) cita que a figura do pai é essencial para ajudar na heróica tarefa do desvencilhamento dos laços maternos – que muitas vezes imobiliza o/a jovem na sua emancipação. Von Franz (1995) assinala que a mulher que tem um complexo de mãe positivo, provavelmente tenderá a confiar em si mesma, o que é positivo. Entretanto, também poderá se identificar com a mãe tão intensamente, que irá repetir em demasia tanto os comportamentos maternos quanto os mesmos interesses da sua progenitora. Para a autora, o inconveniente é que isto constitui um obstáculo no processo de individuação da menina, já que dificulta seu ingresso na vida adulta. Afinal, tal identificação colabora para que ela adote as atitudes, valores, entre outras características provindas da mãe como o padrão feminino típico (exclusivo). A jovem fica, assim, incapaz de diferenciar sua psique em relação à mãe.

O cumprimento das tarefas do herói se fará através do confronto com a morte. Há uma morte simbólica, que transforma o eu e que renova a sua consciência. A ausência da mãe ou, na maioria das vezes, sua morte, tão presente nos contos de fadas, significa que, no caso da mulher, simbolicamente a jovem toma consciência de que não pode mais se identificar com a sua progenitora, ainda que a relação positiva com a figura desta seja preservada. O falecimento da mãe pode representar o início do processo de individuação.

Para Salles (1990), a individuação é o caminho dos heróis, já que ele viola proibições, sai em busca de soluções. Desta forma, tanto o arquétipo do herói quanto o processo de individuação estão atrelados. Sobre isto Von Franz (2003, p.123-124) coloca que:

O herói-símbolo possui, porém aquela unidade de *élan vital*, que é a certeza de que a coisa tem que ser feita – mesmo que todo mundo morra, ainda assim, tem que ser feita. Existe nele um senso de vocação, de obediência e uma suprema autoridade interior. [...] De certa maneira o herói também personifica o Self ou aquilo que o alquimista chama de *vir unus*, o homem uno, a personalidade unificada com toda a sua força.

Na concepção de Pratt (1998), as heroínas apresentam dois tipos de busca em duas fases diferentes: quando jovem pelo seu desenvolvimento e, a partir da segunda metade da vida, pelo renascimento. Conforme a autora, a primeira, a qual se enfatiza este estudo, refere-se à busca pelo Self, quando a heroína, previamente alienada, começa a romper com a persona e desenvolver um senso de integração.

Grinberg (2003) lembra que a adolescente, muitas vezes, espera que a presença íntima com alguém do sexo masculino a desperte de sua condição infantil. Afirma que muitas vezes esta é a situação das heroínas dos contos de fadas, como em *A Bela Adormecida*, por exemplo, que é acordada pelo beijo de um príncipe.

Campbell (2002) salienta que independente do sexo, o herói simboliza aquela imagem divina criadora e redentora, que está oculta em nós, esperando apenas ser reconhecida e ganhar vida. Seguindo esta vertente, Oliveira (2007) cita os estudos de Maureen Murdok (1990) sobre o ciclo da jornada da heroína, a qual considera que nesta empreitada, a mulher tem por objetivo curar a separação interna que há entre ela e a natureza feminina. Propõe um modelo sintético baseado nos estudos de Murdok (1990), que abrange quatro grandes etapas. Na primeira, há uma forte rejeição ao feminino, que até então era dependente e submisso. Esta etapa corresponde à separação do feminino presente na pesquisa de Murdok (1990). Em um segundo momento, há a adesão completa à jornada exterior, como a apontada no ciclo heróico descrito por Campbell (2002). Aqui a heroína começa a contar com aliados masculinos com o intuito de alcançar a independência, ou mesmo o prestígio e o poder, correspondendo ao que a autora descreveu como identificação com o masculino, aquisição de aliados, caminho das provas e encontro com a benção ilusória do sucesso. Na terceira fase, há o desespero da heroína pela falta de perspectivas e de um sentido que a conduza a um processo de interiorização com a finalidade de encontrar as qualidades femininas perdidas. Esta se equipara ao que

Murdok (1990) delineou como: o despertar para sentimentos de aridez espiritual, morte, iniciação e descida da deusa e urgente desejo por religar-se ao feminino. No quarto e último estágio, a autora retrata como a cura da cisão mãe/filha. Quando há a redefinição e validação dos valores femininos integrados às habilidades que anteriormente eram atribuídas apenas ao masculino, aprendidas no decorrer da primeira e segunda etapa. Seria a cura da cisão mãe/ filha, a cura do masculino ferido e a integração do masculino e do feminino apontados por pela autora Murdok (1990).

Conforme Young-Eisendrath (2002), de modo geral, as adolescentes subestimam suas competências e virtudes, atrelando sua auto-estima aos atributos físicos. Desse modo, as adolescentes são na maioria das vezes socializadas para se tornarem objetos de desejo, ao invés de sujeitos de seus próprios desejos. Conforme a autora esta dicotomia de gênero mistificadora, aonde os homens são considerados detentores da força, enquanto que as mulheres ficam com a beleza exerce importantes implicações na adolescência e, conseqüentemente, no processo de individuação de ambos.

Ainda para a autora, caso as jovens mulheres exerçam sua autoridade de forma muito direta, provavelmente, serão vistas como “demais”: atrevidas demais, agressivas demais, intelectuais demais, masculinas demais, etc. Todavia, caso neguem esta mesma autoridade, serão tratadas como extremamente dependentes, imaturas, fracas, recebendo entre tantas outras características pejorativas. Assim, independente do quanto e como a mulher maneje a sua autoridade, inevitavelmente ela será mal-interpretada, visto que há um sério embate com o duplo vínculo, ou seja, entre o exercício da autoridade feminina e a impossibilidade de “pôr as coisas no lugar” (p. 223). Dentro dessa ótica, pondera que as mulheres são socializadas de maneira marginal ou secundária aos homens. A inteligência e a competência são dissociadas e projetadas em homens e instituições, propiciando que as mulheres se identifiquem como seres defeituosos, problemáticos e incompetentes. O que acaba ocorrendo de modo geral, conforme a autora, é que as adolescentes passam a desprezar suas capacidades. Nesse sentido, a autora julga que as tarefas evolutivas para se tornar uma mulher são: identificar a autoridade, a capacidade, a generosidade e/ou poderes negados e dissociados que ela reconheceu como pertencentes aos outros, e romper com a persona da feminilidade adolescente.

Sendo assim, ao iniciar o seu processo de individuação, a jovem, ativa o arquétipo do herói. Porém nesta empreitada, rumo ao seu desenvolvimento egóico, ela contará com quesitos especificamente femininos como: integrar na subjetividade consciente o seu animus anteriormente negado, dissolver a persona adolescente, restituir seu complexo materno tornando-o mais consciente, reconhecer os demais complexos subjetivos da sua personalidade, perceber e valorizar suas capacidades. Todos os aspectos citados abrem o caminho para a individuação.

2 PSICOLOGIA DOS CONTOS DE FADAS EM FILMES DE ANIMAÇÃO

Lieberman (1972) verifica que muitas vezes as heroínas dos contos de fadas estão reduzidas a um estado de passividade, submissão e impotência. Aponta que em muitos momentos elas são as recompensas dos heróis, como objetos que existem para serem dadas e/ou tomadas pelos homens e que não estão autorizados a agir por si próprias. As heroínas apresentam como principal virtude a resignação. Descreve que freqüentemente, estão à espera de um príncipe para resgatá-las, são vítimas aterrorizadas por um homem ou uma mulher cruéis, fisicamente histéricas, fracas, incapazes de tomar uma decisão, inaptas para antecipar as ações do antagonista, inábil para formular ou executar um plano para defender a si própria e sem capacidade de revidar quando uma situação exige uma postura mais assertiva. A autora lembra que há poucas histórias sobre mulheres que são igualmente boas e ativas veiculadas pela Disney. As que apresentam ambas as características são geralmente sobrenaturais, como as fadas, fato que enfatiza que mulheres que reúnam tais qualidades são irreais. Conclui que o padrão social subordinado influenciou na produção de gerações de mulheres vítimas, que subestimaram seus interesses, além dessas histórias transmitirem como valor que as mulheres angustiadas são interessantes.

Segundo Ralph (1978) há semelhanças entre elementos e temas de contos de fadas: heróis, heroínas e em vários momentos que podem ser encontrados em romances de autores que escreveram no século XIX. Enfatiza os estudos de Freud e Jung, pois ambos sugeriram que os contos poderiam ser interpretados do mesmo modo que os sonhos, já que revelavam modelos e/ou tendências básicas da psique e do seu desenvolvimento em virtude de conterem um material consciente cultural menos específico, espelhando desta forma, modelos básicos da psique. Nesse sentido, os romances revelam aspectos do desenvolvimento de uma personalidade psicológica e emocional, ou ainda, da psique do autor. Acredita que as crianças se identificam com as personagens dos contos devido à maneira como são trabalhados os aspectos e conflitos psicológicos, bem como emocionais em um nível distante da existência real. Tal fato atua diretamente no desenvolvimento de sua maturidade. Conforme o autor, um tema recorrente nos contos é o da jovem resgatada de

circunstâncias desagradáveis por um lindo príncipe e transformada em princesa. Situação que usualmente envolve o reconhecimento da heroína que se eleva em status e/ou se casa. Nessa categoria encontram-se: *Branca de Neve*, *Bela Adormecida* e *Cinderela*, sendo a última a mais transportada para a literatura.

Porto (1994), em seus estudos, também trata sobre a ideologia presentes nos contos de fadas. Na sua concepção, a literatura está vinculada a conceitos e valores que são impostos aos escritores, não sendo somente uma criação individual, mas de toda uma sociedade e que tem por intuito transmitir conhecimentos ao homem. A autora afirma que as influências sociais, culturais e políticas, sofridas pela criação no nível ideológico, transformaram não apenas o conteúdo literário, mas também sua provável função. No caso dos contos de fadas, a autora aponta que neles são expressas experiências singulares que tratam de questões universais dos seres humanos, como, por exemplo, os conflitos que envolvem poder. Entretanto, a maneira como os mesmos se desenvolvem desde a sua narrativa até seu desfecho final transmitem valores ou não de uma cultura e do momento histórico em que foram criados. Desse modo, a autora afirma que ao passar para as crianças determinados valores, os contos de fadas influenciavam na formação da personalidade das mesmas a partir de das posturas ideológicas adotadas. A partir deste fato, a autora propõe que a literatura tanto pode ser entendida como um dos recursos para dominar as crianças, ao propagar mensagens de normas éticas de comportamento quanto pode ser um rico instrumento que promove a reflexão sobre as suas condições pessoais, permitindo-lhes questionar a situação vigente e ampliando assim, seus horizontes.

Para Canton (1994) em todos seus contos de fadas pode-se identificar detalhes que difundem normas de etiqueta e “bons costumes” da “alta cultura” francesa do século XVII. A autora afirma que *civilité* é palavra-chave para entender os contos de fada de Perrault, visto que os mesmos foram construídos para disseminar noções que deveriam regular o comportamento das crianças, homogeneizando, paralelamente, seus valores. Nesse sentido, a constituição da heroína obedecia a parâmetros que estavam mais de acordo com regras de etiqueta e distinção social, expressos pelos ditos sentimentos nobres, do que por uma religiosidade ou romantismo, mesmo que estas regras e distinções estivessem em consonância com a Igreja. Salaria que em um contexto de absolutismo patriarcal cristão, as mulheres estavam no centro das atenções de Perrault. Seus contos

refletiam o ideal de *femme civilisée*, o qual exaltava que a mulher deve ser bela, dócil, polida, passiva, esforçada e saber como controlar suas vontades e impulsos.

Herrmann (1997) aborda a questão moral dos contos de fadas, a qual pode limitar o repertório do comportamento humano pela submissão a regras determinantes que acabam por restringir a liberdade. Cita que a moralidade implica que, diante de duas opções, escolhe-se por aquela mais aceita (moralmente) ou de maior valor em um contexto sócio-político e cultural. Nesse sentido, a moral contida nos contos pode reduzir a potência transformadora do real e do desejo para um plano regrado e aceito, havendo, portanto, uma restrição do nível consciente, o qual é ligado às regras e proibições.

Segundo esse autor, para entender melhor essa questão, é necessário tratar do aspecto da familiarização, a qual se refere a uma crença que o cotidiano é necessário e vital para a existência do homem. Entretanto, quando exacerbada, direciona-se para o campo da moralidade, descrita pelo autor como uma fé total em regras, desconhecidas, porém cumpridas e seguidas como doutrina. Nesta vertente, qualifica os contos como obras de familiarização, já que seus personagens não determinam seus destinos, mas se acostumam a ele, seguindo uma ordem vigente e uma regra imposta anteriormente. Cita *A Bela Adormecida*: “De que adiantou a proscricção das rocas de tear, ordenada pelo pai da Bela Adormecida?” (HERRMANN, 1997, p.81), explicando o quanto o destino das personagens é delimitado e que nada e nem ninguém tem força para mudá-lo. Considera por fim, que tais narrativas são compostas por muitas normas que constroem a realidade com a qual o/a personagem deve se familiarizar, resignando-se diante da realidade apresentada, o que por sua vez, direcionam as crianças a se integrarem no território da moralidade.

Barros (2003) realizou um estudo psicanalítico com o intuito de refletir sobre a maneira como os conteúdos dos contos de fadas estão presentes na mente da criança, visando entender de que modo expressam o mundo interno infantil e qual o papel que estes desempenham no seu desenvolvimento. Segundo a autora, o fascínio dos contos se deve em grande parte à sua linguagem simples, cativante e simbólica que além de abordarem questões mobilizam os seres humanos, proporcionam a criança a liberarem suas fantasias. Aponta que o envolvimento entre o narrador e o ouvinte é essencial para garantir o encantamento das crianças pelas histórias narradas. Cita o estudo de Bittencourt (1991) que destaca que o encanto se

dá devido ao fato do leitor e o ouvinte estarem em conexão em uma experiência de transicionalidade e mutualidade, segundo os termos utilizados no referencial winnicottiano. Bittencourt (1991) explica que a criança se fascina com o conto porque se atraiu pela voz da mãe, a qual favorece a integração do ego infantil, despertando o ouvinte para uma experiência produtiva e carregada de afeto.

A autora ainda destaca que o mais importante refere-se à natureza desse envolvimento e interesse dos dois lados, que proporcionará o desenvolvimento da fantasia, integração, criatividade e afloramento emocional e psíquico. Cita o aspecto moralizante dos contos de fadas, o que está intimamente ligado à ideologia e ao contexto sócio-político e cultural transmitido como adequados às gerações. Propõe explorar o simbolismo dos contos de fadas, pois é através dele que são apresentados conteúdos e fatos essenciais do desenvolvimento da personalidade humana como o auto-desenvolvimento e a aquisição da personalidade madura. Nesse sentido, esse tipo de narrativa encaminha a criança a descobrir sua própria identidade, além de mostrar experiências que são essenciais para o aperfeiçoamento do caráter. Afirma que os contos sugerem que uma vida cheia de recompensas está ao alcance da pessoa desde que ela lute e desenvolva sua identidade. Além disso, também funcionam como uma forma de expressar vivências infantis inconscientes e de poder elaborar fantasias.

Abramowicz (1998) assinala pontos importantes em relação às imagens de mulheres construídas pelos contos de fadas de Perrault. Lembra que os contos de fadas sempre significaram diálogos entre adultos e crianças imbuídos de convenções sociais que favorecem determinados interesses e, reforçam um tipo de discurso vigente. Revelam como os valores e hábitos sociais foram parcialmente influenciados pela literatura e constituem dados importantes na educação infantil. A autora cita que partir do século XVII, o escritor constrói imagens de mulheres por meio de suas histórias, tendo como base os contos orais populares, difundidos e contados até hoje. Quando as mulheres são más, aparecem como invejosas, ressentidas, feias, idosas e perversas, retratadas nas bruxas e nas madrastas. Já as imagens das mães, são construídas como contraste. No final, as malvadas são castigadas e/ou morrem, ou ainda, ocorre uma inversão nos papéis, em que elas acabam sendo submetidas às mesmas maldades que cometeram. Há também as nem boas nem más, como as mães pobres, que, na sua maioria, são obedientes e submissas ao marido. As mulheres boas são obedientes, pacientes, resignadas,

piedosas, generosas e graciosas, qualidades femininas que estão "à espera" de um homem que as reconheça e se case com elas. Nos contos mais populares a menina é vista como: ingênua, infantil e ignorante.

Na concepção de Abramowicz (1998), essas histórias produzem e reproduzem, propõem e "repropõem" modelos de condutas e de feminino. A autora cita que estudiosos dos contos de fadas mostraram que isso permitiu, na Alemanha, por exemplo, que esses padrões fossem usados pelos nazistas para legitimar o racismo, o sexismo e o autoritarismo. Nesse sentido, os contos de fadas provavelmente foram usados com o intuito de persuadir as crianças a se conformar com os modelos dominantes no processo de socialização.

Outra autora que questionou sobre as funções femininas preconizadas por Perrault foi Mendes (2000). Em sua obra, ressalta que Perrault, no final de cada um de seus contos, transmitia algum valor social burguês, classe à qual estava inserido. Expõe que a intenção moralizante de Perrault, impregnada por conceitos pedagógicos e religiosos da época, pode ser notada no título de sua coletânea: *Histórias ou contos do tempo passado com moralidade*. Conforme a autora, no primeiro conto popular de Perrault, *Grisélde*, o autor vale-se da ironia para afirmar que uma dama de Paris, para ter "sucesso" deveria ter paciência com seus maridos, fazendo uma alusão moral por meio de seus contos sobre os costumes recomendados na época. De modo implícito a informação era passada e, portanto ficava mais fácil de ser absorvida, já que era mais agradável e sutil, aumentando o seu poder de aceitação.

Segundo o autor citado acima, a ideologia burguesa utilizou-se dos contos para educar as crianças, já que os mesmos traziam exemplos de conformismo e resignação, necessários para manter a ordem social vigente. Assim, valores sociais e culturais ligados à burguesia eram ensinados sem que fossem levadas ao questionamento ou à reflexão. Além disso, a autora propõe que os contos representam um mundo no qual os papéis na sociedade são determinados por poderes superiores, em geral mágicos, que não podem ser mudados, o que demonstra que a ordem vigente deveria permanecer imutável, sugerindo uma conformação/ submissão ao poder mágico.

Gomes (2000) enfatiza que, antes da revolução feminista, a figura masculina era a principal estrutura de que as mulheres poderiam dispor. O casamento era o destino certo para as consideradas "mulheres de família", sendo que a cultura

supunha que todas precisavam de um homem que as protegesse. Aponta que nos romances o casamento era uma forma de redenção da mulher, visto que todos finalizam suas histórias com o encontro do herói com a mocinha. Atualmente, o casamento não é mais visto como uma necessidade para a vida de uma mulher, entretanto a idealização do encontro com o masculino parece ser ainda mais significativo do que antes na concepção da autora. Continua-se idealizando um príncipe que seja forte, alto, másculo e, ao mesmo tempo, cortês e amável.

Na ótica de Gomes (2000), os papéis femininos citados pelos contos de fadas solidificaram-se, durante o transcorrer das gerações, sob os critérios de “bom comportamento” e passividade. Ressalta que apesar das personagens principais serem chamadas “heroínas”, as protagonistas veiculadas pelos estúdios da Disney como: Branca de Neve, Cinderela e Aurora (Bela Adormecida) não agem para transformar o seu destino, sendo sempre fadas, animais e outros personagens, incluindo os vilões, que conduzem a ação. Para a autora, elas constituem-se verdadeiros exemplos de abnegação, aceitando passivamente seu destino. Assim, estas histórias são contadas de forma a garantir que as mulheres sejam bonitas, vulneráveis, passivas e obedientes.

Sabat (2002) apresenta alguns resultados de uma pesquisa na qual trata a heterossexualidade como uma condição que é construída culturalmente. Constatou que diferentes mecanismos são utilizados na tentativa de garantir a heterossexualidade como a sexualidade normativa, escolhendo pesquisar alguns filmes infantis de animação dos estúdios Disney como: *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera* e *Mulan*. Para a autora, esses filmes são produtos culturais contemporâneos, com uma contribuição muito expressiva para afirmar/reafirmar/confirmar uma forma de sexualidade como normal, legítima e natural. Considera que esse tipo de produto constitui uma forma de recurso pedagógico de produção e transmissão de conhecimentos e saberes no dia-a-dia das crianças. Na sua concepção, pode-se avaliar a heteronormatividade¹ a partir do “outro”, do “ilegítimo”, do “estranho”, do “monstro” tal como é apresentado/representado nesses filmes. Nos filmes infantis

¹ Sabat (2002) define heteronormatividade a partir do campo dos Estudos Culturais que significa o conjunto de normas, regras, procedimentos que regula e normaliza não apenas as identidades sexuais como também as identidades de gênero, estabelecendo maneiras usuais de ser, modos de comportamento, procedimentos determinados, atitudes.

de animação, prossegue a autora, as dicotomias estão sempre presentes de modo explícito: o bom e o mau, o herói ou a heroína e o vilão ou a vilã, o puro e o impuro.

Essas dicotomias são apresentadas de diversas formas: recursos gráficos, textuais, sonoros e musicais. Ariel e Úrsula em *A Pequena Sereia* (1989), Bela e Gaston em *A Bela e a Fera* (1991), são personagens que representam uma série de dicotomias importantes, bem como a constituição de modelos hegemônicos de masculinidade e de feminilidade. Observa que independente do roteiro, este segue uma ordem de: início, meio e fim com um começo de um relacionamento amoroso, o qual é o clássico final feliz. Nesse sentido, o conjunto de procedimentos técnicos, gráficos, discursivos produz pedagogicamente formas de condutas relacionadas à heterossexualidade como sexualidade normativa. O romance acontece invariavelmente entre um jovem e uma jovem ou entre um macho e uma fêmea, quando os protagonistas são animais. A idéia é de que esta norma seja repetida desde sempre para evitar a possibilidade de se pensar outros tipos de união afetiva.

Conforme Sabat (2002) ainda, outro artifício freqüentemente utilizado para construir a identidade hegemônica é apresentar o diferente como monstro, como desprezível, como abjeto. A mídia, continuamente, trabalha em favor de sujeitos heterossexuais, jovens, bonitos e com corpos perfeitos, os quais devem constituir família através de uma união legal sendo, preferencialmente, um casamento cristão. Na concepção da autora, devido à importância que as imagens ocupam na cultura contemporânea, a proliferação das mesmas chega ao sistema educacional por várias vias, sendo que uma das mais eficazes pela criação de personagens para filmes de animação. Atenta-se para o fato, portanto, dos valores, hábitos, tipos físicos ideais re/produzidos por meio das personagens produzidas pela Disney estão sendo amplamente consumidos pelas crianças. Assim, esses filmes oferecem instrumentos que possibilitam uma aprendizagem persuasiva na infância.

Maggiore (2003) discorre que as crianças idolatram os seus personagens favoritos, buscando imitar suas ações e comportamentos. Dessa maneira, elegem aquele que se destaca nos contos de fadas e passam a reproduzirem seus valores, o que despontará no aprendizado de condutas e na imitação de papéis sociais estipulados nas histórias. As crenças são dessa forma, passadas de geração a geração. Destaca que os contos são usados como meio de manipulação dos comportamentos, dando continuidade à dominação grupal. No seu ponto de vista, a mulher é a principal atingida nesse processo, pois seu papel está sempre

subordinado a de um homem. Afirma que a maioria dos contos se ampara em um governo patriarcal, o que pode ser percebido nas características femininas manifestadas e valorizadas. Boas mulheres são silenciosas, desprovidas de ambição, lindas, férteis e ávidas por casar. Ensinam que imoral ter metas fora do ambiente doméstico e exercer autoridade. Procuram convencer os leitores que o melhor para a mulher é a subserviência, associando o sexo feminino à fraqueza e a passividade.

Desse modo, para Maggiore (2003), há um favorecimento da dominação social e governamental masculina. Aponta que o falar nos contos está associado às bruxas e às feiticeiras, as quais pronunciam palavras ligadas ao mal. Nessas histórias, a boa mulher não fala até que tenha sido pronunciada ou recebido permissão. A fala está ligada a poder, visto que pessoas que ocupam posições autoritárias, geralmente homens opressivos, comunicam-se ostensivamente. Para a autora os atributos mais honráveis nos contos são: passividade - não é feminino se salvar ou conseguir sair de situações desagradáveis sem um homem; falta de ambição - elas não galgam posições de destaque, pois são inaptas para tomar decisões e criar mudanças, sendo o lar seu local de atuação junto ao marido e filhos; e beleza, característica que sempre traz uma recompensa e oportunidades, visto que as mais belas casam ou conquistam altas posições sociais, além de estar associada com moralidade, bondade e dignidade. Com relação às qualidades citadas, a autora nota que a Disney perpetuou este ideal por muitas décadas em seus filmes.

Bonaventure (2008) cita que os contos contêm uma moral intrínseca, que podem ser passados para o público infantil de modo indireto e, provavelmente, mais fácil. Os bons sempre vencem, enquanto que os maus acabam destruídos. Entretanto, questiona qual a pedagogia que estaria por trás da condição do órfão que encontra a madrasta cruel e dos castigos sofridos por aqueles que não se comportaram corretamente? Onde está o princípio do perdão? Enfatiza que do ponto de vista da educação moral e humana, os contos parecem contar uma lição duvidosa e ambígua. Todavia o sucesso dessas narrativas deve-se ao fato que elas falam da realidade do ser humano, de sua busca, de seus traumas, da dificuldade ao lidar com os pais, de sua vontade de ser herói e dos monstros que tem que combater no cotidiano. Por meio de uma linguagem simbólica, os contos tratam de maneira muito mais rica o que se estuda em livros de psicologia, mostrando como se

processam os conflitos da infância, da adolescência e os grandes problemas existenciais, e como eles podem ser resolvidos de uma maneira muito próxima ao preconizado pelas grandes religiões, por místicos ou sábios filósofos.

Ainda na concepção da autora, os contos evocam imagens que são próprias de cada indivíduo porque expressam realidades humanas que sempre existiram, sendo uma variação sobre o mesmo tema: o ser humano se buscando e procurando sentido em sua vida. Afirma que o conto tem sempre a ver com cada pessoa, funcionando como um reflexo da percepção que os indivíduos tiveram a respeito de si mesmo durante séculos. Nas suas poucas imagens, condensa o essencial de anos de experiência e conflitos. A simplicidade com que são relatados permite que cada ser humano monte a sua aventura com imagens próprias. Para a autora, os contos ajudam a ensinar sobre qual seria a atitude certa frente a uma situação específica. Dessa forma, é necessário que cada um se despoje de preconceitos e de visões rígidas para sentir a proposta que ele oferece. Ao analisar um conto, pontos diferentes são tocados no decorrer de seu estudo, fazendo com que em vários momentos, diversos elementos sejam percebidos.

Neuls e Vidal (2006) afirmam que a literatura infantil e infanto-juvenil, além de ensinar conceitos sobre o que é “bom” ou “ruim”, o que é “certo” ou “errado”, também ensina modos de ser menino, menina, homem, mulher. As autoras analisaram as representações de feminilidade e masculinidade em algumas narrativas que têm por característica incluir novos personagens no enredo, subverterem estereótipos de personagens tradicionais ou apresentam um final diferente. Essas histórias trazem: princesas espertas e/ou falantes; príncipes insatisfeitos com a idéia do casamento, mas conformados com a situação; príncipes que desistem de casar e lobo não tão maus. Entretanto, há também personagens femininas de formato tradicional, que esperam pelo casamento com o príncipe encantado e provedor da família, ou mesmo, pela mágica que irá transformar suas vidas em um “viveram felizes para sempre”. Desse modo, consideram importante descrever o que entendem por identidades sexuais e de gênero.

Para as autoras, as identidades de gênero seriam as formas pelas quais os sujeitos se identificariam histórica e socialmente como masculinos e femininos, já as identidades sexuais, por sua vez, seriam os muitos arranjos que os sujeitos fazem para viver seus desejos e prazeres, além de serem entendidas como socialmente e historicamente construídas. Entendem que pensar em gênero implica em entendê-lo

enquanto um processo que não apenas diferencia homens de mulheres, mas homens de homens e mulheres de mulheres. Concebem gênero como constituinte das identidades do sujeito, da mesma forma que a etnia, a classe, a raça e outros marcadores sociais. As identidades, nessa ótica, são instáveis, móveis, plurais e até contraditórias.

Nos contos analisados por Neuls e Vidal (2006), algumas personagens femininas são rebeldes, espertas, inteligentes, corajosas. Mostram-se tanta autoconfiança para enfrentar perigos e adversidades, que tais atributos parecem incomodar os outros personagens. Segundo as autoras, esse desconforto, parece advir do fato dessas características serem consideradas como primordialmente masculinas. Mencionam que o tido como natural na masculinidade pode ser visto como não-natural e ameaçador na feminilidade. Ou seja, tais personagens causam antipatia nos outros porque o esperado seria que elas fossem frágeis, como o feminino é tradicionalmente apresentado nos contos.

Contudo, propõem as autoras acima, as heroínas ainda se valem de sua força e determinação para se casarem. Atitude que demonstra ser o matrimônio o caminho para a felicidade. Outro ponto destacado nos contos de fadas examinados é a atitude dos príncipes frente às iniciativas femininas, mostrando-se confusos, sem saber o que fazer perante o comportamento delas. Também afirmam que a fala não é uma característica aconselhável para aquelas que pretendem se casar: ela precisa ser gentil e desamparada para chegar ao altar. Nessa vertente, alguns filmes de animação infantil da Disney, seja pelas músicas ou pelos diálogos enfatizam que apenas as moças retraídas e quietinhas se casam, mostrando deste modo, que se ela não possui as qualidades que o homem privilegia, ele se aborrece e vai embora. Dessa maneira, consideram que o comportamento feminino é ainda definido e regulado a partir do masculino. Sendo assim, constrói-se uma representação de feminilidade regulada a partir do masculino e a mensagem é: a mulher para se casar não pode ser fútil, mas também não pode ser esperta demais. Concluem que as princesas que se apaixonam à primeira vista reforçam a idéia de que as mulheres são vulneráveis e interessadas em um homem que deve ser jovem, belo, rico e valente.

Segundo Giroux (1995a), ao se fazer um exame da cultura infantil, esta vem mostrar que as identidades individuais e coletivas das crianças e dos jovens são amplamente moldadas política e pedagogicamente pela cultura visual dos

videogames, televisão, cinema e até mesmo nos shopping centers e parques de diversão. O autor sugere que todos os envolvidos na formação cultural das crianças (pais, professores, familiares, etc.) discutam a repercussão da Disney na formação do ambiente simbólico no qual os filhos nascem e pelos quais jovens e adultos, de algum modo foram e/ou são influenciados. Assinala que tanto os textos presentes na cultura infantil quanto os filmes da Disney, devem ser incorporados às redes de ensino como objeto de conhecimento social e de análise crítica. O intuito é proporcionar discussões de como a mídia popular dirigida à formação da cultura infantil está envolvida em um conjunto de relações poder e saber.

Na ótica de Giroux (1995a), os educadores precisam discutir seriamente sobre a tentativa da Disney de deixar todos os elementos negativos e indesejados sobre a realidade de fora, ao mesmo tempo, que inclui somente elementos positivos. Nesse sentido, há uma produção de filmes que disseminam uma visão estreita sobre: valores familiares, papéis femininos (em geral rígidos) e às pessoas não brancas. O autor também propõe que pais e educadores prestem atenção à forma como os filmes e os meios visuais da Disney são utilizados e compreendidos pelas crianças. Afirma que tais filmes fornecem uma oportunidade para os adultos falarem sobre cultura popular e criam base para uma melhor compreensão de como os jovens se identificam com essas produções, além de possibilitar para a discussão de questões que promovam uma reflexão crítica. Enfatiza que a Disney precisa ser responsabilizada tanto em termos comerciais como em termos políticos e éticos. Para isso, pais e educadores necessitam contestar e romper o poder institucional vinculado pelas imagens, representações e valores oferecidos pela “pedagogia da inocência” promovida pela companhia.

Camargo (1997) buscou entender sobre como os meios de comunicação de massa, contribuem ou interferem na visão de mundo da criança, refletindo na consciência infantil. A fim de averiguar como se dá esta influência, desenvolveu uma pesquisa qualitativa baseada em um estudo de caso que foi dividido em duas etapas: a primeira consistiu em detectar, pela observação de uma classe de alunos da pré-escola, quais eram as marcas preferidas das crianças. Ao concluir que esta marca era a Disney, partiu para a segunda etapa: entrevistar o gerente de marketing do escritório da Disney no Brasil com o intuito de investigar a estratégia mercadológica da empresa. Colhido os dados, elaborou uma análise do conteúdo da entrevista, levantando os seguintes temas: Disney como líder de mercado; o

desenvolvimento dos produtos; a propaganda Disney; e o controle da empresa Disney. Diante disso, procurou caracterizar a relação entre a criança e a empresa em questão. Após analisar os dados, a autora mostrou que a Disney veicula uma realidade de forma estereotipada e idealizada para as crianças. Tal situação contribui para uma deformação de visão de mundo: a sociedade é mostrada harmônica, com valores universais, onde cada personagem cumpre o seu papel como se fosse um destino do qual não pode fugir e que deve ser vivido alegremente. As divergências não são, portanto, consideradas. O conflito social é reduzido, ocultando o homem que vive em uma sociedade de classes. Camufla-se, assim, a desigualdade e a injustiça social devido ao fornecimento de uma visão pré-concebida de família e de mundo, a qual acentua esteriótipos.

A autora ainda ressalta que os pais depositam credibilidade e estimulam o contato dos filhos com a empresa pelo fato desta não colocar seus filhos frente às contradições sociais, além de disseminarem valores tradicionais e conservadores que representam a ideologia da sociedade capitalista norte-americana. Segundo a autora, as imagens e a fama dos personagens da Disney se consolidam de tal forma que estes mantêm com a criança uma relação afetiva, o que incita à adoção dos valores preconizados pela empresa. Lembra os esteriótipos em que os personagens se alicerçam, respondem às demandas simbólicas de seu público. Nesse contexto, tanto os pais quanto as crianças, são levados a consumir produtos e/ou idéias por necessidades e aspirações que dependem da imagem que cada um tem ou gostaria de ter de si próprio, garantindo sentimento de satisfação e singularidade. Os consumidores compram os produtos e as produções pelo valor que os personagens contidos neles estabelecem como moralmente correto. Afinal, ao consumi-los, simbolicamente é o personagem que o consumidor leva para casa. Sendo assim, ideologias são propagadas por gerações, impedindo a construção de uma consciência crítica a respeito da sociedade, levando à passividade e ao individualismo.

Corso e Corso (1998) partem de uma referência lacaniana ao afirmarem que o indivíduo se constitui a partir do discurso do outro. Deste modo, além da importância da mediação do adulto nos contos de fadas, o próprio autor se torna responsável pela formação da criança durante o seu desenvolvimento, além de contribuir significativamente para a construção do imaginário.

Suplicy e Ferraz (2004) analisaram desenhos animados produzidos recentemente para o cinema e a televisão (*As meninas superpoderosas, Sherk!, Pokémon*, entre outros). Para as autoras esses desenhos são como contos de fadas da modernidade, ao mesmo tempo em que expressam temas arquetípicos próximos da realidade das crianças contemporâneas. Citam que os desenhos retratam a jornada heróica e são facilitadores do fortalecimento do ego da criança, bem como do seu desenvolvimento rumo à individuação. Na concepção das mesmas tanto nos contos de fadas quanto nos desenhos animados clássicos imperava uma ética maniqueísta, nos quais se justificava uma clara definição de vilões com suas faculdades imorais. Acreditam que, atualmente, o mal se mostra mais diluído, mais difundido, deixando de ser projetado em uma única figura e, assim, passou a ser mais ameaçador e desconhecido.

Diante dos trabalhos, aqui relacionados, pode-se considerar que muitos estudiosos se dedicaram a interpretar os elementos presentes nos contos de fadas como manifestações de desejos, medos, ideologias, valores, moral, entre outros fatores, que tanto podem refletir o mundo interno infantil quanto influenciá-lo. Desse modo, a leitura de contos de fadas não só contribui para o desenvolvimento da imaginação da criança como lhe oferece diversas perspectivas sobre o mundo que a cerca. Para Bettelheim (2002), os contos de fadas são como obras de arte que podem ser compreendidas pelas crianças, como nenhuma outra forma de arte consegue ser. Em toda sua obra, o autor destaca a importância especial que esses contos têm para o desenvolvimento da estrutura da criança:

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter. Os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade – mas apenas se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais nunca se adquire verdadeira identidade (BETTELHEIM, 2002, p.32).

De um modo geral, os autores aqui referidos mostram como os contos, por meio da análise sua linguagem simbólica, revelam conteúdos, significados, conflitos internos e motivações relativas a formas de condutas humanas que acabam por interferir, divulgar e reproduzir valores ideológicos de acordo com o que foi pré-estabelecido como moralmente correto pela sociedade. Nessa ótica, os estúdios Disney são um exemplo disso, pois produziram e produzem muitos filmes de animação infantil baseado em contos de fadas, que promovem a ideologia capitalista

americana a qual encobre a realidade com suas diferenças e seus conflitos. Essa interferência pode auxiliar na conscientização da criança sobre o seu meio na medida em que esta canaliza aquilo que assiste envolta por uma aura imaculada de bondade, ausência de violência e discrepâncias sociais em direção a um ideal ético e moral socialmente aceito. Nesse processo, especialmente por meio das personagens apresentadas ao público infantil, pode-se pensar que há uma contribuição para a constituição da auto-imagem (aquilo que o indivíduo pensa que é) e da auto-estima (o valor que o indivíduo atribui a si próprio). Afinal, muitas das representações sobre si mesmo são construídas a partir daquilo que é socialmente aceito. Além disso, essas representações influenciam na visão de si próprio e em períodos posteriores da vida, como na adolescência e na vida adulta.

3 MÉTODO

3.1 OBJETIVO

O objetivo desta dissertação é analisar a trajetória de algumas heroínas dos filmes infantis de animação produzidos pela Walt Disney Pictures e Dreamworks Pictures no período de 1937 a 2007. Dessa forma, busca-se nesse estudo identificar quais são os comportamentos e temas propagados por essas heroínas.

3.2 PROCEDIMENTO

Foi realizada uma pesquisa qualitativa. Segundo Penna (2003), o método qualitativo tem sido considerado como aquele que melhor atende às necessidades humanas e sociais que objetivam a compreensão e interpretação dos fenômenos humanos.

A presente pesquisa foi baseada nos pressupostos da psicologia analítica que considera a investigação da consciência, do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo, além de tratar de conceitos que serão fundamentais no processo de análise deste trabalho como: arquétipo, símbolo, individuação, complexo, entre outros.

A fim de atender o objetivo, que é o de análise da trajetória das heroínas, os filmes escolhidos foram: *Branca de Neve e os Sete Anões* (Walt Disney Pictures, 1937), *Cinderela* (Walt Disney Pictures, 1950), *A Bela Adormecida* (Walt Disney Pictures, 1959), *A Pequena Sereia* (Walt Disney Pictures, 1989), *A Bela e a Fera* (Walt Disney Pictures, 1991), *Shrek!* (Dreamworks Pictures, 2001), *Shrek 2* (Dreamworks Pictures, 2004) e *Shrek Terceiro* (Dreamworks Pictures, 2007). Os critérios para a escolha destes filmes foram:

- a) os protagonistas serem do sexo feminino;
- b) serem baseados em contos de fadas;
- c) personagens populares;
- d) protagonistas se encontrarem no período da adolescência;
- e) produções realizadas a partir de 1937 até 2007.

Foi efetuado um estudo bibliográfico sobre a produção acadêmica disponível sobre o tema, buscando identificar referências que permitam localizar as heroínas nos contextos histórico e cultural em que foram criadas para o cinema. Diversos autores foram usados devido a sua contribuição para o tema, entre eles: Von Franz (1995, 2003, 2007) que estudou com profundidade os contos de fadas, retomando as várias teorias sobre a sua origem, a natureza e a interpretação, bem como o processo de individuação e o feminino nos mesmos; Abramowicz (1998), a qual discutiu o processo de apropriação de Perrault das histórias populares dos séculos XII ao XV e as imagens de mulheres consagradas em seus contos de fadas construídas e inscritas em um determinado contexto; Giroux (1995a/b), que apresenta estudos sobre a influência dos filmes da Disney na educação das crianças; Gomes (2000), a qual pesquisou sobre como os papéis femininos veiculados pelos contos de fadas se solidificaram durante o transcorrer das gerações; Steinberg e Kincheloe (2001), que procuram refletir sobre a existência de um novo tipo de infância que a cultura midiática produz e a dinâmica relacional entre crianças e adultos no contexto da pós-modernidade; Sabat (2002, 2003), a qual se dedicou a estudar como filmes infantis são utilizados como recursos pedagógicos de produção e transmissão de conhecimentos e saberes; Neuls e Vidal (2006), que refletem sobre o comportamento do feminino nos contos de fadas; Corso e Corso (2006), os quais realizaram uma extensa análise dos contos de fadas sob a ótica da psicanálise; Amereno e Chacon (2005), as quais analisaram *Shrek!* e *Shrek 2* como uma nova representação dos contos de fadas, etc.

Em seguida, com relação a cada heroína aqui citada foi efetuada uma breve apresentação dos principais filmes de animação nos quais aparecem e são referentes ao conto original, excluindo, portanto, filmes que dariam continuidade às narrativas, como por exemplo: *Cinderela 2*; citação das alterações que os contos de fadas tiveram quando se tornaram filmes; sinopse de cada filme; revisão da literatura com autores de diferentes abordagens que se referiram às heroínas e/ou ao filme que elas protagonizam e, por fim, uma breve análise dos filmes.

Posteriormente, apresentam-se quatro quadros síntese dos resultados que surgiram a partir da análise:

Quadro 1 – Aspectos da Persona das heroínas – referentes às datas de veiculação dos filmes, esteriótipos, aparência física, trajes usados e atividades realizadas;

Quadro 2 – Animus e Sombra das heroínas;

Quadro 3 – Complexo Materno e Complexo Paterno das heroínas;

Quadro 4 – Organização para interpretação dos contos de fadas, relativos à organização sugerida por Von Franz (2007) sobre interpretação dos contos de fada como início do problema, conflito psicológico, peripécia, clímax e lysis.

4 RESULTADOS: HEROÍNAS

4.1 BRANCA DE NEVE

Originalmente, *Branca de Neve* faz parte da série de contos descritos pelos irmãos Grimm ([1812], 2000). Com algumas diferenças da primeira versão, a Disney lançou seu primeiro filme de animação *Branca de Neve e os Sete Anões* em 1937.

Completamente desenhado à mão, o filme levou cerca de três anos para ser concluído. Na produção, houve mais de 250 mil desenhos feitos por 750 artistas, os quais na verdade desenharam mais de dois milhões de figuras ao todo. No total custou 1.480.000 dólares, mais do que o dobro que a Disney planejara gastar (apenas 500 mil dólares). Na época, Walt Disney foi alertado para o perigo de ter um grande prejuízo, pois não se sabia se uma platéia iria se interessar por um desenho animado de longa-metragem. Entretanto, logo em seu lançamento *Branca de Neve e os Sete Anões* obteve sucesso. Considerado uma obra-prima técnica e artística, as platéias adoraram e os críticos chamaram de "o melhor filme de animação de todos os tempos". O filme rendeu uma quantia de 8.000.000 dólares, salvando o estúdio da falência e o direcionando como líder de mercado em filmes de animação infantil (ARKOFF, 2008).

Contudo, com receio de ser rejeitado pelo público, visto que até aquele momento, nenhum estúdio havia criado uma personagem humana com tanta riqueza de gestos e movimentos, Walt Disney quis que Branca de Neve se parecesse inocente e bem jovem, com um traço de gordura de uma adolescente entre 12 e 14 anos. Também insistiu que sua voz soasse jovem e rejeitou algumas atrizes famosas em torno dos 30 anos, como Deanna Durbin, favorecendo Adriana Caselotti, treinada em ópera, filha de uma professora de canto de Hollywood. Mas, durante a produção, os animadores pediram que Disney os deixasse fazer a personagem aparentar ser mais velha para que não parecesse tão nova para se apaixonar, sugestão que acabou sendo aceita pelo produtor (ARKOFF, 2008).

Nota-se que na versão do conto *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm para o cinema, algumas alterações foram feitas, entre elas as principais são: morte do pai, ao invés da "anulação" do personagem após o casamento com a madrasta (sabe-se

da sua existência, mas ele não surge em nenhuma parte da narrativa depois de seu matrimônio com a nova esposa); a heroína retratada como uma adolescente, e não como uma criança de sete anos; a solicitação do coração da enteada, ao invés do pulmão e do fígado pela rainha; anões com personalidade individual; apenas uma tentativa de assassinato, ao contrário das três (corpete, pente e maçã); o despertar da princesa devido a um beijo romântico e não por causa do tropeço dos anões que ocasionou a saída do pedaço da maçã envenenada da garganta e, finalmente, a vingança dos anões que jogam a madrasta da montanha, diferentemente da sua morte ao ter que dançar com pantufas de ferro sobre carvões acesos ao ir ao casamento de Branca de Neve com o príncipe.

4.1.1 Sinopse do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (Walt Disney Pictures, 1937)

Em um pequeno reino, vivia uma princesa chamada Branca de Neve, cuja madrasta e rainha má temia que um dia a beleza da enteada ultrapassasse a sua. Por isso, ela a vestia com trapos e a forçava a trabalhar como uma empregada. A menina cresce cada vez mais bela até que um dia o príncipe que passava com seu cavalo perto do castelo a vê, apaixonando-se por ela imediatamente e Branca de Neve por ele. Concomitantemente, a madrasta, considerada até então a mais linda de todas as mulheres pelo espelho (que ao ser inquirido somente respondia a verdade), quando este lhe diz que a partir daquele momento a enteada era a mais bela, ela por inveja e vaidade, manda matá-la. Para isso, contrata um caçador e o incumbe de assassiná-la e, como prova do ato, pede o coração da princesa. Contudo, ele não cumpre sua missão por não conseguir matar um ser tão lindo como ela e a deixa partir, levando o coração de um animal no lugar. Durante a fuga pela floresta, Branca de Neve encontra a casa dos sete anões, que trabalham em uma mina e passam a protegê-la. Algum tempo depois, ao descobrir que a enteada continua viva, a rainha se disfarça em uma idosa, vai até a moça e lhe oferece uma maçã envenenada. Ao comê-la, Branca de Neve cai em um sono profundo para desespero dos anões que lhe dão como morta e a colocam em um caixão de vidro. Somente desperta, quando é beijada pelo príncipe. A partir de então, vivem felizes para sempre. Já a madrasta cai do alto de uma montanha rochosa, após ser perseguida pelos anões.

4.1.2 Revisão da Literatura

Para Gomes (2000) O primeiro longa-metragem dos estúdios Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões*, foi um sucesso devido às inovações que propiciaram não só os efeitos de verossimilhança e uma fotografia de alta qualidade, mas também a apropriação de elementos cinematográficos que não eram restritas como comumente se viam na maioria dos filmes de animação. As películas das primeiras princesas (refere-se à autora à Branca de Neve, Cinderela e Aurora), seguem um padrão que mescla todos os elementos vendáveis do cinema: romance, aventura, comédia, terror, fazendo dessas obras um festival de referências a todos os gêneros cinematográficos, além de manterem características próprias dos desenhos animados tradicionais. Cita que o objetivo de Disney mantido até hoje no que se refere à maioria de filmes e produtos, era fazer um filme para crianças que também fosse capaz de conquistar os adultos. Para isso, os estúdios Disney inspiraram suas animações no mesmo visual e linguagem no mesmo estilo dos primeiros filmes produzidos para o cinema falado e dos grandes musicais de *Hollywood*, produzindo entretenimento ao gosto típico da classe média norte-americana.

Em seus estudos, Pereira (2000) enfatiza que Branca de Neve (entre outras heroínas) representa o “inconsciente passivo-negativo”, enquanto o príncipe retrata o “consciente ativo-positivo”. Deste modo, o príncipe é o herói, vencedor de batalhas, enquanto a princesa fica apagada, adormecida, o que sugere uma inatividade ao feminino, que permanece a espera de um consciente ativo para despertá-las. Também dentro desta perspectiva, McCarson (2004) propõe que ao adormecer, Branca de Neve interrompe o seu destino. De acordo com os seus apontamentos, pressupõe-se que o sono ocorre em virtude da sua inabilidade para lidar com o masculino e o feminino, bem como sua dificuldade em crescer do ponto de vista psíquico e seguir em frente na vida.

Para Flynn (2005), o conto de fadas *Branca de Neve* descreve um estado imaturo da psique feminina, pois a mãe logo morre, deixando a heroína sem uma mãe no sentido psicológico. Diante desta falta, a história trata, possivelmente, de uma redenção do princípio feminino. O autor lembra que todas as imagens da história podem ser vistas como aspectos relacionados ao desenvolvimento do feminino. Além disso, considera que as personagens desse conto são complexos

autônomos comuns a todas as pessoas. Aponta que a mãe, a filha, a madrasta e o príncipe são exemplos de uma quaternidade, ou seja, cada personagem representa diferentes aspectos do Self. No início da história da Branca de Neve, a anima, está longe de ser completa, visto que ela é inocente e imatura e carece de carinho materno. A rainha mãe, ainda viva, ao olhar para seu sangue e para a neve, reflete sobre a sua filha esperada, desejando atributos à mesma. Há nesse princípio, o símbolo também da transcendência, pois a rainha mãe deposita expectativas na filha que ultrapassam sua própria vida. Na visão Corso e Corso (2006), essa rainha aparece apenas para fazer a encomenda, já que logo morre.

Flynn (2005) analisa o conto destacando que existem dez homens na história de Branca de Neve que podem ser divididos em quatro fases de desenvolvimento do masculino no interior da mulher rumo à sua completa maturação psicológica. Assim, a heroína começa a história com uma figura inexistente de animus e sua mãe está morta. Um pai que não consegue fazer nada traduz uma condição altamente trágica ao psiquismo, afinal o não fazer evita a própria cura. Na visão do autor, a fim de contrabalancear a ausência do animus surge um feminino negativo inflado inconsciente, que visa restringir a existência de Branca de Neve. Menciona que na segunda fase é onde ocorre o despertar da consciência da heroína. Considerada uma ameaça pela madrasta, a figura de sombra em sua psique, surge o primeiro estado de consciência do masculino: o caçador, o qual não lhe causará nenhum dano, mas também não irá protegê-la. O espelho, ao dizer à madrasta que ela não era mais a mais bela a aterroriza, o que demonstra que a sua beleza é por ela sentida como uma forma de controle. Sem a o atributo da beleza é como se ela deixasse de hipnotizar o masculino.

Na terceira etapa citada, Flynn (2005) considera que Branca de Neve amadurece por reunir sete homens anões. Todos entram em um acordo de ajuda mútua, enquanto ela cuida da casa, os anões mantêm a casa. Porém, eles não suficientemente crescidos, sendo, portanto, limitados no ato de proteger a princesa. Lembra que também há uma grande parcela de imprudência por parte da heroína, pois esta não obedece às instruções de não abrir portas e janelas. Entretanto, o subjugado ego precisa encontrar-se sozinho, bem como dar-se conta do sentimento de ódio por uma mãe negativa interna. Na quarta e última fase, o príncipe entra no mundo de Branca de Neve, mas apenas quando ela está inconsciente, ou seja,

quando parece morta. Segundo o autor, a morte da personagem é necessária para que ela se torne uma mulher.

Na concepção de Bonaventure (2008), a bela princesa tem como tarefa aprender a perder a sua ingenuidade e não acreditar nas conversas sedutoras da madrasta. Além disso, seu contato com os anões irá fazer dela uma mulher desejável até quando semi-morta. Outro ponto levantado é que as figuras femininas da princesa e da madrasta coexistem dentro de cada indivíduo: a menina inocente, bonita, mas que contém o lado adulto, invejoso, que dificulta o outro lado existir, pois o lado mais exigente, que quer se sobressair perante aos outros, acaba sufocando o lado mais frágil. Sob o disfarce de querer oferecer o que há de melhor, esse lado mais rígido acaba na realidade envenenando e paralisando qualquer movimento mais espontâneo e jovial. No entanto, quando Branca de Neve consegue se livrar do veneno, ela se torna uma mulher e pode se casar. Assim, a jovem, perdida na floresta teve que experimentar a substância mortífera da “mãe” terrível e, paralelamente, receber ajuda dos anõezinhos, que exigiram da mesma cooperação nos trabalhos.

A autora também menciona a relação entre a rainha-madrasta e Branca de Neve, visto que reproduz o que acontece muitas vezes entre a mãe e a filha, quando a jovem se torna uma mulher bonita e inteligente, suscitando a comparação entre ambas. A filha torna-se então o espelho, o qual diz à mãe que ela já não é a mulher mais bela do mundo! Assinala que a inveja quando não reconhecida ou negada, pode de forma inconsciente paralisar a filha nos seus momentos de expansão social ou profissional. Ressalta que, geralmente, a filha tem medo de provocar a inveja ou sofrimento da mãe, quando está muito feliz. Por outro lado, a mãe que não se empenha em crescer como ser humano tanto na sua vida exterior quanto no seu íntimo, corre o risco de se tornar infeliz, de se achar inferior ao olhar no espelho e ver a sua filha crescendo e se tornando uma bela pessoa. É nesse momento que a progenitora chama o caçador dentro dela. No caso de Branca de Neve, ela consegue que o lado caçador sinta piedade, só que agora ele a deixa sozinha no meio de uma grande floresta, onde tudo lhe é desconhecido.

Ainda na concepção da autora, a fim de disfarçar seu sentimento de inveja, a mãe começa a dar coisas boas para a filha, enchendo-a de presentes, a ponto da filha se sentir sufocada, sem saber por quê. Como antídoto ao efeito da mãe invejosa e paralisante surge os anões, os quais a ajudam a recuperar a vitalidade.

Ao engolir o pedaço da maçã envenenada, eles não conseguem socorrê-la porque não descobrem qual é a razão de seu estado semi-morto. A alma de Branca de Neve não pode mais se expressar: a mãe a envenenara demais com a sua inveja, o que leva a não demonstrar mais nenhuma expressão pessoal. É necessário que venha à tona o lado trabalhador para se aprender a ser menos inocente na vida, contudo existe um lado mais nobre a ser resgatado em qualquer menina, o lado príncipe, a sua realeza, aquilo que é reverenciado. Foi o amor do príncipe e dos anões que a fez jogar fora o veneno. Sem a presença das figuras masculinas, Branca de Neve teria permanecido morta. O casamento entre eles, a união entre o lado feminino e masculino vai ser a consequência dessa história. Para a autora, foi a madrasta que favoreceu esse encontro. Dessa maneira, o conto nos diz que não pode a ver uma cumplicidade destrutiva entre mãe e filha, pois caso isto se suceda a filha não irá se realizar como pessoa.

James (2008) ao analisar o comportamento da madrasta da Branca de Neve, aponta que por ser atraente e ter modos envaidecidos, estes atributos podem ter gerado na personagem arrogância e frieza. Conforme o autor, ao descobrir que não era considerada a mais linda das mulheres, a rainha má passa a demonstrar tendências obsessivas com relação à própria aparência, exigindo confirmação sobre sua beleza toda vez que se olhava no espelho. Tal fato demonstra um medo subconsciente de rejeição, o que a torna emocionalmente desequilibrada e insegura. A percepção que tinha de si mesma era tão instável que ela tanto assumia outra personalidade com desenvoltura quanto pelo fato de querer obsessivamente matar a enteada.

Corso e Corso (2006) ainda analisam alguns elementos do conto separadamente. Os autores descrevem que a madrasta, vivia eternamente insegura com relação aos seus atributos físicos, realizando consultas constantes ao espelho. Citam os autores: “a verdade é que a beleza só existe para um olhar, sem esse reconhecimento ela não faz sentido, por isso o espelho é o complemento necessário à imagem” (p.80). Dessa maneira, um espelho, que emite opiniões, confirma aquilo que já era esperado ouvir como resposta. O objeto mágico pregado na parede deve, portanto, se comportar como um homem que só tem olhos para sua dona. Contudo, esse “homem-espelho” consegue ver também a beleza da princesa. Afinal, um dia, o pai, o qual é também um homem, percebe que a filha cresceu e possui a beleza de uma jovem mulher. Inicia-se, conseqüentemente, o processo de separação entre

eles. Situação que contribui para a impossibilidade de permanência de Branca de Neve no castelo. Assim, para a filha e heroína, só resta partir em busca de seu próprio espelho, ou seja, de um amor. Outra situação analisada pelos autores diz respeito ao ato de querer comer órgãos da enteada. No ponto de vista dos estudiosos, o ato exprimiria o desejo da rainha em incorporar as qualidades da princesa.

Além disso, para Corso e Corso (2006), o caçador é um dos representantes da figura paterna. Ele se submete as ordens da madrasta, mas também a engana. Apieda-se da princesa e a salva da inveja assassina materna, o que gera uma cumplicidade entre ambos que permite a fuga. Os autores destacam que a mãe pode ser enganada e não pode ter o controle total sobre o homem. Há uma mensagem de que por este pai fraco não vale a pena ficar em casa: ele é indigno do amor de sua filha, apesar de ajudá-la a se livrar da mãe, deixa-a na floresta à mercê de situações arriscadas. Já os anões, conforme apontam os autores, são considerados figuras que vêm das entranhas da terra, como mineradores que trabalham incessantemente e detêm os segredos e tesouros das montanhas. Diante da heroína portam-se com cavalheirismo, dando-lhe casa em troca de serviços domésticos. A princesa torna-se então dona de casa, passando a ocupar um lugar feminino, porém não sexuado, pois não é mulher de ninguém, apesar de todos quererem cuidar dela. No filme de animação dos estúdios Disney, eles disputam pela sua atenção, mas usando de artifícios infantis e parecem apreciar acima de tudo seus cuidados maternos. Com as barbas da velhice e o tamanho de crianças, eles representam um território que está fora do exercício sexual, um lugar onde Branca de Neve não precisa temer pelos efeitos da sua beleza. Todavia, como ocorre durante o estágio da adolescência, ela se prepara para transitar do olhar e desejo paternal para o encontro com o príncipe. Os anões, portanto, são contribuintes do processo em um estágio anterior a este encontro.

Corso e Corso (2006) também apontam que o filme de animação *Branca de Neve e os Sete Anões* foi o pioneiro em uma linguagem que influenciou no gosto e no estilo narrativo de gerações de crianças a partir do seu lançamento. Para os autores, esta influência é tão significativa que a imagem da protagonista difundida na animação é praticamente indissociável da produzida pelos estúdios Disney. O que leva o leitor a associar imediatamente a imagem da princesa com o conto de fadas.

Além disso, Cruz (2006) considera que os roteiristas dos estúdios Disney

manipulam suas personagens para refletir valores sociais. Descreve que Branca de Neve, uma produção da década de 1930, era infantil e passiva. Sendo, por conseguinte, a própria heroína-vítima ao disseminar pelo seu comportamento a ideia de que somente a crença na pureza possibilita a salvação.

Já Bettelheim (2002) considera que os anões simbolizam um modo de existência imatura e pré-individual, a qual a heroína necessita transcender. Por isso, o fato dos estúdios Disney terem lhes dado um nome próprio e uma personalidade individual, quando no conto eles são todos idênticos, interfere, na compreensão inconsciente desse simbolismo, tornando difícil a apreensão de seu significado mais profundo. Diferentemente deste autor, Corso e Corso (2006) encaram o período de permanência de Branca de Neve apenas como um refúgio transitório e tolerante, onde ela se prepara para o crescimento.

Outro aspecto analisado por Corso e Corso (2006) é a relação de Branca de Neve com o alimento trazido pela madrasta. Apontam que a maçã mortífera representa o medo de ser envenenada pela mãe. Mas ao morder a maçã, ela altera seu destino: a menina dá lugar à mulher que é capaz de seduzir o príncipe. O veneno é para os autores a sexualidade. A mãe é desta maneira, uma importante fonte de identificações para que a filha desenvolva atrativos femininos. Porém a história lembra que durante esse ensino haverá rivalidade e inveja materna. Outro importante fator descrito pelos autores diz respeito ao sono de Branca de Neve. Segundo os mesmos, o sono seduz passivamente. O príncipe apaixona-se pela imagem da mulher entregue ao seu desejo. Sua “morte” expressa mais a possibilidade de ser vista, de provocar o amor em um homem. Os autores ressaltam que este conto apenas prova que a inveja materna não é necessariamente nociva, mas uma forma de confirmação das qualidades femininas que estão surgindo na filha, sendo ao mesmo tempo um estímulo para a difusão de seus encantos. Por último, destacam a ligação da princesa com as cores desde o nascimento (dada pela mãe grávida que desejou ter uma filha tão branca quanto à neve, tão corada como o sangue e de cabelos tão negros como ébano) e que conservou em seu sono enfeitado (faces coradas). Salientam que são as cores com as quais a mãe pintou: “as primeiras do desejo da rainha boa, as segundas as da inveja da madrasta” (CORSO e CORSO, 2006, p.84).

4.1.3 Análise

Primeiramente, ressalta-se que o filme *Branca de Neve e os Setes Anões* foi produzido na década de 1930, época em que surgiu o cinema colorido. A possibilidade de utilização das cores certamente estimulou a criatividade dos profissionais envolvidos com a linguagem cinematográfica, permitindo-lhes introduzir uma série de inovações para as películas que passaram a ser criadas a partir desta data.

Como observou Moles (1986), a partir do lançamento do filme de animação, os estúdios Disney passaram a difundir por meio do uso de cores e estilo característico, uma estética própria que estará presente em grande parte de suas produções. Para o autor, esta estética está muita próxima ao denominado *kitsch*, que designa um modo estético da vida cotidiana que gera prazer à sociedade, valendo-se do uso da sentimentalidade e da sensação. O popular advindo da cultura de massa torna-se arte nesse período, inspirando assim o surgimento da *pop art*. Tanto em *Branca de Neve e os Setes Anões*, quanto nas demais produções da Disney, são encontradas diversas características que estão relacionadas à *pop art* e, mais especificamente, ao *kitsch* como: o humor que valoriza a alegria, a imitação do erudito, a vanglória do poder, o romantismo que vai do açucarado ao mórbido (presente nas cenas protagonizadas pelos personagens maus) e ao sentimentalismo. O lançamento do filme de animação é, portanto, uma obra-prima baseada no estilo *kitsch*, que representa o marco inicial do que poderíamos chamar da difusão da chamada “disneyzação” da estética.

Considera-se também que na época de sua produção, pouco antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, há uma solidificação da hegemonia *hollywoodiana*, fazendo com que o cinema norte-americano se estabelecesse como uma grande de fábrica de mitos, que passa a influenciar comportamentos, atitudes, gostos, estética e valores na sociedade ocidental. Na década de 1930, como expõe Gomes (2000), a maternagem ocupava um papel fundamental na constituição dos indivíduos e, desta maneira, da sociedade como um todo. A psicanálise tinha (e ainda tem), como base de sua abordagem, a importância da relação mãe-bebê, dando, de certa forma, subsídios para o discurso de que a mulher só se realizava

como mãe. Quando foi lançado *Branca de Neve e os Sete Anões*, a valorização da maternidade, cuja figura máxima era a “mãe educadora”, estava bastante evidente. Logo na primeira cena, a princesa aparece lavando a escadaria do castelo em que vive. Ao chegar à casa dos anões, por cerca de onze minutos, a personagem faz uma avaliação da casa para, finalmente, começar a limpá-la. Apesar de transbordar doçura e bom humor, Branca de Neve não deixa de desaprovar a sujeira e a bagunça. Então, ela mesma, com alegria e descontração, distribui várias tarefas domésticas aos animais da floresta e os repreende quando passam a língua no prato ou varrem a sujeira para debaixo do tapete, dizendo: “*Não, não, não! Isso não se faz!*” Tudo é deixado em “ordem” até que a casa fique perfeitamente limpa. No decorrer do filme, observa-se ainda que Branca de Neve encarna o protótipo da “dona de casa perfeita”, pois além de seus dotes culinários (aparece cozinhando), ela também preza as normas que envolvem uma boa educação, como por exemplo, quando exige que os anões se lavem antes de jantar.

O “bem” difundido pelos estúdios Disney na década de 1930, representado por Branca de Neve, está consequentemente associado à imagem da mulher que exerce tanto os trabalhos domésticos de forma meticulosa como a maternagem de forma professoral. Além disso, ela apresenta características nitidamente visíveis de ingenuidade, infantilidade, passividade, recato, bondade e meiguice. Esses aspectos atrelados à implícita subserviência nas atitudes da personagem mostram qual era o ideal de mulher, bem como os atributos vistos como tipicamente femininos valorizados na época.

Para Gomes (2000), Branca de Neve, a primeira princesa criada pela Disney, descreve uma personagem mais infantil, inclusive no que diz respeito à proporção do desenho entre o corpo e a cabeça, o que segundo o autor foi uma estratégia para que a heroína se harmonizasse com a figura dos anões.

Todavia, seus traços infantis (a quase ausência de seios, rosto arredondado e cintura pouco marcada) lembram o de uma menina, apesar do filme sugerir que ela já fosse uma adolescente. Seus trajes: saia longa amarela, o corpo com mangas bufantes e lacinho ou tiara no cabelo *chanel*, que constituíram um padrão para a personagem, influenciou e influencia o imaginário infantil da civilização ocidental ao pensar na personagem. Embora, não se encontre na literatura uma referência histórica precisa sobre os seus trajes, pode-se inferir que lembram vagamente à moda da década de 1930. Contudo, o corpete azul-marinho com mangas curtas

afofadas nos remete vagamente aos trajes antigos, o que dificulta estabelecer uma precisão da época. Nesse sentido, há um hibridismo de referências, que tanto pode ser notado pela imprecisão estilística da época dos trajes usados pela protagonista, como na ambientação onde ocorre o conto. Há paisagens bucólicas com montanhas e lagos cintilantes, castelo desenhado com torres que remontam à Idade Média, escadarias com detalhes neoclássicos, entre outros elementos. Portanto, existe uma mistura entre: cenário, personagens, vestimentas, adereços e cabelos.

Passando para a interpretação do filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, sob o enfoque da psicologia analítica, pode-se citar o número de personagens envolvidos na história: dez homens (rei, caçador, sete anões e o príncipe) e três mulheres (mãe, Branca de Neve e madrasta), totalizam 13 personagens. Como sugere Moreno (2002, p.48), o número 13 pode ser “considerado como o número da regeneração, transformação e espiritualização.” A autora também cita que o 13 simboliza o aspecto sombrio da Mãe arquetípica, da Mãe primordial, que tenta prender a filha no mundo inconsciente, tema este que no filme pode ser visualizado quando a heroína permanece adormecida em um caixão, após ter sido envenenada pela madrasta.

Desse modo, os 13 personagens podem representar os elementos que Branca de Neve terá que integrar dentro de si a fim de atingir seu crescimento pessoal. Quanto ao fato deste número também simbolizar o lado sombrio da mãe arquetípica, isto pode ser facilmente observado pelo fato da história tratar de uma madrasta que resolve, por inveja e vaidade, mandar matar sua enteada, quando esta é considerada pelo espelho mágico a mais linda de todas as mulheres. Nessa perspectiva, a mãe da princesa, que morre após ter desejado atributos para a filha representa a Mãe Boa, ou seja, o arquétipo materno na polaridade positiva, como a maioria das genitoras dos contos e dos desenhos da Disney, a qual por ter desejado tanto o filho ficaria isenta de sentimentos hostis. Mas, como destaca Von Franz (1995), os arquétipos não podem morrer. Então, o que provavelmente ocorre - quando um personagem morre - é a despersonalização de uma figura arquetípica, ou seja: “perde a sua forma para adquirir outra” (VON FRANZ, 1995, p.205). Assim, com a morte da mãe positiva, outra surgirá em seu lugar. Dessa forma, ao abandonar rapidamente a cena, surge à madrasta e/ou rainha má carregada de ciúme e inveja e, por meio dela, manifesta-se o arquétipo da Grande Mãe devoradora, como uma representante dos aspectos negativos da mãe, que

aterroriza e obstrui o desenvolvimento da filha por querer possuí-la. Essa situação pode ser notada simbolicamente, além da perseguição à enteada, pelo fato dela querer comer o coração da mesma.

Em se tratando do órgão eleito a ser devorado pelo filme da Disney (diferentemente do pulmão ou fígado conforme descrito pelos irmãos Grimm, [1812], 2000), pode-se refletir sobre o simbolismo que ele carrega, e desta maneira tentar entender o porquê da sua escolha. Como aponta Ramos (1990), o coração é um órgão identificado simbolicamente como um local que acolhe os sentimentos, como um centro vital e um lugar de integração de opostos. Desse modo, supõe-se que a madrasta quer possuir os sentimentos e as emoções que fazem Branca de Neve ser considerada a mais bela de todas as mulheres. Galan (2002) recorda que a imagem do coração, como centro que integra os opostos, aproxima-se do conceito de Self, visto que expressa o centro integrador da personalidade e é expressão de sua totalidade. Nesse sentido, é como se a rainha soubesse que - para ser considerada a mais bela - não deveria ser somente contemplada por traços harmoniosos, mas também integrar em sua personalidade nobres virtudes, tornando-se realmente bela. Todavia, como fracassa na tentativa de matar a heroína, via caçador, ela própria tenta aniquilar aquilo que acha que perdeu. No conto isso é representado pela supremacia da beleza da princesa.

Outro ponto fundamental a ser considerado, conforme já mencionado, é que o rei se casa novamente logo após a morte da rainha. Pouco tempo depois, ele também morre, ou seja, a força masculina representada pelo pai de Branca de Neve desaparece frente à inveja e vaidade da madrasta. Essa situação pode resultar em uma dificuldade no processo de individuação pela negação do masculino. Com a ausência dele, a heroína não integra as qualidades de um pai positivo, tais como: enfrentamento das adversidades, coragem, tomadas de decisões, autovalorização e sensação de segurança, manifestando assim um complexo paterno negativo. Frete a isso, sua postura torna-se submissa, imatura e vulnerável.

A persona infantil, ingênua atrelada a um comportamento pacífico e sem conflitos de Branca de Neve, que submetida a um trabalho servil se resigna cantando "*Um dia serei feliz*", sugere que ela também apresenta um complexo materno negativo. O prejuízo que isto acarreta se exprime do mesmo modo como ocorre com relação ao complexo paterno negativo, em uma dificuldade no processo de individuação, já que a princesa apenas cumpre seus afazeres, mantendo-se

“presa” ao universo materno. Suas ações lembram a maternidade e a responsabilidade, mas nota-se que ela própria é carente em cuidados. O instinto feminino aparece, assim, inibido. Entretanto, a princesa se submeterá a significativas transformações no decorrer da narrativa frente às investidas da Grande Mãe na sua polaridade negativa.

No filme, a criança amada e desejada é branca como a neve, o que faz subentender que as pessoas com esse tom de pele são mais belas e puras, sugerindo uma correlação da cor da pele da personagem (expressa pelo seu nome) com o fato de ser a mais linda de todas as mulheres e a portadora dos sentimentos mais nobres. Ao crescer e suscitar a inveja da madrasta tem que deixar seu lar, pois seria um perigo permanecer em sua própria casa: lá ela provavelmente iria “morrer” como uma jovem que não integrou partes importantes para o desenvolvimento do seu ego, como habitualmente pode ocorrer com mulheres que continuam vivendo com seus pais e não buscam desenvolver o seu próprio potencial.

Observa-se então, que o potencial do ego se refugia na floresta para se esconder. Conforme cita Von Franz (2007), a floresta é uma região de visibilidade limitada, habitada por animais selvagens e cercada de perigos, onde é comum as pessoas se perderem, constituindo um símbolo do inconsciente. E, ao adentrar este inconsciente, é que começa a jornada da heroína. Ao encontrar a casa dos anões e adormecer em uma de suas camas, eles surgem. São seres masculinos, dinâmicos, trabalhadores e caprichosos que vivem em busca de algo precioso e que aparecem quando ela não está acordada, ou seja, inconsciente. Dessa forma, chega o momento da princesa entrar em contato com uma realidade diferente. Lentamente e contribuindo com o seu esforço pessoal (retratado aqui pelos serviços domésticos que terá que executar em troca de abrigo) o inapto animus (pai ausente) será substituído paulatinamente pelos anões que auxiliam a “manter” a casa (ego) em um espaço não totalmente, mas seguro temporariamente.

A fim de atingir o crescimento pessoal, Branca de Neve necessita reconstruir seu lado interior masculino (animus) e o fará com a ajuda dos anões, os quais são sete homens sem o desenvolvimento físico de um adulto e com características e personalidades bem marcadas no filme da Disney. O anão “Feliz” enxerga sempre o lado positivo das situações e anima os outros anões; “Dengoso” é tímido, mas gosta de diversão e é disposto à enfrentar às dificuldades; “Dunga”, apesar de não pronunciar uma palavra, é atento, curioso e tem um ar mais infantil; “Mestre”

é o líder do grupo, possui autoridade e sabedoria mesmo que em meio a palavras truncadas; “Soneca” aparenta tranquilidade, serenidade e preguiça; “Zangado” está sempre pronto para fazer uma reclamação, porém tem um lado extremamente sentimental e, finalmente, o alérgico e carinhoso “Atchim”. É como eles que ela permanece até que apareça o príncipe, quando ela pode, finalmente, “casar”, ou seja, integrar sua “figura anímica masculina” (HARK, 2000, p.19).

Todavia, antes que isto ocorra, verifica-se o momento de clímax da animação, que se dá quando a rainha má disfarçada entrega uma maçã envenenada para Branca de Neve. Antes de mordê-la, a heroína diz: “*Eu desejo*”, momento que vem acompanhado de uma trilha sonora que intensifica o perigo iminente. Ao mesmo tempo em que a madrasta oferece a maçã, intercalam-se cenas cada vez mais rápidas, de animais (seus aliados em momentos decisivos) correndo para chamar os anões. Ao falar que a maçã faria com que seus desejos se realizassem, “...*que a vovó conhece o coração das moças*”, a rainha má disfarçada de bruxa faz com que Branca de Neve acabe confessando: “*É, eu amo alguém!*” Assim, sob o efeito do desejo que a jovem entra em um sono profundo.

Ao provar a maçã, conhecida tradicionalmente como o fruto proibido e a primeira tentação, ela entra em contato com a sua sexualidade, deixando morrer a menina para dar vazão à mulher. Contudo, o veneno advindo da Grande Mãe devoradora cheia inveja, paralisa temporariamente o seu ego. O transitório estado sonolência pode simbolizar que a heroína não está consciente do seu potencial (que inclui a sua sexualidade), o qual precisa ser reativado para que se possa prosseguir no caminho da individuação. Os anões velam por ela. Tentam preservá-la em um caixão até que surja um animus “mais completo” com potencialidade suficiente para despertá-la, isto é, o príncipe. Esse está representado em uma figura masculina que também advém da nobreza como a protagonista e que, portanto, lhe auxiliará na integração de seu animus de forma mais efetiva.

Dessa maneira, ela não permanece mais inerte, ou seja, no estado que lembra o comportamento de muitos jovens no período de adolescência, que parecem “dormir” para não se sentirem cobrados e assumirem uma postura mais ativa no mundo. Por meio da integração dos opostos, Branca de Neve retorna de seu sono

(ou estado semi-morto), isto é, torna-se consciente. Ao se unir ao masculino, o ego tem chance de regressar à vida.

Devido ao lento contato com seu animus (anões e príncipe), Branca de Neve joga fora o veneno da madrasta, mostrando que aquilo que envenena deve ser eliminado para que haja plenitude na integração.

Desse modo, a menina deverá aprender a ter vida própria, sem a imposição da mãe que muitas vezes tem o intuito inconsciente de se sobrepor frente às virtudes e atributos da filha. Somente, após um longo processo de diálogo entre os complexos, o ego poderá aceitar as próprias limitações e avançar em seu processo de individuação. Então, se inicialmente, tinham-se duas personagens principais: Branca de Neve e a madrasta, como representantes da relação de rivalidade que pode se estabelecer entre mãe e filha, quanto esta última inicia sua jornada rumo à autonomia e a sua constituição como mulher, ao final da narrativa, tem-se um casal. Esse é um dos símbolos do *coniunctio* como cita Jung ([1956], 1990), termo usado para designar a conjunção na alquimia, uma combinação química, o qual psicologicamente indica a união dos opostos e o despontamento para novas perspectivas. Assim, o final sugere que novas etapas advirão no seu processo de individuação, contribuindo para sua realização, seu Self.

4.2 CINDERELA

Com uma estrutura simples e forte apelo emocional, Cinderela é um dos contos de fadas mais populares. No Brasil e em Portugal, o conto também ficou conhecido como *Cinderela, a gata borralheira*. E apesar de existirem variações sobre esta narrativa em diversas culturas como a chinesa e a alemã, a versão mais divulgada é a francesa de Charles Perrault, de 1697, seguida em popularidade pela versão dos irmãos Grimm em 1812. Provavelmente, seu sucesso se deva ao fato de que a maior parte dos elementos extraídos para o roteiro do filme de animação da Disney, lançado em 1950, tenha sido retirado da história francesa de Perrault (CORSO e CORSO, 2006).

Após uma série de filmes de animação que falharam em ganhar o retorno financeiro de seus custos, em especial depois da criação de *Pinóquio* e *Dumbo*, o longa-metragem *Cinderela* ressegurou a reputação do estúdio, resgatando-o ao

mesmo tempo de uma ruína financeira. Em seu lançamento rendeu mais retorno financeiro em sua bilheteria do que *Branca de Neve e os sete anões*, porém não recebeu o mesmo respeito crítico de sua antecessora (ARKOFF, 2008).

As alterações feitas no original francês pelos estúdios Disney foram: morte do pai ao invés da repressão paterna de qualquer comentário a respeito da madrasta; manifestação da vontade de Cinderela em comparecer ao baile, lembrando que, na versão de Perrault, ela apenas chora, depois ter arrumado as irmãs e, com muita dificuldade, confessa à fada madrinha que gostaria de ir ao baile. Além dessas, há somente um encontro com o príncipe no baile, ao contrário de dois encontros descritos na narrativa francesa; um destaque significativo aos animais como amigos e contribuintes para a felicidade da heroína, o que na versão da Disney, aparece em vários momentos. No filme de animação, a madrasta quebra o sapato de cristal propositalmente ao saber que a enteada iria prová-lo após escapar do seu confinamento. Diferente da versão de Perrault em que as irmãs zombam dela ao querer provar o sapato, fazendo com que surja a fada madrinha logo após Cinderela experimentar o calçado e colocar o outro que estava em seu bolso, transformando imediatamente os trapos da heroína no mais belo dos vestidos.

4.2.1 Sinopse do filme *Cinderela* (Walt Disney Pictures, 1950)

Uma bela menina, apelidada de Cinderela, por estar sempre coberta de cinzas advindas de uma chaminé, fica sob os cuidados de sua cruel madrasta, após a morte de seu pai. Atormentada por suas feias e invejosas meias-irmãs, bem como por sua madrasta, Cinderela é obrigada a trabalhar como criada em sua própria casa. Ainda, assim, a garota cresce, tornando-se cada vez mais bonita e sem nunca perder a esperança de que um dia sua vida possa melhorar. Finalmente, chega o dia em que o rei convoca por cartas todas as jovens solteiras do reino para um baile no palácio, a fim de que o príncipe escolha uma noiva e perpetue a dinastia. Em um primeiro momento, as meias-irmãs e a madrasta não querem deixá-la ir. Contudo a jovem declara que tem esse direito por ser solteira e da família. A madrasta lhe concede permissão, desde que ela realize uma série de tarefas domésticas. Tendo os animais por amigos, Cinderela cumpre os trabalhos que lhe foram destinados e estes ainda lhe confeccionam um vestido. Ao vê-la pronta para ir ao baile, suas

meia-irmãs ao perceberem que em seu vestido haviam objetos que lhe pertenciam. Imediatamente, rasgam-no, impossibilitando-a de comparecer ao evento. Após a retirada da família, ela permanece em casa chorando copiosamente, até que surge a fada madrinha, que lhe dá um lindo vestido, uma carruagem, cavalos e condutores para que ela possa ir ao baile. No entanto, estabelece uma condição: a moça deveria estar de volta até a meia-noite, pois o encanto seria desfeito neste horário. No palácio, Cinderela dança com o príncipe, o qual rapidamente se apaixona por ela. Ao fugir do palácio na hora combinada, ela perde um de seus sapatinhos de cristal e ele tenta em vão encontrar a dona do objeto. Após uma busca incessante do grão-duque pelo reino, experimentando o sapatinho de cristal em todas as moças solteiras, ele chega à casa de Cinderela. As meias-irmãs tentam a todo custo calçar o sapato enquanto a madrasta tranca a enteada no sótão, ao perceber que ela poderia ser uma ameaça às suas filhas. Resgatada pelos amigos ratos, ela consegue escapar e descer às escadas para calçar o sapato. Mas nesse momento, a madrasta estende o pé para que o ajudante do duque caia e o sapato quebre. Porém, Cinderela tinha outro no bolso que lhe serve perfeitamente. Descoberta, ela se casa com o príncipe, com quem se casa e vive feliz para sempre.

4.2.2 Revisão da Literatura

Segundo Ralph (1978) há semelhanças entre elementos e temas de contos de fadas. Heróis e heroínas em vários momentos podem ser encontrados em romances de autores, que escreveram no século XIX. Enfatiza que Cinderela é a mais transportada para a literatura. Na versão de Perrault, é doce e sem iniciativa, enquanto os irmãos Grimm apresentam-na como uma heroína mais ativa, que luta para alcançar o que deseja. Outro fator importante apontado pelo autor é a figura do pai, que novamente é mais ativo na versão alemã, pois auxilia a filha. Na concepção do autor, isso demonstra que há uma transferência heterossexual do amor pelo objeto imaturo (pai) para um objeto maduro (príncipe). Destaca também as respostas femininas de amor e obediência em relação ao pai, enquanto as mães são notavelmente ausentes nos contos.

O autor também chama a atenção para a possibilidade de temas serem introduzidos de forma consciente pelos autores ingleses a fim de lidarem com assuntos que não poderiam ser tratados publicamente, como por exemplo, os

relacionamentos sexuais. Ressalta que em alguns romances e contos apresentam heroínas ativas. Tal fato para o autor mostra o desenvolvimento do potencial individual na direção de um ser humano mais completo, ou seja, retrata o processo de individuação feminino.

Berland (1982) traz em seu trabalho as teorias freudianas sobre o princípio do prazer, narcisismo, id, ego e superego com o intuito de analisar as personalidades de vários personagens produzidos pelos estúdios Disney, além de discutir a sua psicodinâmica. Para o autor, Cinderela da Disney é uma heroína passiva subjugada à fada madrinha, já que só age por intermédio da sua protetora. Na concepção do autor, por meio de uma política artística, a Disney, de maneira geral, veicula personagens assexuadas para o público a fim de ser consumida com segurança. Compara ainda Perrault com Walt Disney, pois ambos, cada qual em sua época, deram ao seu público o que ele queria ver.

Ann e Barry (1983) analisam a inveja manifestada pelas meias-irmãs de Cinderela. Segundo os autores, esse sentimento pode ser visto de forma construtiva, quando o indivíduo busca um crescimento, e de maneira destrutiva caso domine a pessoa. No caso das meias-irmãs da heroína, elas tinham dificuldade de perceber que poderiam desenvolver em si mesmas os atributos que notavam em Cinderela.

Asper (1993) divide a narrativa de Cinderela em segmentos a fim de estudar as crises emocionais de abandono e de recuperação. Analisa todos os personagens da história como aspectos de um indivíduo que atravessa um processo de perda. Na opinião do autor, Cinderela remete à figura de abandono e abuso em busca de seu próprio valor. Enfatiza que a personagem principal, ao trajar roupas, adornos e jóias pertencentes à realeza procura obter atenção e se proteger do vazio, da madrasta, das dúvidas recorrentes de auto-estima e das cinzas – consideradas como uma referência a sua baixa consideração por si mesma e pela sua condição subserviente.

Young (1998) realizou um estudo comparativo entre a versão do conto de Perrault com o filme *Para sempre Cinderela* (1998). Conforme o autor, o filme enfatiza o amor da menina por seu pai e a angústia da madrasta em se ver sem o marido, que acabara de falecer. Angústia por ser mãe solteira, com uma casa para administrar e três filhas para cuidar. No decorrer da trama, a heroína é constantemente oprimida por essa madrasta, a qual se faz de vítima usando frases que tem o intuito de mostrar o quão generosa é. Enfatiza que há também muita comparação entre Cinderela e a mãe. Nesse sentido, a história sugere que há duas

imagens de mães interiores que podem ser escolhidas por qualquer indivíduo, sendo que a madrasta simboliza a mãe que amedronta e rejeita o filho. Na versão clássica, Cinderela resolve este dilema emocional por meio da fada madrinha, a qual pode ser interpretada como uma redescoberta do sentido da aceitação incondicional paternos. Tal fato mostra que os seres humanos têm potencial para se aceitarem quando seu interior é resgatado.

Segundo o autor acima, o conto mostra como se sente uma pessoa quando termina a infância e inicia a descoberta das tarefas mundanas, bem como o momento em que surge uma “madrasta” sempre pronta para censurar a espontaneidade. Paralelamente, a narrativa também trabalha com a concepção da importância de se manter a esperança frente os desafios. As irmãs representam a crítica interior, prontas para repreender tudo o que é feito. No filme, não existe fada madrinha, mas há um mentor, que sugere a existência de uma espécie de sabedoria inerente em qualquer pessoa, auxiliando na resolução de conflitos da vida. Destaca que tanto no original quanto no filme, o apelido “Cinderela” confere à heroína o simbolismo de luto, já que as cinzas, para o autor, representam o mundo dos mortos. Desse modo, o impacto da morte dos pais molda o drama da protagonista.

Na ótica de Young (1998), os vestidos de baile de Cinderela representam a volta da sua conexão com a sua verdadeira nobreza, a qual também pertencia sua mãe. O autor conclui que a história de Cinderela trabalha com a questão das perdas na fase adulta. Considera que ela tolera sua árdua vivência, mantendo-se fiel aos seus sonhos. Parece saber que, em última instância, imaginação cria realidade, e isto reafirma a condição de manter a fé em si mesma. Ao final da história, a heroína recebe um prêmio: o encontro com o verdadeiro amor, tornando-a feliz para sempre. Tal fato significa que a sua rica vida interior é gratificada pelo seu empenho. Ela recebe o marido, mas não é resgatada por ele. Simbolicamente, ao encontrar o príncipe está recuperando uma parte dela, antes não reconhecida. Por fim o autor menciona que quando algo em um livro ou filme nos atinge emocionalmente é provável que tenha tocado em alguma parte de nossa memória ou modelo dentro de nós.

Abramowicz (1998) assinala que as qualidades atribuídas à Cinderela são o conjunto "do melhor da espécie" (p.94), como se ela retratasse a pureza da raça: uma ariana, assim como o príncipe, também um ariano. Ressalta ainda que, na versão francesa, há a introdução de um modelo de passividade feminina não

presente na oralidade, muito provavelmente destinado ao público burguês em ascensão: as aristocracias francesa e inglesa. Este modelo auxiliaria a difundir valores como: honestidade, aplicação ao trabalho, responsabilidade, ascetismo, casamento sólido e uma situação social segura.

A autora ainda destaca que no fim do século XVII, a “salvação feminina” (p.95) se daria por meio do "sacrifício" da mulher ao homem, na casa ou no castelo, em uma espécie de submissão simbólica às regras patriarcais. A partir dessa época, os contos elaboram configurações e produzem uma constelação estético-ideológica em que a autoridade do sexo masculino exerce seu poder sobre a mulher considerada: inocente, volúvel e fraca. Para provar seu valor, ela deve revelar qualidades de modéstia, perspicácia, humildade, esforço, virgindade, além de ser capaz de esquecer-se de si mesma. Já o homem é apresentado como: ativo, corajoso, sagaz e leal e, por vezes, com o instinto de matar. Desse modo, contos de fadas como *Cinderela*, retratam que a mulher, depois de um longo percurso de submissão, é contemplada com um príncipe, uma espécie de graça consentida e aliada a um casamento. E, a partir disso, pode ser considerada feliz. Nesse contexto, impõe-se a imagem tradicional de família e de um lar com valores e formas de condutas, atrelada ao casamento e, muitas vezes, à riqueza, já que a pobreza é vista como uma referência negativa e, o trabalho, como repetitivo e opressivo. No conto, ela se livra dos trabalhos de casa, qualificados como “grosseiros”, fica rica e se casa.

Outra autora que questionou sobre as funções femininas preconizadas por Perrault foi Mendes (2000). Em sua obra, a autora ressalta que Perrault, no final de cada um de seus contos, transmitia algum valor social burguês, classe à qual estava inserido. De modo implícito, a informação ideológica era passada. Portanto, ficava mais fácil de ser absorvida, já que por meio do conto era mais aprazível e sutil a sua transmissão e, com isso, aumentava o seu poder de aceitação. Segundo a autora, a ideologia burguesa se utilizou dos contos para educar as crianças, já que os mesmos incluíam exemplos de conformismo e resignação, necessários para manter a ordem social vigente.

Pereira (2000) destaca alguns elementos simbólicos em *Cinderela*, como a fada-madrinha. Em sua perspectiva, esta complementa de maneira ativa o consciente por meio do uso da varinha de condão, que desperta a princesa da sua condição submissa, oferecendo-lhe um objeto concreto: o sapatinho de cristal. Para

a autora, o calçado representa a união entre a consciência e o inconsciente. A transposição de um estado para outro também é simbolizada pelo marcador temporal da meia-noite. Nesta hora, a princesa volta ao inconsciente, apontado como infância, sendo que a sua única garantia concreta de conquistar a consciência (puberdade) é seu sapatinho de cristal. Então, por meio do objeto, ela garante que sua entrada em outro estágio de desenvolvimento está aberta. A autora também enfatiza a constituição do feminino nos contos de fadas. Analisa a trajetória de heroína, buscando examinar como os símbolos presentes perpetuam uma condição feminina de inferioridade e submissão. Explicita que através de sua imagem passiva, de mulher do príncipe, conseguiu status e prestígio social. Além disso, o fato de ser doce e meiga inspira a incorporação de tal atitude.

Bettelheim (2002) oferece uma extensa análise psicanalítica do conto *Cinderela*, como símbolo da jovem que está amadurecendo. Ressalta que a heroína está desenvolvendo a sua personalidade e necessita, para isto, atingir um auto-entendimento. Ela também está pronta para iniciar um relacionamento, como um namoro ou casamento. Analisa esse crescimento de acordo com a abordagem de Erikson (1968) sobre modelo do ciclo de vida humana, que se inicia na confiança básica, procede para a autonomia, iniciativa, passando pela atividade/produção e, finalmente, para a identidade. Aponta que *Cinderela* (no conto de fadas de Perrault) vai ao baile mais de uma vez antes de se comprometer com o príncipe, o que mostra a sua própria ambivalência em se envolver pessoalmente e sexualmente com ele. O sapato de cristal é, para o autor, um símbolo da vagina. Sendo assim, a personagem foge para proteger a sua virgindade. Por fim, aponta que a história não lida com sucesso no amor, mas com o crescimento do adolescente para uma disponibilidade para amar.

Por outro lado, Bettelheim (2002) lembra que na cultura alemã há uma figura de linguagem: “ter de viver entre cinzas” (p.278) que exprime não só a condição inferior, como também indica a rivalidade fraterna, ou seja, estar entre cinzas constitui uma metáfora que quer dizer que um irmão está abaixo do outro, em alguma desvantagem. Por este motivo, o autor centra também a interpretação do conto na rivalidade fraterna.

Ao analisar *Cinderela*, Maggiore (2003) cita que enquanto ela se casa com o lindo, poderoso e rico príncipe, suas feias meias-irmãs sucumbem pelas maldades realizadas. Seu desfecho heróico é, portanto, crescer e encontrar seu lindo marido

para casar e viverem felizes para sempre. Ressalta que por esse prisma, nem a inteligência ou a personalidade são necessárias para efetuar um matrimônio. A capacidade de cuidar da casa e de gerar filhos é suficiente. Assim, essas histórias refletem preconceitos e visões negativas de uma sociedade mantida sob controle. A autora finaliza expondo que, nos contos de fadas, o narrador freqüentemente integra algumas de suas crenças e de seus esteriótipos nas histórias.

Para Barros (2003), Cinderela transfere sua ligação edípica com o pai para um parceiro mais apropriado (não edípico) com sucesso. Assim, no período edípico, a criança necessita de imagens simbólicas que demonstrem a existência de uma solução feliz para seus conflitos, pois, apenas, desta maneira, terá confiança para lutar e superar esta fase. Descreve que a dualidade referente ao bem e ao mal, apresentada pelos contos, auxilia os meninos e as meninas a lidarem com sua própria ambivalência interna, além dos seres humanos em geral. Afinal, a ambivalência é projetada nos diferentes personagens, e esta separação é relevante na medida em que, por meio dela, consegue-se entender os sentimentos opostos presentes em cada pessoa. Tal situação facilita a integração desses sentimentos pelas crianças.

Porém, salienta ainda a autora, que a integração depende primeiramente da percepção dos aspectos discordantes da personalidade. Neste ponto, o conto também é útil. Por meio do simbolismo de seus personagens, divididos entre bem e mal, as narrativas auxiliam as crianças na distinção entre ambos e não apenas recomendam qual é moralmente o melhor caminho. Em *Cinderela*, se a Mãe Boa não se tornasse uma madrasta malvada (com todas as suas exigências), provavelmente a heroína não teria ímpeto para desenvolver um “eu” separado do de sua progenitora. Por conseqüência, não teria ido ao baile e, muito menos, conseguiria diferenciar o bom do mau. Seu desenvolvimento, portanto, deu-se pela decepção; situação esta que não ocorreu com suas irmãs, as quais permaneceram ligadas à Mãe Boa e que, conseqüentemente, não tiveram as mesmas iniciativas de Cinderela.

Na concepção de Cruz (2006), a produção do filme de animação *Cinderela* reflete os valores sociais de sua época. Retratada como linda e pura. Uma jovem que enfrenta as adversidades com inocência e lágrimas, mostrando-se ingênua e crente na própria bondade, qualidade esta que seria recompensada pelo matrimônio. Para o autor, esta era a compreensão do feminino para a época, ou seja, da década

de 1950. Encarnando a ternura e a passividade, Cinderela está no *hall* das heroínas-vítimas. O autor destaca que não importa o que sua madrasta maldosa fizesse, ela acreditava que iria se salvar.

Corso e Corso (2006) se propõem a analisar alguns elementos do conto. Ao contrário de Bettelheim (2002), que acredita que a Cinderela de Perrault é extremamente adocicada e passiva e que, provavelmente, fora esta a razão pela qual a Disney escolhera a versão do escritor francês para produzir seu filme, os autores acreditam que a “Cinderela francesa” sintetiza melhor a trama. Com um roteiro eficiente, não perde o essencial: a heroína possui boa alma, é bela e encontra reconhecimento apesar dos trapos e da família que se nega a lhe dar o devido valor. Na visão dos autores, o fato da história continuar sendo contada, mostra que a sua essência tem algo a dizer. Apontam que em qualquer versão, a madrasta parece não invejar as qualidades da enteada, o que lhe incomoda é a falta dos atributos na filhas legítimas. Por isso, a punição conferida à heroína é fazê-la trabalhar, com a possível expectativa de que as tarefas domésticas lhe tornassem feia. De forma dramática, sua trajetória tem a virada clássica dos contos de fadas, em que o herói prova para o mundo a grandeza até então escondida.

Outro dado analisado pelos autores acima são as filhas da madrasta. Elas são crianças mimadas que ao se arrumarem para o baile, enfeitam-se para agradar os olhos maternos e não para o príncipe. Dessa maneira, há uma nítida diferença com relação ao comportamento da heroína, que se embeleza para ele, querendo ser escolhida no amor de outro, não dos pais. Sua vontade é de se colocar entre as mulheres desejáveis, por isso quer ir ao baile. Já a fada madrinha é a substituta da mãe. Dentro desta esfera, supõem que o antigo amor dos pais, já mortos, não tem mais um lugar no mundo real da jovem. Entretanto, sob a proteção desta criatura mágica, Cinderela pode restaurar o vínculo amoroso materno.

Corso e Corso (2006) também se referem às cinzas, que deram origem ao nome da personagem. No caso de Cinderela, esse fato a levaria a uma posição ambígua: ela permanecia pura estando suja. Assim, demonstra este estado, mantendo seu bom caráter, apesar dos maus tratos. Há, portanto, uma união de opostos. Os autores também aludem para a valorização do pé no conto. Pés delicados são signos de nobreza. Na história, a importância do pé é tão grande que o príncipe, via em um sapato uma forma de encontrar com sua amada. Desse modo, abordam o tema do fetichismo, que consiste em um objeto erótico subordinado à

presença de um objeto estritamente determinado e sem negociações que permitam a sua troca. Acreditam que a mensagem transmitida é que não se atingirá o amor se não houver um gatilho que desperte o desejo do homem.

Filho e Machado (2007) descrevem que devido a problemas financeiros enfrentados pelos estúdios no período de guerra e pós-guerra (neste caso a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 a 1945), Walt Disney produziu *Cinderela* de forma mais econômica. Observam que, em virtude disso seus efeitos visuais são muito mais simples do que os vistos nos filmes anteriores. Assim, para os autores, a película se sustenta na força de sua história e no encanto de seus personagens. Cinderela é a clássica história da menina em apuros, que funciona porque há uma identificação de muitas mulheres com o sofrimento da personagem. Destacam que Walt Disney foi alvo de críticas por parte de muitas feministas devido às suas heroínas passivas e complacentes.

Entretanto os autores também apontam que Cinderela é uma personagem muito mais forte do que Branca de Neve e pode ser considerada uma antecessora das heroínas independentes como: Bela (de *A Bela e Fera*) e Pocahontas. Mesmo sendo bondosa e sonhadora, Cinderela não se deixa subestimar por sua madrasta e pelas meias-irmãs. Até possui uma ponta de ironia em algumas de suas falas. Quando fica sabendo do baile, por exemplo, ela assume sua posição como parte da família e lembra que o convite também se estende a ela. Mas, o que torna Cinderela uma heroína ainda mais forte é a presença da Sra. Tremaine, a madrasta, considerada pelos autores como uma das vilãs mais reais dos estúdios Disney. Mesmo, sem nenhuma espécie de poder mágico, ela se apresenta como uma pessoa fria e calculista. Não tem medo de mostrar suas verdadeiras intenções em relação aos demais personagens e não mede esforços para tornar miserável a vida da protagonista. Apresentada em meio às sombras, apenas com seus olhos em realce, o espectador pode perceber, em sua dominadora expressão, o ódio pela enteada. Suas falas vão da frieza a momentos de súbita fúria. Por ter que conviver com uma madrasta tão perversa, Cinderela é considerada pelos autores uma heroína mais valorosa do que Branca de Neve.

Na ótica de Filho e Machado (2007) apesar de haver momentos de tensão, como na cena em que as meias-irmãs rasgam o vestido de Cinderela ou quando os ratinhos percorrerem a longa escadaria a fim de libertarem a heroína, gerando muito suspense, *Cinderela* é um filme mais leve e menos sombrio que *Branca de Neve* e

os *Sete Anões* e *A Bela Adormecida*. Segundo os autores, isto se dá em virtude do grande destaque dado aos personagens em cena cômicas.

James (2008) analisa o comportamento de alguns personagens dos contos de fadas sob a ótica da psicologia. Segundo a autora, Cinderela possui uma grande necessidade de aprovação social, fazendo com que perca contato com as suas próprias emoções. Na sua ótica, após a morte da mãe, Cinderela ficou profundamente deprimida, mas não foi capaz de expressar este sentimento para não desapontar o pai, que não queria abordar o assunto. Desse modo, a tendência de agradar os outros começou a ser despontada na heroína. Quando o pai se casou novamente, Cinderela encarou o fato de modo positivo. Com o passar do tempo, a madrasta e as meias-irmãs passaram a maltratá-la, fazendo com que a jovem recebesse a rejeição como algo desagradável. Dessa forma, Cinderela internalizou os seus sentimentos, julgando que o tratamento que recebia da sua nova família era culpa sua. Os maus-tratos provavelmente produziram um senso de baixa auto-estima, levando-a a questionar suas ações e gerando um difícil entendimento sobre seus sentimentos, ao mesmo tempo em que a dificultou em se entender o que queria.

Conforme a autora, ela desenvolve conseqüentemente uma percepção fragmentada de si mesma, desejando a aprovação de todos. Sua vida mudou repentinamente, quando conhece o príncipe e aceita se casar com ele, apesar da pouquíssima convivência. Do ponto de vista da autora, ela aceita o pedido do primeiro homem que presta atenção nela, confundindo, talvez, amor com o desejo de ser salva de uma família disfuncional. Ao considerar a mãe como “sempre boa” e a madrasta como “sempre má”, ela cria um triângulo dramático em que fica com o papel de vítima, a madrasta com o de perseguidora e o príncipe com o de salvador.

4.2.3 Análise

Na década de 1950, o casamento era visto como sinônimo de vida estável. Para a mulher, estar casada era considerado *status* social e aquelas que se dedicavam ao lar, marido e filhos eram vistas como modelos a serem seguidos pela sociedade. Poucos anos, após a Segunda Guerra Mundial, período conhecido como pós-guerra, milhares de esposas tornaram-se viúvas e, desta forma, um equivalente número de crianças ficaram órfãs. Assim, constituir uma família e zelar pela sua

união era o objetivo dos casais. No filme de animação *Cinderela*, produzido pelos estúdios Disney, esses valores são divulgados. A protagonista está relegada a um espaço de segregação e o casamento constitui a única forma proposta para a sua ascensão social. Frases como essas: “*A mulher deve fazer o marido descansar, nas horas vagas.*” “*Nada de incomodá-lo com serviços domésticos.*”; “*O lugar da mulher é no lar.*” “*O trabalho fora de casa masculiniza.*”; “*É fundamental manter sempre a aparência impecável diante do marido.*” (Jornal das Moças, 1959), entre outras, divulgadas na época, mostram a concepção da sociedade sobre o comportamento que homem e mulher deveriam desempenhar em um matrimônio. Enquanto ao marido cabia o sustento da casa, da esposa e dos filhos, a mulher exercia o papel de mãe e rainha do lar, além de ter que se manter constantemente bela aos olhos do esposo. Como as relações eram demasiadamente influenciadas pelo patriarcalismo, o homem é considerado a autoridade máxima, a pessoa a quem se respeita e nunca se contesta.

Nesse contexto, o trabalho doméstico, executado por Cinderela, serve como “pano de fundo” para a manifestação de suas qualidades estéticas, valorizadas na época e, ainda hoje, entre alguns segmentos da sociedade, como pele clara, cabelos dourados e rosto angelical e as consideradas qualidades nobres: passividade, bondade, ternura, entre outras, da heroína. Por meio das cenas do filme, as tarefas da heroína, apesar de estafantes, ganham uma dimensão especial. Em uma cena em que a personagem está lavando o chão e começa a cantar melodiosamente, passa a se ver refletida em várias bolhas de sabão. A música e o movimento das bolhas fazem dessa passagem uma das mais belas cenas do filme, mesmo que interrompida pelo gato que espalha poeira pelo chão limpo. O ato de esfregar o chão, trabalho descrito no conto de Perrault como “grosseiro”, torna-se um momento para a heroína expressar sua delicadeza.

Mourão (2004) cita que grande parte dos filmes da Disney incorporam princípios conhecidos como “WASP” (“white, anglo-saxon, protestant”), ou seja, seus conteúdos valorizam a etnia branca, de origem anglo-saxã e protestante, expressa nos valores como cordialidade, bondade e virtude. Nesse sentido, a escolha da versão de Perrault pelos estúdios Disney, apresenta uma heroína civilizada (boas maneiras) com atitude devocional (agradece a Deus, pede milagres), passiva, meiga, romântica e cândida. Essa versão se opõe a menos adocicada e insípida produzida pelos irmãos Grimm, que contém castigos severos, como as pombas

bicando os olhos das irmãs de Cinderela no dia do casamento e a mutilação dos dedos e dos calcanhares, quando colocam o sapatinho, que não era de cristal. A produção dos estúdios Disney parece atender à representação do feminino, disseminada na década de 1950, quando as mulheres são “educadas” principalmente para apresentarem um comportamento subserviente e a sociedade, de maneira geral, mantinha uma estrutura patriarcal. É, dentro dessa ótica, que os estúdios Disney lançam *Cinderela*, filme de animação que, de maneira marcante, estimulou a construção do Castelo da Cinderela, em *Magic Kingdom*, um dos parques de Walt Disney, situado na Flórida.

Em relação à estética, nota-se, como referido por Gomes (2000), que diferentemente das cores vibrantes que caracterizam *Branca de Neve e os Sete Anões*, em *Cinderela* o efeito é mais sóbrio, (possivelmente devido ao pós-guerra). Até as “passagens mágicas”, como as transformações realizadas pela fada-madrinha, são previsíveis. Azuis e cores suaves predominam em quase todas as cenas do filme, havendo uma exploração dos efeitos de brilho, imitando a luz das estrelas. Observa-se que há uma alusão ao *glamour*, muito próprio da década de 1950. Mesmo nas cenas do baile, nos figurinos das personagens, nos trajes domésticos da heroína ou em seus vestidos (longas luvas, coque, decote quadrado e vestido branco rodado ao estilo clássico) a influência da época se faz presente.

Pensando em estratégias mercadológicas, o sucesso de *Cinderela*, considerado o conto de fadas mais popular do mundo inteiro (Canton, 1994, p.123), também está relacionado ao gosto estético das massas, que influencia a criação de produtos que possuam ligação com seus consumidores e, portanto, se tornam vendáveis. Com traços menos arredondados do que *Branca de Neve*, *Cinderela* apresenta proporções mais reais aos de uma “jovem de verdade”, o que possibilita a relação do público consumidor juvenil e adulto com a personagem, por meio da identificação com sua imagem.

Outro importante fator a ser mencionado é o destaque dado aos animais nesse filme de animação. Se em *Branca de Neve e os Setes Anões*, pode-se perceber o séquito de animais que a acompanhavam durante a sua trajetória, exercendo a função de ajudantes e cuidadores na trama (são eles que “avisam” os anões que *Branca de Neve* fora envenenada), em *Cinderela*, os animais ganham ainda mais espaço. A personagem demonstra carinho e afeição para com seus amigos ratos, bem como com os passarinhos e o cachorro Bruno. A ação dos

bondosos (como a protagonista) ratos Jacques e Tatá ocupam várias cenas. Em muitas delas entram em confronto com o gato Lúcifer (animal de estimação da madrasta e igualmente cruel como a dona) trazendo para o filme a atmosfera dos desenhos animados de curta metragem cheios de perseguição. Além disso, são responsáveis pela libertação da heroína, trancada em seu quarto pela madrasta. Cheios de atitude, eles e outros animais a ajudam na execução das tarefas e até na confecção de um vestido, posteriormente rasgado pelas irmãs. De certa forma, as atitudes desses animais acabam por acentuar a passividade da heroína, que se põe a lamentar e a chorar em situações conflituosas.

Vale ressaltar que embora Cinderela apresente certa resignação, ela não tem a mesma atitude maternal de Branca de Neve. Seu afeto envolve muito mais a “camaradagem”, incluindo algumas pitadas de humor, quando, por exemplo, na primeira cena do filme, dá um “peteleco” em um passarinho que não vê que ela acordou.

Por meio dos diálogos entre o rei o grão-duque, é que o discurso da valorização da maternidade se faz presente. Desejando herdeiros para a coroa, o rei promove um baile, para o qual todas as moças solteiras do reino são convidadas. Durante as apresentações das donzelas, ele reclama para o grão-duque: “*Mas há de haver uma que será uma boa mãe!*” Desse modo, apesar de haver uma leve mudança entre as posturas das heroínas, a condição da maternidade é apresentada como essencial perante a sociedade.

Outra característica difundida fortemente na década de 1950 e mencionada por Gomes (2000) é o “amor kitsch” (p.172). Segundo a autora, a Disney foi uma das instituições americanas que contribuiu para a disseminação desse estilo de sentimentalismo romântico, que passou a ser amplamente consumido pela cultura de massa. Para a autora, a vendagem desse tipo de produto é certa, visto que todos querem comprar o imaginário da união com a “pessoa certa”, o encontro das “almas gêmeas”, onde os conflitos são extintos, todos os sonhos são realizados e o “final feliz” é certo, dando, início a uma ligação plenamente harmoniosa. Com *Cinderela*, o estúdio lança seu primeiro par dançante. A heroína e o príncipe deixam claro por meio do fundo musical, das expressões faciais e de toda uma configuração cênica, que “alguma coisa atingiu seus corações”.

Da mesma forma como em *Branca de Neve e os Sete Anões*, em *Cinderela* é impossível identificar a época de sua ambientação devido aos diversos estilos

usados: gótico, barroco, neoclássico e moderno, entre outros. Assim, apesar dos móveis, roupas e carruagens serem perceptivelmente modernos, o castelo do príncipe tem uma aparência gótica e os jardins onde o par romântico passeia apresenta referências neoclássicas. Já o palacete da heroína sugere o aspecto das construções de estilo eclético do século XIX, com alguns objetos e móveis decorados à moda rococó. Como as referências góticas, barrocas e neoclássicas se misturam na configuração de reinos perdidos no tempo, acabam por construir uma visão imprecisa para o telespectador, estabelecendo, em certo sentido, uma ligação com o inconsciente, pela característica atemporal que apresenta.

Adentra-se, dessa maneira, a interpretação do filme de animação *Cinderela* pela ótica da psicologia analítica, mencionando o número de personagens que aparecem na história. Inicialmente há quatro personagens principais: Cinderela, a madrasta e suas filhas, o que sugere que há uma rivalidade entre mulheres. Nessa narrativa, a protagonista representa a filha que está atrelada ao mundo inconsciente e a sua própria sombra². Tal fato se mostra por meio das infundáveis tarefas domésticas que lhe são atribuídas e pelo tratamento despendido a ela pela tirânica madrasta e suas filhas.

Ainda muito inconsciente de seus desejos, instintos e potencial criativo, inicialmente, a personagem se mostra resignada com o comportamento da madrasta e das duas irmãs, que a humilhavam e a incomodavam constantemente. A narração do começo do filme diz: “*Por desprezo, apelidaram-na de Gata Borralheira.*” Cinderela, porém, continuava a mesma, gentil e bondosa, apresentando uma persona extremamente afetuosa, que nunca se queixava, bem-humorada e sem iniciativa. Mesmo com um dia cheio de tarefas, a protagonista se apresenta sorrindo, ou seja, o protótipo da “boa moça” presa a uma condição serviçal.

Tanto a madrasta, como suas filhas são traiçoeiras, invejosas e até infantis na maneira como lidam com a vida, representando características moralmente inaceitáveis e não-vividas pela personagem central. Por essa razão, sombrias. Enquanto a madrasta representa o arquétipo da Grande Mãe devoradora, impedindo o crescimento de Cinderela, as irmãs, principalmente por serem do mesmo sexo da

² termo que se refere aos aspectos ocultos ou inconscientes de si mesmo, bons ou maus, que o ego ou reprimiu ou não reconheceu (SHARP, 1997, p.149).

protagonista, conforme lembra Downing (1998) “parecem ser um para o outro, paradoxalmente, o Self ideal e o que Jung chama de sombra. Ambos estão envolvidos num processo singularmente mútuo, recíproco, de autodefinição.” (p.114). Para a autora, nesse trabalho de autodefinição mútuo parece que ocorrem constantemente polarizações que “semi-conscientemente” (p.115) aumentam as diferenças percebidas e dividem os atributos entre as irmãs. No caso do conto em questão, esse aspecto fica bem evidente, cabendo à Cinderela todos os aspectos “bons” e às irmãs os aspectos “maus”. As irmãs da protagonista têm um importante papel frente ao processo de individuação da mesma. Mesmo que aparentemente sejam as “irmãs erradas”, são elas que despertam na personagem principal as reações mais ativas perante a sua condição de submissa serviçal da família.

No entanto, até se tornar de fato uma princesa, é importante ressaltar como se inicia o conto de acordo com a versão de Walt Disney. No princípio, o pai de Cinderela, se casa novamente, mas morre rapidamente. Já, no palácio, há um rei sem rainha, com um único filho. Para Von Franz (2007), esse cenário sugere uma atitude coletiva em que o relacionamento com o inconsciente, com o racional, com o feminino foi perdido. Diante dessa situação, a consciência coletiva torna-se petrificada e enrijecida. Trata-se, portanto, de um conto que também trabalha com o resgate de feminilidade interior.

Segundo Bagni e Murad (2005), o arquétipo do pai instaura a cultura, as relações de poder, respeito às hierarquias, à ordem, à disciplina e a autoridade. Para as autoras, à medida que a criança vai se desenvolvendo, ela aprende a colocar limites para si e para o outro. Em termos positivos, representa a estabilidade, a segurança e a determinação, entre outras características. Em termos negativos, retrata o sofrimento, a insegurança, a impotência etc.

Na história, Cinderela não se defende ou reivindica seus direitos como filha ou herdeira (após o falecimento do pai), demonstrando, assim, possuir um complexo paterno negativo. Ainda na concepção de Bagni e Murad (1995), a figura paterna facilita a transição do mundo familiar para o mundo social. Ambas concordam com Latry (1995) de que é o pai quem irá auxiliar a criança na constituição de uma estrutura interna, permitindo que esta acesse a sua agressividade, no sentido da auto-afirmação e capacidade para se defender, além contribuir para o desenvolvimento da abstração e objetivação.

Como o pai da protagonista está ausente, provavelmente a imagem do pai se tornou idealizada. Diante disso, ela não teve a oportunidade de humanizar a figura paterna, situação que colabora para que a mesma se mantenha na posição de *puella aeterna*, ou seja, da eterna filha, que conseqüentemente duvida da sua própria força, permanecendo presa à figura materna. Desse modo, a mãe passa a ser o único referencial e toma, ao mesmo tempo, um considerável espaço em sua psique.

Privada da convivência com a mãe real (o pai é viúvo no começo história) e sujeita a uma relação deficitária com a madrasta, Cinderela tem como referência uma figura materna negativa. Para ela, o importante é cumprir seus afazeres, mesmo que sob críticas e humilhações. Bonato (1998) menciona que a fixação nos aspectos negativos do arquétipo materno, caracteriza-se pela vivência interna da mãe que rejeita e condena à solidão e, que, conseqüentemente tem como seqüela uma falta de defesa e enfraquecimento do ego do filho, gerando, em uma etapa posterior, um indivíduo propenso a ter sentimentos de abandono, inferioridade, desprezo e rejeição. Além disso, as atitudes da madrasta em relação à enteada despontam para a atuação de um animus agressivo e dominador, ou seja, negativo. Ao se manter fiel às suas tarefas domésticas, Cinderela parece ter uma identidade muita atrelada ao aspecto negativo do feminino, já que este parece estar unicamente vinculado a um serviço que lhe é designado de forma abusiva.

Na concepção de Von Franz (2003), em seu aspecto negativo, o animus retira a mulher da existência, matando a vida que existe nela. Como efeito, faz com que a mulher se sinta torturada, separada, tolhida de toda a participação da vida. Como consequência mais drástica, gera a sensação de inutilidade existencial.

Lembrando que a madrasta é um forte referencial na psique de Cinderela, enquanto na primeira, o animus age como um ditador, na heroína, ele praticamente a paralisa. Após uma tentativa frustrada em ir ao baile, quando as irmãs destroem o vestido que havia sido confeccionado pelos “animais amigos”, surge um ser que muda radicalmente seu destino: a fada. Conforme Coelho (2003), as fadas foram mencionadas, pela primeira vez, em textos novelescos como: *fata*, que tem o significado de oráculo, predição e deriva da palavra *fatum* que, na língua latina, quer dizer destino, fatalidade. Para a autora, as fadas, representadas por mulheres com poderes sobrenaturais, estão ligadas a cultos ou ritos religiosos, aparecendo em muitos contos como mensageiras do “Outro Mundo” (p.73), que estão ligadas aos

mistérios da morte. Dessa maneira, a fada pode ser considerada um dos arquetípicos da transcendência. Bagni e Murad (2005) apontam que a fada opera extraordinárias transformações e, em um instante, satisfaz ou decepciona os desejos humanos. Por isso, pode ela representar a capacidade que o homem possui de reconstruir, na imaginação, os projetos que não pode realizar.

No filme de animação, a fada surge no momento em que Cinderela está profundamente triste, decepcionada e sem esperança de ir ao baile. Ao transformar seus trapos em um vestido de gala, é resgatada a esperança da heroína em realizar seu desejo de se casar com um príncipe e morar num palácio. Ressalta-se que a fada, em Cinderela, é fada madrinha, ou seja, é ela que representa o arquétipo da Mãe na polaridade positiva, dando à protagonista condições de ir ao baile, encontrar o príncipe e, por conseguinte, relacionar-se, ainda que por alguns momentos (antes da meia-noite) com um animus mais positivo. O filme ensina que as virtudes de Cinderela precisam ser recompensadas, mostrando “um milagre” no momento em que toda esfarrapada e chorando fala que não vai acreditar em mais nada. “*Se você perdesse a fé, eu não viria*”, diz a fada madrinha maternal, que lhe afaga os cabelos antes de iniciar a magia para que a heroína pudesse ir ao baile. A fada é o auxiliar mágico que repara o dano sofrido pela protagonista ao longo do conto.

O anúncio do rei sobre o baile é a chamada para algo fora do comum, da rotina e também para novas formas de cada um ver a si próprio. Em um conto, a realeza pode representar o reino sagrado e os personagens desta esfera simbolicamente sugerem a chamada para uma experiência transcendente, o que sugere uma maior abertura para o Self.

Frente a uma quase paralisada Cinderela pelo efeito de uma Mãe devoradora e um animus negativo, após receber auxílio da fada madrinha, a heroína transcende a condição de viver de uma maneira bem abaixo de sua real capacidade. A fada, investida dos aspectos positivos da Boa Mãe, nota atributos na “filha”. Por meio da magia, ela se esforça para tornar a protagonista linda e radiante, a fim de que ela possa encontrar o príncipe. Todavia, para que esse encontro tenha sucesso, alguns elementos precisam ser reintegrados em Cinderela. Por isso, para chegar ao baile, a fada também transforma ratos em cavalos e cocheiro, além de uma abóbora em carruagem. De acordo com Von Franz (1985), o cavalo demonstra vitalidade completamente inconsciente e espontânea, a energia que apóia o ego consciente sem que este perceba, produzindo o fluxo da vida, o sentimento de estar vivo. Já o

condutor representa o espírito que dirige as forças cósmicas que podem ser visualizadas por meio da carruagem. É munida dessa força, vitalidade e de uma persona a qual mantém as virtudes da serviçal acrescidas da nobreza de uma princesa, que Cinderela adentra ao baile, fazendo-se notar por todos e despertando o amor do príncipe.

Destaca-se que o único artigo que não se desfaz após o término do encanto da fada madrinha são os sapatinhos de cristal. É justamente um desses sapatinhos que ela deixa nas escadarias do castelo quando foge ao som das badaladas da meia-noite. Para Von Franz (1985), são os sapatos que nos mantêm com os pés na terra, representando uma atitude perante a realidade. Para a autora, há uma ligação com o complexo de poder, como quando alguém pisa no outro.

Observa-se que quando tudo desaparece, os sapatos se mantêm. Apesar de frágeis e delicados como um cristal, são eles que equilibram a heroína na realidade. São eles que dão suporte e revelam a princesa por traz das cinzas, despontando em Cinderela comportamentos frente a uma sociedade da qual se mantinha distante, escondida e, portanto, inconsciente (afinal por mais que a fada a tenha deixado como aspecto nobre, o porte, a forma de dançar e as condutas são de sua responsabilidade). De certo modo são eles que conduzem a efetivação do seu contato com o príncipe, o qual também pode simbolizar o início da sua relação com o princípio ativo da consciência. Para Moreno (2002), o príncipe tem em seu bojo a ideia de juventude radiante, as virtudes no estado da adolescência que não estão nem dominadas e exercidas. Para a autora, a entrada o príncipe traz a concepção de que o amor entre ele e a sua amada será absolutamente generoso. No caso desse conto, além disso, será um amor cristalino.

O encanto de Cinderela se quebra à meia-noite, ou seja, com o começo do dia e, assim, com o início de uma nova consciência, abandonando o princípio passivo, feminino e inconsciente. Ao sair correndo pela escadaria do castelo, a protagonista que havia ascendido (aos subir os degraus da escada), necessita voltar à sua condição servil, por ainda não ter suficiente confiança de que o príncipe gostaria dela sem a persona da princesa, mas pelas suas genuínas qualidades de caráter. Entretanto, a fada, como mencionado, pode mudar o destino das pessoas, favorece o encontro da heroína com o princípio masculino que irá quebrar com o círculo possessivo do arquétipo da Grande Mãe.

O fato de a Cinderela ter um par do sapato e o príncipe com outro, demonstra a possibilidade de integração dos aspectos femininos e masculinos que, na ótica de Bagni e Murad (2005), viabilizam o equilíbrio da personalidade, a união dos opostos, a alteridade em busca da totalidade. Todo esse processo se dá dentro de um castelo que simboliza, na concepção de Moreno (2002), a alma em momento de transcendência. Relacionado com a casa ou cidade, o castelo se situa em lugares altos, com construção sólida e de acesso difícil, mas que protege. Desse modo, ao estar envolto por um poder misterioso, ele representa a transcendência, a conjunção dos desejos. Símbolo feminino impessoal, também corresponde a um aspecto específico da imagem maternal, já que garante defesa. É nesse lugar que a protagonista liberta-se do cativo Grande Mãe devoradora. Ao querer ir ao baile, a heroína inicia, ainda que modestamente, o abandono da atitude resignada. Todavia, é dentro do castelo que ela ganha maturidade, já que voltará a ele para, além de integrar seu animus (príncipe), constituir (pelo menos é o que o final do conto indica pela vontade do rei) uma família e, desta forma, dar um novo significado a sua existência.

Nota-se que assim como fizera Afrodite ao dar tarefas de difícil execução à Psiquê (do mito Eros e Psiquê) com o intuito de dificultar o seu contato com Eros, a madrasta lhe ordena a execução de serviços domésticos, visando impossibilitar o acesso de Cinderela ao seu amor, representado pelo príncipe. Enquanto no mito, Psiquê se torna deusa, a heroína desse conto se “eleva” de igual forma, saindo da condição servil para assumir sua posição na realeza. No filme de animação, tanto a madrasta quanto as irmãs (que também são invejosas na história mítica) ajudam, ainda que indiretamente, Cinderela a descobrir quem de fato era, despertando a princesa que havia dentro de si mesma.

Cinderela, produzida pelos estúdios Disney conta uma história de encantamento e de senso de justiça impregnada por valores norte-americanos da década de 1950 (período conhecido como início do “sonho americano”). A protagonista humilhada vivencia os sofrimentos e as esperanças que constituem a rivalidade fraterna (como aponta Bettelheim, 2002), bem como a sua vitória sobre as irmãs e a madrasta que a maltrataram. Entretanto, mais do que isso, revela novas possibilidades de existência, já que a heroína renasce da morte de seus pais, das cinzas, da obscuridade do inconsciente para realizar seu processo de individuação, onde personagens e elementos da história apontam para o mundo psíquico da

personagem principal, auxiliando-a a abandonar um estado de quase paralisação e dependência, para trilhar seu próprio caminho.

4.3 AURORA

Veiculado ao público vinte e dois anos após o lançamento de *Branca de Neve e os sete anões* e nove anos depois da primeira exibição de *Cinderela*, o filme *A Bela Adormecida* chegou ao cinema embalado por uma série de técnicas de animação, junto com a musicalidade popular embalada por requintes orquestrais com influências eruditas. Foi assim que esse filme de animação garantiu umas das maiores bilheterias da história cinematografia, totalizando 523 milhões de dólares (ARKOFF, 2008).

A criação de *A Bela Adormecida* teve início em 1950, atingindo seu auge em 1953. A produção do filme, entretanto, sofreu atrasos. Walt Disney se dedicava à construção da Disneylândia e a vários projetos do estúdio para a televisão na época. Finalmente, após mais seis anos de produção, o filme foi concluído, a um custo de US\$6 milhões de dólares, o que fez dele uma das películas de animação mais caras já produzidas. Parte deste custo deveu-se a sua complexidade, com cenários de maiores proporções para encher a tela, e que levou mais de 300 artistas e técnicos a criarem mais de um milhão de esboços e desenhos. Animado ao som da música de Tchaikovsky, o longa-metragem *A Bela Adormecida* foi lançado em 1959. Na época a produção, considerada ousada pelas razões expostas, representou um grande avanço para a arte da animação (ARKOFF, 2008).

Nesse filme de longa metragem, em vários momentos, os personagens encenam, fazem gestos ou dançam como se estivessem em um balé clássico. Conforme Gomes (2000), os estúdios Disney desenvolveram uma técnica que conferia uma impressão de realidade às cenas. Segundo a autora, bailarinos foram filmados dançando, muito provavelmente em algum tipo de palco, em seguida, os animadores desenhavam quadro por quadro os movimentos filmados (técnica chamada de rotoscopia). Pode-se notar com nitidez a técnica pelo movimento dos personagens na cena em que a princesa Aurora e o príncipe Felipe dançam no bosque. Também se pode notar a construção do corpo feminino da princesa Aurora, calcado em posturas eretas, sem apresentar nenhuma protuberância na região do

ventre ou lombar, movimentando-se de maneira “graciosa” e “suave”, como uma bailarina clássica.

Essa heroína, desenhada pelos estúdios Disney antes da revolução feminista, se expressa por mãos que se dobram inclinadas para trás, pés esticados em ponta, braços que se curvam suavemente no cotovelo, coluna ereta, possui pescoço esguio e toda uma delicadeza gestual que reproduzem a imagem da bailarina etérea, com suas saias de cores suaves. Conforme assinala Canton (1994, p.99) “o balé se tornou uma experiência de cultura erudita, assim como uma arte feminilizada centrada na graça, na pureza e na cortesia”.

Com uma versão que pode ser considerada mais romântica do que as descritas por Perrault ([1697], 1989) ou os irmãos Grimm ([1812], 2000), os estúdios Disney realizaram uma adaptação criando uma heroína um pouco menos passiva.

A *Bela Adormecida* de Walt Disney apresenta um nítido contraste com a versão apresentada pelos Irmãos Grimm. No conto de Grimm, a décima terceira fada não foi convidada porque o rei e a rainha possuem apenas doze pratos. (GRIMM e GRIMM, [1812], 2000). Extremamente ofendida, ela comparece ao batizado e imediatamente lança uma maldição sobre a princesa: esta morreria espetando o dedo em um fuso no seu décimo quinto aniversário. Rapidamente, a fada que lança o feitiço desaparece da história. Na versão da Disney, têm-se apenas quatro fadas, as três boas fadas e aquela que lança a maldição. Esta é uma bruxa chamada Maléfica, aparecendo e desaparecendo sempre de preto em uma espessa nuvem de fumaça verde.

No filme, não é uma questão de falta de utensílios domésticos que causa omissão do convite da bruxa para a cerimônia, o rei e a rainha não a convidam porque ela tem um mau caráter. Isto é bem contrastante com a indignação da décima terceira fada dos irmãos Grimm que, devido à ausência de convite, faz sucumbir o seu lado negro. Ao criar um personagem mau, Disney cria um conflito mais fácil de ser identificado pelo público, principalmente o infantil.

No conto original, ao alfinetar o dedo, a princesa dorme durante 100 anos. Nesta altura, um príncipe errante é capaz de penetrar na espessa cobertura de espinho que foi crescendo ao redor da princesa e de todo o castelo, apesar de muitos outros já terem tentado e falhado, pagando com a própria vida por tal atitude. O príncipe vem, como se estivesse, despertando a princesa de seu sono após passar pela cerca de espinhos facilmente. (GRIMM e GRIMM, [1812], 2000). No

filme de animação da Disney, o príncipe Felipe e a princesa Aurora já estão apaixonados e, portanto, ele tem uma motivação mais concreta para resgatá-la. Felipe luta através dos espinhos, cortando-os em pedaços corajosamente com sua espada. Após superar este obstáculo, ele tem que lidar com Maléfica, que assume a forma de um dragão (preto e verde). Na batalha, o príncipe triunfa ao matar o dragão. Esse fato pode representar um esforço mais significativo por parte do príncipe, bem como uma espécie de teste para demonstrar que ele é verdadeiramente digno da princesa. Por outro lado, também põe um pouco de ação no conto para que o mesmo tivesse um apelo maior junto ao público infantil.

Finalmente, no conto dos irmãos Grimm ([1812], 2000), o príncipe ao ver a princesa adormecida a beija. Ela desperta e eles se casam imediatamente. Na versão Disney, Aurora e Felipe se enamoram ao se conhecerem e, apenas mais tarde, se casam. Tal fato parece dar uma base mais realista para a realização de um matrimônio. Enquanto a princesa em Grimm dorme por 100 anos, a heroína da Disney tem o sono por pouco mais de um dia antes de ser salva por seu amado. Assim, as principais diferenças acrescentadas pela Disney incluem o tratamento dado a fada não convidada, o esforço exigido por parte do príncipe e o desenvolvimento da relação entre a princesa e o príncipe.

4.3.1 Sinopse do filme *A Bela Adormecida* (Walt Disney Pictures, 1959)

Nasce em um reino distante, uma linda princesa chamada Aurora. Felizes, os pais resolvem celebrar o acontecimento com uma grande festa. Por prudência, não chamam a bruxa Malévola, considerada por todo o reino como uma bruxa terrível. Ao saber que não fora convidada, ela aparece no evento e atribui a criança uma terrível maldição: ao completar 16 anos, ela espetaria o dedo no fuso de uma roca e cairia em um sono eterno. Três fadas madrinhas: Fauna, Flora e Primavera, presentes na celebração, descobrem uma forma de quebrar o feitiço: um beijo de amor verdadeiro. Entretanto, a única delas que ainda não havia dado um dom como presente era Primavera e, desta forma, é ela quem profere que com o beijo do amor verdadeiro, Aurora despertaria. Em seguida, levam a menina para um esconderijo na floresta, aonde tentam protegê-la do contato com qualquer roca. Um dia, por acaso, a princesa encontra o príncipe Felipe. Sem saber que já haviam sido prometidos um ao outro por suas famílias, eles se apaixonam. No dia de seu aniversário de 16

anos, as fadas revelam a Aurora sua identidade real e a levam para o castelo. Contudo, é hipnotizada pela bruxa e espeta seu dedo em um fuso que havia sido esquecido em uma velha torre do castelo. Então, a princesa adormece e, as fadas resolvem fazer com que todo o reino durma, até que um dia, um corajoso príncipe despertasse a princesa. Munido do escudo da justiça e da espada da verdade, Felipe mata derrota Malévola metamorfoseada de dragão e finalmente quebra o feitiço com um beijo de amor verdadeiro.

4.3.2 Revisão da Literatura

Para Von Franz (1995), *A Bela Adormecida* tem a sua origem no tema do desaparecimento da filha divina, além de remeter ao sono que se assemelha à morte. A autora recorda que no mito sobre o rapto de Perséfone por Hades, o deus dos mortos, leva a deusa temporariamente da Terra e ela somente retorna com o “despertar primaveril da Natureza” (p.41). Enfatiza que temas como os da procura e libertação da princesa ou da donzela que desaparece e morre para renascer ou reaparecer se encontram em vários mitos, contos, lendas e sonhos. Alude às diferentes versões do conto, além de constatar que este se manteve inalterado durante séculos. Tal fato, segundo a autora, reflete uma estrutura psicológica humana comum a todos os seres humanos, um tema arquetípico.

Von Franz (1995) refere que o tema geral de *A Bela Adormecida* está centrado no nascimento ou batismo de uma princesa. Aponta que é universal a ideia de que a personagem nuclear de um mito ou conto não nasceu ao mundo de maneira habitual, mas sim de forma miraculosa e/ou misteriosa. Em algumas versões de *A Bela Adormecida*, uma rã anuncia à rainha que ela terá uma filha. Desse modo, o aspecto irracional do nascimento da heroína é um indício de que não se trata de um ser humano, mas de um conteúdo psíquico. Outro indicativo apontado pela a autora de que não se trata de um ser humano, é que a vida interior e subjetiva da jovem não é mencionada.

A autora também assinala que Sono e Morte eram na Antiguidade irmãos divinos: *Hipnos* e *Thanatos* e, dessa maneira, pode-se entender o sono como uma espécie de morte, e por isso a maldição lançada sobre Bela Adormecida no conto foi atenuada para um sono de 100 anos. Psicologicamente, refere que, um conteúdo está “morto” quando está completamente adormecido. Conforme a autora:

Podemos dizer que o lado sombrio da Natureza ameaça, na época de puberdade, separar essa jovem de toda a vida que a rodeia. Trata-se com efeito de um período em que frequentemente as atitudes neuróticas se manifestam. No plano coletivo, isso significa que o desenvolvimento de um certo estágio da feminilidade é permitido enquanto permanece no nível infantil da submissão, mas não além. Os elementos femininos que não se enquadram inteiramente em nossa civilização são autorizados na infância, mas banidos logo que a menina atinge uma idade em que isso precisa ser levado a sério no mundo adulto (p.64).

Nesse sentido, Von Franz (1995) expõe que a partir da puberdade certas atitudes, até então aceitas em uma criança, são reprimidas, visto que já não são condutas moralmente permitidas pela sociedade. Eis que surge no conto: o fuso, o qual a autora sugere ser um símbolo feminino e fálico, bem como das velhas sábias e feiticeiras. O linho usado para fiar corresponde às atividades femininas. Portanto, fiação e tecelagem estão ligadas à essência da vida humana com implicações de sexualidade e fertilidade.

A autora menciona ainda que várias lições podem ser retiradas desse conto, contudo realça, particularmente, que há muitas mulheres que chegam à idade adulta como se alguma coisa houvesse parado nelas, parecendo que vivem sob constante letargia. Tal condição se deve, principalmente, porque foram “enfeitiçadas” ainda crianças por uma mãe que supunha ter sido esquecida pela sociedade (como a fada), ou seja, não reconhecia pelo seu valor como mulher e que, de certa forma, transmitiu esta convicção à filha. Observa que do ponto de vista individual, a história de *A Bela Adormecida* retrata a mulher que tem um complexo materno negativo ou de um homem em quem a alma adormeceu sob a atuação desse mesmo complexo.

Para Bettelheim (2002) o conto *A Bela Adormecida* trata do período da adolescência. Na concepção do autor, pouco antes da primeira menstruação, a jovem se retira em si própria, demonstrando certa passividade, um comportamento que se assemelha à sonolência. Nessa época, há uma alternância entre períodos ativos e passivos. O ensinamento que aparentemente se assemelha à passividade (ou estar dormindo em vida) sucede quando os processos mentais internos prosseguem dentro da pessoa de forma que ela não possui energia para uma ação orientada para o exterior.

Segundo o autor, ao ler *A Bela Adormecida*, o adolescente aprende a não se preocupar com os seus momentos de passividade. Mesmo que pareça estar dormindo em vida, ele sabe que a vida acontece ao redor dele. Acontece um final

feliz nesta estória, o que assegura ao adolescente que tudo irá acabar bem. O símbolo contido neste conto diz ao adolescente de ambos os sexos, que o seu próximo período de atividade compensará o de passividade, e que durante todo este tempo de passividade vivido, houve a aquisição de forças necessárias para que o jovem se tornasse “Ele Mesmo”.

Bettelheim (2002) ainda enfatiza alguns elementos do conto: a menstruação que, em tempos passados, costumava aparecer na idade de 15 anos e as 13 fadas que indicam os 13 meses lunares em que se dividia o ano antigamente. Explica que a menstruação ocorre de vinte e oito dias dos meses lunares e, não nos doze meses, em que se divide o ano na nossa época. Portanto, o número doze representado pelas fadas boas e mais uma décima-terceira malvada indica simbolicamente a “maldição” da menstruação. A ausência temporária dos pais quando a filha encontra o fuso fatal, simboliza a incapacidade dos pais protegerem os filhos das crises de crescimento pelas quais todos os seres humanos passam. Ao sair para explorar o castelo, a princesa chega ao quarto onde está a velha senhora fiando, subindo por uma escada circular, que pode representar a primeira experiência sexual. O quarto trancado é o símbolo dos órgãos sexuais femininos e o giro de uma chave na fechadura, a cópula. A tentativa frustrada de vários pretendentes em alcançar a Bela Adormecida traz a advertência de que o despertar do sexo antes da mente e do corpo estarem prontos pode ser destrutivo para o indivíduo. Todavia, expõe o autor, chegado o momento certo, todos os empecilhos, até então impenetráveis, são superados e a princesa aliada ao seu príncipe, estão maduros para o amor.

O autor propõe por fim que a estória da Bela Adormecida imprime na criança a ideia de que uma ocorrência traumática, como o sangramento da moça, no início da puberdade, e depois, na primeira cópula tem conseqüências felizes. Implanta o pensamento de que estes acontecimentos devem ser levados a sério, mas que não há a necessidade de temê-los. A maldição passa, portanto, para status de benção disfarçada.

McCarson (2004) estende a discussão sobre o significado do sono nos contos de fadas. Aponta que ao dormir, Bela Adormecida interrompe seu destino. Em sua concepção, o sono ocorre em todas as histórias em que há a necessidade de se lidar com o masculino e o feminino, quando se é incapaz de crescer em algum sentido ou de seguir em frente na vida. O autor explicita igualmente, que dormir nos

contos de fadas simboliza não ser muito consciente do seu verdadeiro potencial. Potencial este que precisa ser reativado para que se possa prosseguir no caminho da individuação. Caso isso não ocorra, a pessoa vive à deriva, à espera de algo ou de alguém que a desperte, ou seja, habita apenas no coletivo. Assim, por meio do caminho da individuação e da integração dos opostos, o indivíduo torna-se consciente.

De acordo com Corso e Corso (2006), o conto *A Bela Adormecida* é o preferido das meninas por se tratar, acima de tudo, de uma história de amor. Como Branca de Neve, Bela Adormecida é uma filha desejada, mas à semelhança da primeira, não apenas precisa se livrar da bruxa, como ainda enfrentar a morte da infância e a sedução passiva até despertar pelo beijo do príncipe. Segundo os autores, Bela Adormecida tem que lidar com o mau-humor invejoso e nocivo da velha fada, fato que ilustra o que pode ocorrer a uma mulher quando esta inicia o seu processo de envelhecimento. Citam:

Os atrativos femininos seriam uma arma privilegiada de conquista de posição para uma mulher, como o envelhecimento a privaria destes, a mulher necessitaria recorrer a outros feitiços, os da bruxa. Um homem pode amar apaixonadamente uma princesa adormecida, aprisionada, passiva, mas quando a mulher desperta e perde a beleza inocente da juventude, resta a visão da sua verdadeira alma: poderosa, perigosa e ardilosa (p. 76).

Para os autores, a heroína deste conto é a mais passiva de todas, a começar pelo nome que lhe é dado. Como característica possui a beleza inerte, sendo objeto de cuidado e contemplação de todo um reino. A princesa tem como túmulo um castelo enfeitado, o que sugere todo o mundo que envolve a jovem inerte aguarda alguém que a ajude a despertar. Enfatizam que a passividade da personagem se dá por apresenta-se completamente desarmada diante de um destino que a ela se sobrepõe, conforme fora previsto: pica o dedo, adormece e desperta por aquele que seria seu amor verdadeiro. Os autores afirmam também que a passividade da protagonista é erótica, pois ocorre o mesmo do que em histórias de amor as que trazem em seu enredo o início da paixão de um homem pela mulher enquanto ela estava ocupada com algo de seu cotidiano e nem o nota. Assim, o estado inativo assumiu um lugar privilegiado junto ao público feminino, já que há uma intensa vontade de ser desejada, arrebatada e possuída sem ter que agir.

Corso e Corso (2006) recordam também que *A Bela Adormecida* é um conto que trata do inevitável, já que mesmo o rei mandando queimar todas as rocas, a princesa encontra uma e ao aproximar-se do fuso, pica o dedo, que sangra e o

destino se cumpre. Apontam que desse modo, torna-se necessário pensar sobre os sangramentos inevitáveis na trajetória da mulher, como: a menarca, a menstruação e o provocado pelo rompimento do hímen na primeira relação sexual. O ato dos pais da Bela Adormecida pode ser entendido como uma tentativa para evitar que a filha passe por esses processos, visto que o sangue derramado a tira da condição de criança, tornando-a uma mulher que sairá do reino do pai para poder se relacionar com o outro homem. Os autores mencionam que a irreversibilidade refere-se igualmente as transformações ocorridas no corpo da menina durante a puberdade, as quais são vivenciadas muitas vezes durante este período como uma maldição. Outro viés interpretativo assinalado pelos autores juntamente ao quesito sexualidade é “que lugar é esse onde não se pode colocar o dedo?” (p.88) Bela Adormecida não pode colocar o dedo em uma roca, uma máquina que se manuseia solitariamente e que possui agitação rítmica, o que pode sugerir um paralelo com a atividade masturbatória.

Corso e Corso (2006) mencionam que o sono da protagonista a retira da vida pública, garantindo que de alguma maneira ela morra para a família e renasça em contato com o príncipe, ou seja, para o exercício da sua sexualidade com um homem que esteja percebendo o mundo de uma forma muito semelhante a como ela o assimila, já que pais e filhos têm vivências diferentes apesar de coabitarem o mesmo tempo. Entretanto, salientam os autores, os pais, bem como todo o reino desperta quando a princesa acorda. Afinal, a ideia de acordar quando os pais já morreram, pode ser assustador para os filhos, que, muitas vezes preferem crer que eles seguirão os protegendo sem prazo definido.

Pimentel, Servidone, Caetano, Paula (2007) utilizam o conto *A Bela Adormecida*, para analisar alguns dos papéis exercidos pela mulher contemporânea. Os autores perguntam se haveria semelhanças entre mulheres do século XXI e mulheres tiradas do imaginário popular no século XVII? A partir de seus estudos, apontam que apesar das muitas mudanças ocorridas em relação às mulheres durante estes séculos, há semelhanças entre ambas quanto ao processo que leva a mulher em direção à sexualidade feminina. Alguns dados provenientes de uma pesquisa realizada com estudantes de graduação em Psicologia da Universidade Estadual Paulista, campus de Assis-SP, reforçam a aproximação entre tais mulheres. Para 51,25% dos graduandos, a beleza é a característica principal das princesas. Os autores entendem que nunca se valorizou tanto a beleza, ou melhor, o

corpo belo como na contemporaneidade. Os atributos corporais, mencionam os autores, não guardam mais uma identidade: são a própria identidade, sendo que a imagem de mulher se justapõe com a da beleza, o que pode ser percebido pelo fascínio do mundo contemporâneo pela estética. Citam Bordieu em seu estudo de 1999, o qual acreditava que a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos têm por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, uma dependência simbólica. Assim, elas existem primeiro pelo e para o olhar dos outros, como objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam femininas, ou seja, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas e até mesmo apagadas como a princesa do conto.

Matos (2009) enfatiza que os contos de fadas foram inicialmente escritos para adultos e que muitos dos textos transmitidos hoje para as crianças tinham um cunho sexual forte. Em seu artigo analisa a simbologia sexual dos contos de fadas, especificamente do conto a *Bela Adormecida no Bosque*, visto que esse texto é repleto de símbolos sexuais. Este estudo foi feito por meio da visão psicanalítica e da independência da mulher sobre seu corpo e sua sexualidade. Como método, a autora primeiramente realizou um estudo sobre os contos e suas simbologias e, na segunda etapa, analisou o conto *A Bela Adormecida do Bosque*, focalizando o despertar da sexualidade da personagem do conto. Conforme a autora é característica dos contos colocarem um dilema existencial de forma breve e categórica, o que permite à criança aprender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa poderia não ser apreendida por ela.

A autora descreve que *A Bela Adormecida no Bosque* é um conto, adaptado pelo escritor Charles Perrault, baseado em uma antiga lenda do escritor Basílio, intitulada de O Sol, A Lua e Tália. Nesta narrativa, Tália só desperta após ter o espinho do sono retirado de seu dedo por um de seus dois filhos gêmeos que, ao nascerem buscava se alimentar. *A Bela Adormecida no Bosque* aborda a luta da menina para atingir a condição de mulher, assumindo-se suas vontades e seus sonhos, tratando-se, portanto, do período da adolescência. Nesse conto, a jovem é submetida a provações que devem ser ultrapassados rumo ao amor e a uma nova vida. Narrativas como essa (*Cinderela* e *A Bela e a Fera* também estão nesta esfera), exprimem que a adolescência é um período de feitiço, encantamento e sortilégio, que tanto podem apresentar castigos merecidos quanto imerecidos, mas que são necessários para a passagem da infância à idade adulta.

A autora analisa alguns elementos do conto. O rei, por exemplo, está tão obcecado em proteger a filha que manda queimar todas as rocas do reino, eliminando na verdade a possibilidade dela aprender a lidar com o lado feminino, já que a roca expressa o tecer, a atividade feminina do gerar. Entretanto, a Bela Adormecida será vítima da curiosidade, que a faz tocar no objeto proibido: o fuso, onde se fere e sangra. O objeto fuso, na ótica da autora, simboliza o órgão sexual masculino e furar o dedo relaciona-se com a mão, que para a autora é um dos símbolos ligados ao controle do agir, o que expressaria nessa ótica as dificuldades de cuidar da sua vida, devido à super-proteção dos pais. O sangramento refere-se ao início da menstruação, que surge na adolescência. Assinala a autora que é muito significativo que o rei, um homem, não compreenda a necessidade da menstruação e tente impedir a filha de viver esta fase. Todos os esforços do rei para evitar a “maldição” da fada maligna falham, pois ele não pode impedir o sangramento “fatal” da filha.

Valentim (2009) acredita que algumas mulheres possuem “síndrome da Bela Adormecida”, como a personagem, pois muitas se comportam como se estivessem sempre a espera que alguém as despertem, ou seja, que as faça feliz. Para a autora, essas mulheres vivem de forma “anestesiada”, praticamente sem interação com as pessoas ao seu redor. De modo geral, parecem estar em sono profundo pela sua imobilidade em gerenciar a própria vida. Enfatiza a postura (também aludindo à protagonista) de passividade, a qual favorece o surgimento de quadros depressivos. Na sua concepção, essa “síndrome” pode ser visualizada em mulheres que além de ficarem esperando auxílio externo, vivem atrasadas para os seus compromissos, permanecem em um relacionamento porque o homem lhes dá conforto, são dependentes, pautam suas vidas atrás de um príncipe que lhes realize, entre outros exemplos. A autora destaca esse estado faz com que as mulheres não percebam seu potencial e talento, já que elas se vêem como frágeis e sem objetivo. Seu lema é: “dormir para esquecer”.

4.3.3 Análise

Embora Branca de Neve e Cinderela tenham o ventre liso e o nariz pequeno, características que expressam um protótipo de beleza baseado na puerilidade, é a princesa Aurora que exprime um ideal de beleza amplamente difundido pela mídia

nas décadas de 1940 e 1950 e que se perpetuou na contemporaneidade. Com cintura fina e seios proeminentes, Aurora apresenta o mesmo corpo que a boneca Barbie. Aliás, assinala-se que o lançamento do filme data do mesmo ano em que surgiu a boneca, ou seja, em 1959. A semelhança entre a princesa dos estúdios Disney e a Barbie são nítidas; não apenas pelo tipo físico, mas também pelos cabelos loiros, formato do rosto e até pelo tipo de olho. Observa-se que as formas conferidas à personagem são enfatizadas por seu figurino, como por exemplo, o vestido com ângulos pontiagudos, que acompanha toda a estilística gótica visualizada no filme. E, apesar da roupa de camponesa da princesa ter a medida exata, inclusive no comprimento, das saias usadas nos anos de 1950, o corte esguio do vestido de decote em “v”, com a saia ampla e linhas verticais, sugerem uma roupa do século XIV.

Nessa película, é visível o uso de múltiplas cores, embora também estejam presentes cenas predominantes azuladas ou arroxeadas, como a da princesa caminhando hipnotizada e como as que são usadas no castelo de Malévola. Em todos os cenários e na maior parte dos personagens há uma abundância de ângulos retos e agudos, que marcarão as produções dos filmes realizados pelos estúdios Disney durante as décadas seguintes até o surgimento da produção de *A Pequena Sereia*. Mesmo a estilização das árvores e a caracterização gótica do castelo, bem como os ambientes internos obedecem a um cuidado estilístico rigoroso (GOMES, 2000).

Quase adentrando a década de 1960, época em que as mulheres começam a se afastar da figura da dona de casa e a lutar por uma sociedade mais igualitária com os homens, o filme *A Bela Adormecida* traz a princesa Aurora, que é uma figura feminina que parece indicar o início do afastamento da mulher voltada para as tarefas do lar. Se em *Branca de Neve e os Sete Anões* o trabalho doméstico envolve a ajuda dos animais e, em *Cinderela*, é pano de fundo para a manifestação da sua nobre e abnegada índole; em *A Bela Adormecida* este tipo de atividade praticamente desaparece. O trabalho doméstico feito pela heroína consta em uma curta cena, na que ela aparece passando pano em uma janela. A única tarefa que lhe é exigida é colher flores no bosque, e somente porque as fadas querem que ela fique ausente para lhe preparar uma surpresa, e não porque estão lhe exigindo algum tipo de serviço.

No dia do aniversário da princesa, as fadas decidem lhe dar um vestido e um bolo de presentes. Tais atividades: fazer bolo, costurar o vestido e limpar a casa só são bem sucedidas quando as mesmas se valem da magia. A vassoura e o esfregão agindo sozinhos parecem ser uma analogia para a “magia” que eletrodomésticos prometiam proporcionar na época (fim da década de 1950). A fada Primavera questiona se seriam elas capazes realizar as atividades sem mágica: “*Vamos ter que lavar, passar, cozinhar?*” “*Como?!*” Como ressalta Gomes (2000) esses artefatos começavam a penetrar em grande escala nos lares da classe média, principalmente na norte-americana. Ainda que a exigência cultural de casas perfeitamente limpas e organizadas continuasse, as heroínas passam a não estarem mais tão ocupadas com a limpeza do lar como as suas antecessoras.

Entretanto, antes do movimento feminista (que ganhou força na década de 1960), o casamento ainda era considerado o destino certo para todas as “moças de família”; já que a mulher era vista como um ser que, inevitavelmente, precisava de um homem que a amparasse e protegesse. Cunha (1998, p.102) cita: “o casamento era apresentado como redenção da mulher já que todos os romances terminavam com o encontro do herói com a mocinha”. Observa-se que tanto a composição, quanto no modo de agir, o príncipe Felipe assemelha-se à figura do herói destemido montado em um cavalo branco que combate o dragão (aliás, no ser mitológico que a vilã Malévola se transforma), o qual também remonta à iconografia de São Jorge, o mártir cristão que provavelmente vivera entre os séculos III e IV.

De acordo com Gomes (2000), a Disney se apropriou desse mito, criando cenas heróicas de impacto cinematográfico que nenhuma ilustração, por mais bem feita, foi capaz de reproduzir. Apesar de receber ajuda das fadas para derrotar a bruxa metamorfoseada em um dragão, seu porte se mantém elegante durante todas as cenas, principalmente naquelas em que corre risco de vida.

Além disso, Felipe é um príncipe muito mais atuante do que seus antecessores. A cavalgada que ele faz, entrando no castelo do rei Estevão para comunicar ao pai que não iria se casar com a princesa Aurora porque estava apaixonado por uma camponesa (sem saber, evidentemente que se tratavam da mesma pessoa) é uma das cenas mais dinâmicas do filme. Com uma postura muito decidida ele diz: “*Eu vou me casar com quem eu amo, afinal, estamos no século XIV.*”

Outra mudança, ainda que sutil apresentada no longa-metragem em relação aos dois anteriores é que nele a expectativa de que a princesa se torne mãe é,

praticamente, não mencionada. Em apenas uma cena, quando os pais de Felipe e Aurora discutem a data do casamento dos filhos, o rei Humberto, pai do príncipe, mostra uma planta do castelo construído para os noivos, mencionando um berço. Ao contrário de Cinderela e Branca de Neve que têm uma postura maternal e educativa, em *A Bela Adormecida* quem delinea os “cuidados maternos” são as três fadas, que na maior parte das cenas discutem sobre vários problemas, a fim de encontrar soluções que ajudem os personagens “do bem”. Aurora está mais próxima da figura da adolescente incompreendida, que pode ser visualizada no filme por meio de algumas falas. Conversando com os bichos da floresta, Aurora reclama tias (as fadas) que a tratam como criança.

Ainda que os estúdios Disney tenham tentado inovar, criando um príncipe mais altivo e vigoroso, o fato de Aurora e Felipe terem sido prometidos um ao outro no dia do nascimento da princesa, parece que foi uma das maneiras da Disney endossar um aspecto muito viabilizado das versões originais: a espera pelo príncipe “certo”, ou seja, aquele que possuía atributos considerados como nobre: bondade, coragem, bondade, gentileza, beleza, entre outros. Tanto na versão de Perrault ([1697], 1989) quanto à dos irmãos Grimm ([1812], 2000), a princesa dorme por cem anos, pois aquele com quem deveria se casar só apareceria neste tempo. Muitos príncipes se aventuram a transpor a mata que circundava o castelo, mas enquanto na versão de Perrault, o mato abre-se sozinho, em Grimm, flores o protegeram dos espinhos. Pode-se notar que embora a Disney tenha dado os créditos da história original a Perrault, alguns elementos, como as flores nos espinheiros e o beijo final, pertencem aos alemães. A moral de Perrault sobre esse conto é transportada para as telas do cinema pelo estúdio de animação, louvam a mulher capaz de esperar pelo “candidato” certo, valorizando este comportamento como uma virtude. Antes de se encontrarem pela primeira vez na floresta, Aurora conta aos animais que viu alguém em um sonho, neste momento o príncipe, o qual passeava com seu cavalo branco pela floresta é atraído pelo canto da princesa. E encontro dos dois na floresta é marcado pela canção: “*Foi você/ O sonho bonito que eu sonhei/ Foi você, eu lembro tão bem/ Uma linda visão.*”

Pela abordagem da psicologia analítica, muitos elementos desse filme podem ser investigados, ampliando ainda mais sua compreensão. Moreno (2002) é uma importante referência na área, visto que entre outros estudos, realizou uma

consistente e elaborada pesquisa relacionando o conto de fadas *A Bela Adormecida* com o processo da adolescência sob o enfoque da psicologia junguiana.

No filme, a história se inicia com um rei e uma rainha felizes pelo nascimento de sua filha, a qual chamam de “Aurora”, que significa “o nascimento de uma nova era, o surgimento de um novo dia”, ou seja, seu nome parece indicar que ela possibilitaria o surgimento de uma nova consciência. Tem-se, portanto, no início da narrativa três personagens: o rei, a rainha e a princesa recém-nascida. Conforme Von Franz (2007), a conexão íntima entre os dois primeiros significa que o *Logos*, descrito como o princípio da lógica, da estrutura e do masculino está ligado ao *Eros*, citado como o princípio que promove o relacionamento com o inconsciente, com o irracional. Todavia, há a necessidade de uma renovação, provavelmente porque está havendo um declínio na união entre esses dois princípios. Mas, a narrativa parece indicar que apenas a princesa não conseguirá trazer o novo para o reino. Enfatiza-se, que como também sugere a autora, o rei simboliza o conteúdo central e dominante da consciência coletiva, sendo que a rainha seria o elemento feminino correspondente, ou seja, as emoções, sentimentos ou ligações irracionais desse conteúdo.

Para que haja realmente a renovação, há a necessidade de se agregar mais um elemento, representado pelo príncipe, constituindo assim a quaternidade, a qual indica a ideia de totalidade. Contudo, os pais de Aurora parecem tentar evitar ao máximo que isso aconteça, seja pela Grande Mãe na polaridade negativa que enfeitiça a princesa retratada por Malévola, seja pelo pai que tenta “protegê-la” do contato com as rocas mandando queimá-las e enviando a filha à floresta para morar com as fadas.

Moreno (2002) aponta que com o intuito que a filha desenvolvesse vários dons, seus pais solicitaram a presença das fadas, as quais representam o destino do homem e também os poderes supranormais da alma humana. Entretanto, é importante assinalar, que no filme da Disney, a bruxa Malévola, considerada mau-caráter, não é convidada. Fato que sugere que ainda não há espaço para o conteúdo sombrio se tornar consciente. Porém, permanecendo inconsciente, tal núcleo pode provocar uma perturbação psíquica. A periculosidade desse processo evidencia-se quando a protagonista é amaldiçoada ainda no berço: “*Antes que o sol se ponha no seu aniversário de 16 anos, ela picará seu dedo em uma roca de fiar e morrerá!*” Malévola, representa neste sentido, o arquétipo da Grande Mãe

devoradora. Como também cita a autora, frente a esse veredicto, a princesa ainda na puberdade, regressaria ao mundo subterrâneo, também simbolizado pelo mundo das grandes matriarcas, impossibilitando o fortalecimento do seu princípio de *Eros* e, conseqüentemente, seu encontro com a figura masculina.

Além disso, o rei e a rainha, também como representantes dos aspectos masculinos e femininos de Aurora, não “convidaram” os traços malévolos ou indesejáveis de si na constituição psíquica da filha, facilitando o surgimento do lado sombrio, simbolizado pela figura da bruxa, que uma vez reprimido pode matar. Por dificultarem a integração de Aurora com sua feminilidade e com o seu animus, a protagonista parece apresentar um complexo negativo tanto materno quanto paterno, além de uma persona passiva (característica apontada por muitos pesquisadores e estudiosos), além de sonhadora e romântica.

Contudo a fada Primavera, juntamente com as outras duas fadas, remete à figura da Grande Mãe polaridade positiva. Ela é a responsável por atenuar a maldição: Aurora despertaria por meio do beijo do amor verdadeiro. Atenta-se aqui para o nome dessa fada, que parece indicar que, como na estação do ano, época em que há o florescimento, por intermédio dela algo se renovará. Assim, quando a princesa atingir um nível de desenvolvimento psicológico mais maduro, trazendo para si, uma existência mais rica em realizações. Dessa forma, a fada Primavera indica que para que esta renovação ocorra, há a necessidade da heroína entrar em contato com o seu animus, sendo que o beijo parece significar este momento, já que ele pode representar a união das polaridades. Durante um estado suspenso, referenciado no filme como o sono da donzela, período que na adolescência corresponde a um envolvimento mais centrado em si mesmo, quando os púberes, como a protagonista, “morrem” como crianças tanto para a sociedade, como para a família (principalmente os pais), para “retornarem a vida” algum tempo depois. Conforme Moreno (2002, p.47):

Este período do sono seria uma regressão compreensível, podendo significar uma reassociação com mundo dos instintos naturais. Poderíamos levantar a hipótese de que esta repressão estaria relacionada com a repressão do instinto sexual, principalmente nas mulheres, pois este ainda é um dos aspectos femininos mais reprimidos em nossa civilização.

A partir do momento em que Bela Adormecida adquirisse maturidade física e psicológica, estaria pronta para o amor e para a relação sexual e, conseqüentemente, para o casamento. Mas antes disso, destaca-se a presença de

outros importantes elementos que contribuem para o entendimento do desenvolvimento da psique dessa heroína na luta para tornar-se Si mesma. Nesse sentido, descobrir a velha torre, a qual todos queriam manter em segredo, significa, como exprime Moreno (2002), o reencontro da jovem com um núcleo inconsciente que estava adormecido, bem como a exploração deste local, pode-se relacionar com a busca por elementos inconscientes pessoais e coletivos. A torre, para a autora, simboliza a elevação entre a matéria e a espiritualidade, a transformação e a evolução.

Ao subir e escadaria que a levaria à roca, Aurora aproxima-se paulatinamente do seu inevitável destino: a passagem do mundo infantil para a adolescência. Mas para que isso ocorra, será necessário passar por um período de interioridade, de auto-descoberta, de sangramento (a menstruação como já abordada) e de sexualidade adormecida. Do mesmo modo como o rei e a rainha do conto, os pais não são capazes de protegerem os filhos das fases do crescimento e da puberdade. E é a Mãe na polaridade negativa, representada por Malévola, quem leva a heroína a picar o dedo após emergir em meio às brumas. Nesse sentido, é a mãe que se sente socialmente rejeitada, que rivaliza com a própria filha, preferindo mantê-la dormindo (inconsciente) do que acordada (consciente) e, portanto, livre para crescer e se transformar em uma mulher adulta.

O conto parece sugerir que é preciso respeitar o “ciclo do sono”, enquanto o príncipe, o qual simboliza as virtudes no estado da adolescência, ainda não dominadas nem exercidas, além do princípio ativo da consciência, luta para unir-se à princesa (a união das polaridades, dos princípios do *Logos* e do *Eros*). Dessa maneira, para alcançar a totalidade psíquica não se pode negligenciar e nem violar o ritmo da vida. Depois deste período surge o príncipe, que com o auxílio de sua espada enfrenta diversos monstros, abrindo caminho para o interior do castelo, para a conjunção dos desejos (MORENO, 2002).

O encontro harmonioso de Felipe e Aurora por meio do beijo arranca a princesa do universo parental, de um narcisismo, lançando-a em direção ao Outro, ao diferente, ao universo da alteridade. Seu despertar para o outro pode implicar em maturidade. E a vinda do príncipe pode ser interpretada como o evento que produz o despertar da sexualidade.

O conto *A Bela Adormecida* parece tratar de características fundamentais do crescimento de um indivíduo. A narrativa aborda uma etapa importante da vida,

entre a infância e a fase adulta, ao mesmo tempo em que se refere às descobertas sexuais, principalmente no que tange a experiência feminina. Além disso, como ressalta Moreno (2002), na lysis (desfecho) do conto encontra-se a superação do lado negativo da *puella aeterna*, indicando a possibilidade do despontamento de um novo ciclo de vida, a partir de um processo mais completo devido ao encontro da anima com o animus no processo rumo à individuação.

Ao acordar, Bela Adormecida casa-se com Felipe e o conto chega ao seu fim. Porém, se a história termina aqui, na adolescência é exatamente neste ponto que a história começa, ou seja, na integração de conteúdos inconscientes e na descoberta da sexualidade.

4.4 ARIEL

Hans Christian Andersen, consagrado como um dos maiores escritores da Dinamarca, publicou a *A Pequena Sereia* em 1837. Bem menos feliz que o filme de animação criada pelos estúdios Disney, a sereia original enfrenta uma série de dissabores do início ao fim da narrativa (CORSO e CORSO, 2006).

Lançado em 1989, *A Pequena Sereia* foi o 28º longa-metragem de animação dos estúdios e a primeira adaptação da equipe de um conto de fadas desde *A Bela Adormecida*, veiculado ao público trinta anos antes. Ganhador de dois prêmios da *Academy Awards* – Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção por *Under the Sea*. Na época de seu lançamento os críticos colocaram este filme de animação na mesma posição dos outros clássicos produzidos pela Disney. A atração pela película e o sucesso das bilheterias ajudou a *Disney Feature Animation* a renovar seu interesse pela arte da animação, marcando o começo de uma nova era de produtividade e criatividade (ARKOFF, 2008).

Da versão original para o filme de animação, foram realizadas algumas alterações, em Andersen a pequena sereia tem uma avó muito orgulhosa de seu sangue real, mas que cuidava com grande desvelo das netas, que no caso eram seis. Essa avó era a responsável por contar histórias sobre o mundo dos homens, sendo que quando completassem 15 anos, era permitido às sereias subirem até a superfície. Um dia, a sereiazinha observa o casamento do amado (humano) com outra princesa e como apenas consegue despertar nele um amor fraternal, ela se

joga no mar. Em seguida, torna-se um espírito do ar, que auxiliada por outras sereias na mesma situação fica sabendo que se durante 300 anos se empenharem em fazer o bem adquirirá uma alma imortal e poderá partilhar da felicidade eterna junto aos humanos (ANDERSEN [1837], 1996).

4.4.1 Sinopse do filme *A Pequena Sereia* (Walt Disney Pictures, 1989)

Ariel é uma sereia de 16 anos, filha de Tritão, o rei dos mares. Insatisfeita com sua vida, ela deseja viver entre os humanos para conhecê-los melhor, mas é proibida por seu pai, que considera os homens "bárbaros comedores de peixe". Desobedecendo as ordens paternas, ela sobe até a superfície do mar e lá se apaixona pelo príncipe Eric. Nesse mesmo dia, o navio que transportava o amado está em festa, porém uma tempestade arrebatou a tripulação e jogou o príncipe ao mar. Ele é salvo pela sereia que o transporta para uma praia segura. Decidida a adquirir pernas e, desta forma, poder conquistá-lo, Ariel faz um pacto com Úrsula, a bruxa do mar. Ela a transforma em humana em troca da sua bela voz. Para recuperá-la, Ariel terá que despertar o amor do príncipe com um beijo de amor verdadeiro até o pôr do sol. Tem como prazo três dias. Caso não consiga, a sereia se tornará escrava da bruxa para sempre. Paralelamente, Úrsula, banida do convívio com os outros seres do mar devido às suas maldades, tem planos que incluem ser a soberana das águas. Para isso, não hesita em atrapalhar Ariel e lhe usa para fazer com que Tritão desista de seu reino. Munida de pernas, a sereia aparece a Eric com toda a sua doçura, mas não consegue o beijo apaixonado que desfaria o feitiço, mesmo com a ajuda de seus amigos: Sebastião (caranguejo), Linguado (peixe) e Sabidão (pássaro). Eis que, então, surge Úrsula com a voz da sereia e uma aparência bela, jovem e humana, encantando o príncipe imediatamente ao aparecer na praia. Novamente, entram em cena os amigos de Ariel, atrapalhando a celebração do casamento de Eric com Úrsula e fazendo com que caia o colar que a bruxa mantinha no pescoço com a voz da sereia. Com a quebra do artefato, a sereia volta a falar. O príncipe percebe o engano, mas ao tentar beijar Ariel, o sol se põe e ela volta a ter cauda. Úrsula retoma a sua antiga aparência e trava uma impiedosa batalha com o príncipe, a heroína, Tritão, Sebastião, Linguado e Sabidão. Após conseguirem se livrar da bruxa, devido principalmente à intervenção de Eric, Tritão percebe a tristeza. O rei dos mares diz a Sebastião que a única coisa que sentirá

muito é a falta da presença da filha. Em seguida, aponta seu tridente, dando-lhe pernas. Assim, ela e Eric finalmente se casam com uma feliz celebração do povo do mar.

4.4.2 Revisão da Literatura

Teseilon (1995) compara o filme de animação *A Pequena Sereia* tanto com a condição da mulher na sociedade patriarcal quanto com a condição humana de castração. Em sua concepção, esse conceito psicanalítico pode ser vislumbrado por meio de uma série de separações, tais como: nascimento, crescimento, desejo e morte. No filme, crescimento pode ser visto como castração quando Ariel perde a sua voz por ter desejado adquirir pernas para viver entre os humanos. O autor também descreve sobre as implicações ideológicas da adaptação do conto de fadas original pelos estúdios Disney: a nova versão o simplifica, perdendo muitos elementos simbólicos que poderiam ser mais explorados, além de reproduzir a ideologia do amor romântico, própria do patriarcado.

Para Giroux (2003), Ariel é uma metáfora da dona de casa tradicional. Aponta que quando Úrsula lhe diz que ficar sem a voz não era tão grave porque os homens não gostam de mulheres que falam e a mensagem se dramatiza quando o príncipe tenta lhe conceder o beijo sem nunca ter trocado uma palavra com a mesma, a narrativa demonstra que a sereia será recompensada casando-se com o homem que ama. Para isso, ela apenas terá que renunciar a sua vida anterior. Assim, há a reprodução de rígidos padrões de gênero em *A Pequena Sereia*, que não representa um momento isolado do universo fílmico da Disney; pelo contrário, conforme o autor, mais uma vez o estúdio dissemina estereótipos negativos acerca das mulheres para as crianças.

Sabat (2003) enfatiza que as protagonistas dos filmes da Disney se destacam por terem um comportamento rebelde e à frente de seu tempo. Entretanto, se por um lado, Ariel rompe com uma série de representações e comportamentos fortemente relacionados ao feminino, por outro lado, representa também um conjunto de normas regulatórias relacionadas à identidade feminina. Para exemplificar, a autora lembra que determinadas características, comportamentos e valores são reiterados nos filmes. Ao persuadir a sereia para se transformar em humana, Úrsula, canta com o objetivo de ensiná-la como fazer para conquistar seu

príncipe: “*Sabe quem é mais querida?/ é a garota retraída/ e só as bem quietinhas vão casar.*” A autora afirma que, nessa canção, estão traçadas linhas em relação às identidades de gênero e sexual. Dessa maneira, propõe que são considerados anormais os sujeitos que não se casam, os que têm relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, os que apresentam dissonâncias entre seus corpos e suas identidades de gênero e, por fim, aqueles em que falta harmonia entre suas sexualidades e seus gêneros. Destaca, que tanto *A Pequena Sereia*, quanto tantos outros filmes infantis de animação não são apenas inocentes produtos destinados ao lazer e divertimento das crianças. Muitas vezes, esses filmes funcionam também como mecanismos de normalização da sexualidade. A possibilidade de vê-los por essa perspectiva auxilia a compreender, em parte, as estratégias utilizadas para reiterar a heterossexualidade como a sexualidade de referência.

Petty (2004) evidencia que quando *A Pequena Sereia* foi veiculada ao público, apesar de Ariel ter apenas 16 anos, os estúdios Disney enfatizaram a sensualidade nos traços e vestimenta da personagem: seios cobertos com conchas marinhas, belos cabelos ruivos, cintura fina e proporções físicas bem femininas. Entretanto, logo nas primeiras cenas, o público percebe que Ariel anseia por aquilo que lhe é inacessível. Desse modo, é atraída para a terra e os humanos porque estes são estranhos a ela. Segundo a autora, tal como as outras heroínas da Disney, ela é ingênua. Característica que em seu caso se deve à superproteção paterna. Apesar de querer crescer, o rei Tritão se recusa a perceber este fato e, por isso, não permite que a filha enfrente situações que desenvolvam a sua maturidade. Essa situação acaba por intensificar a curiosidade da jovem. Mesmo sendo inteligente, a autora sinaliza que Ariel é impulsiva, visto que quando seu pai destrói seu museu de artefatos humanos, ela já trava um pacto com Úrsula. A heroína também toma atitudes para atingir o seu desejo, pois mesmo depois do pai tê-la proibido de entrar em contato com os humanos, ela salva Eric. Outra característica apresentada pela personagem é que ela está disposta a assumir a responsabilidade por suas decisões: ao se confrontar com Úrsula sobre a validade do seu contrato, diz ao pai que está arrependida, mas que nunca negaria o quão significativo foi fazê-lo.

Outro ponto descrito pela autora é que os desenhos produzidos pela Disney auxiliam no estabelecimento de padrões de beleza, como é o caso da marcante e inocente sensualidade de Ariel. Úrsula, que representa o mal, é desenhada gorda e

feia. Além disso, a vilã usa sua inteligência extremamente elevada para trapacear. Assim, encarna a o mal associado ao poder exercido pelo feminino. Eric também não escapou da mensagem veiculada pela Disney, pois possui uma beleza que elícita o amor erótico. Na ótica da autora, como ocorre em *A Bela Adormecida*, uma das mensagens é a de que os homens são necessários para derrotar o mal, já que o feliz desfecho depende da interferência de Eric e Tritão, embora seja Ariel a responsável por salvar o príncipe do afogamento e de se casar com Úrsula. Desse modo, apesar da ênfase que se dá a força heroína, a protagonista se apóia no sistema patriarcal que controla as mulheres. Segundo a autora, a mensagem é clara: as mulheres devem permanecer sob supervisão dos pais até que tal tarefa seja atribuída aos maridos. No entanto, duas novas mensagens são trazidas à tona: o filme argumenta, de forma sutil que um povo não é melhor que outro povo, apenas diferente e que o amor não pode ser possessivo, pois devido à superproteção de Tritão, Ariel quase sucumbe.

Segundo Silva, Silva e André (2005), no filme de animação *A Pequena Sereia* pode-se vislumbrar a relação que se estabelece entre o adolescente com seus pais, com o mundo e consigo mesmo. Para os autores, Ariel, busca constituir a sua própria identidade, contrariando as regras e proibições paternas, guardando suas relíquias em um esconderijo secreto. Dessa forma, ela se volta para seu mundo interno, evidenciando um narcisismo característico compensatório da perda do pai ou da mãe edipiano. Nesse período narcísico, a sereia procura encontrar respostas sobre o seu papel no mundo, idealizando ser uma humana. Na concepção dos autores, a idealização de si mesma decorre do afastamento dos pais, do abandonar pouco a pouco a posição de dependência e caminhar para uma progressiva autonomia. Citam que a interação com os filhos na adolescência é igualmente difícil para os pais. Afinal, eles necessitam, do mesmo modo, alterar o tipo de relacionamento que, até então, estabeleceram com os jovens. Em uma das cenas, Tritão ordena que o caranguejo Sebastião a vigie, ao descobrir os objetos secretos, fica zangado e os destrói, manifestando um comportamento autoritário e agressivo. Essa cena mostra como é difícil para um pai aceitar “perder” as imagens idealizadas que fizeram no decorrer da infância do próprio filho.

Outra característica apontada pelos autores é a diminuição da dependência afetiva das imagens parentais. Na adolescência, os jovens primam pelas relações com seus companheiros de grupo, que terão preponderância em seu

amadurecimento emotivo, auxiliando no desenvolvimento da personalidade. É com seus amigos que Ariel partilha os seus segredos e suas experiências. Com eles constitui um grupo que tanto lhe permite realizar um jogo de identificações quanto lhe ajudam na descoberta de sua heterossexualidade. Ao observar o príncipe, a sereia fica apaixonada pelo jovem do “sexo” oposto, dando início à escolha de um objeto de amor fora do universo familiar. Ao querer experimentar situações de emoção intensa e “viver lá em cima!” (p.97), ela anseia pôr obter a sua individualidade. Os autores notam que Ariel se assume no papel sexual feminino, com um corpo manifestamente sexuado tanto para si quanto para aqueles que estão a sua volta, o que lhe permite viver a sua imagem corporal.

Outro aspecto apontado Silva, Silva e André (2005) é que na adolescência há a propensão ao sonho. Em *A Pequena Sereia*, as atividades do imaginário estavam presentes pelas concepções que Ariel tinha sobre o mundo humano. Sua coleção de objetos e utensílios tem igualmente um caráter narcísico, não só pela possibilidade de desenvolver o seu imaginário, como contribuem também para consolidar o vazio que a jovem sente. Os autores mencionam que à medida os adolescentes vão diminuindo os conflitos sexuais e narcísicos, as flutuações de autoestima e equilibram a concepção de identidade, atingem novas metas nas relações. Na história, após ver todo empenho de Ariel, Tritão reconhece que a sua filha pode assumir seu plano de vida ao lado do seu companheiro. Então, ele e povo do mar aceitam o fato dela ter o direito de consagrar as suas escolhas, isto é, reconhecem sua entrada no mundo adulto.

Para Corso e Corso (2006), o conto original de Andersen de 1837 é praticamente uma história de devoção. Sem o recurso da fala, a sereia não consegue se comunicar efetivamente com seu amado, o qual não a reconhece como sua salvadora e apenas nutre por ela um sentimento fraternal. Além disso, ela ainda tem que presenciar o casamento dele com uma princesa humana. Após a noite da cerimônia, como ela não conquista seu amor, atira-se ao mar. “Ela não morre, pois fica sabendo que sereias virtuosas se transformam em uma espécie de anjo da guarda, como ela mesma foi para o príncipe.” (p.146). Os autores apontam que esta é uma história em que a vida eterna é a recompensa para quem deixou tudo por amor a um homem de outra dimensão.

Segundo os mesmos autores, é inevitável não pensar na voz como representante de idiomas entre diferentes povos. No original, a sereia simboliza a

tentativa de uma pessoa em ingressar em outra cultura. Contudo, não houve a possibilidade de uma mistura de idiomas e ela paga sua coragem com o mutismo, que é uma metáfora de morte. Nesse sentido, o conto é um manifesto a respeito da impossibilidade de rompimento de barreiras culturais, raciais ou familiares. Entretanto, os autores consideram que com a versão de “final feliz” da Disney, o estúdio trabalha com o princípio de que a tolerância entre os povos é um ideal social.

Engleitner (2007) acredita que o filme *A Pequena Sereia* elucida alguns aspectos relativos ao processo de ressignificação interna que uma adolescente poderá viver no curso de seu desenvolvimento. Para a autora, há uma espécie de jogo simbólico em que os personagens representam o mundo interno de Ariel, onde o bem e o mal coexistem. O momento em que Ariel entrega sua voz à Úrsula retrata uma adolescente ferida, que não teve palavras para se defender, correndo o risco de permanecer presa em suas identificações com a mãe pré-edípica ou fálica. Entretanto, a personagem “se salva” via formação reativa ao se dirigir ao príncipe Eric e encontrar ali um olhar de desejo, significação e aceitação. A autora explica que na adolescência, muitas jovens “perdem a voz” (p.10) como se permanecessem subjugadas a uma posição de não autorização interna para se comunicarem até que alguém decifre o seu enigma. Ou, devido às dificuldades relacionais internas e externas, assumem uma posição de submissão. Enfatiza que a progressão edípica na menina, nem sempre é tranqüila, pois depende dos sentimentos que ela nutre pela mãe. No filme, menciona a autora, não há como saber a respeito da relação de Ariel com a mãe, pois esta não está presente na trama. Contudo, pode-se pensar em uma mãe amorosa simbolicamente representada pelos amigos da protagonista. De igual forma, a mãe voraz e persecutória, a bruxa dos mares, faz-se presente.

Para a autora ainda, nota-se que Ariel atingiu um sentido de feminilidade e de liberdade pela escolha objetual, representado por Eric. Ressalta a importância dos amigos, que proporcionaram confiança e dedicação (*holding*) a Ariel. Assim, o “estar com” lhe permitiu a se desenvolver-se modo intersubjetivo e buscar sua realização, para além do âmbito familiar. No filme foi a voz que curou a heroína e, sem ela, Ariel não poderia ressignificar sua vida e se integrar à comunidade humana, mesmo tendo as pernas oferecidas pela bruxa. “Assim, as palavras curam” (p.11).

Araújo, Augustini e Leal (2008) ressaltam que a produção de *A Pequena Sereia* se iniciou em 1985, momento histórico marcado por significativas alterações

no modelo familiar vigente. Um dos fatores responsáveis por essa mudança, segundo as autoras, além da inserção das mulheres no mercado de trabalho, deveu-se também aos avanços científicos e tecnológicos que a humanidade estava passando, inclusive em relação à corrida espacial. Observam as autoras que os nomes de algumas personagens do filme como “Ariel”, por exemplo, rememora uma das cinco grandes luas de Urano. Nome que também é usado na obra de Shakespeare, *A Tempestade*, em que a personagem é um escravo assexuado. A partir dessa alusão à personagem shakespeariana, as autoras destacam que, apesar da personagem não caracterizar uma escrava, ela representa uma princesa “escravizada” pelos desígnios do pai, da posição social no mundo ao qual pertence. No entanto, ela não se submete às coerções sociais que lhe são impostas. Úrsula, por sua vez, é um nome que rememora um asteroide, ou seja, um corpo menor que compõe o sistema solar. As autoras comparam-na então a um ser pequeno em complexidade. Já Tritão, o deus do mar na mitologia grega alude à maior lua de Netuno. No filme, o pai de Ariel é o detentor dos poderes que regem os mares. Consideram assim, que a sereia é subordinada à autoridade do pai.

As autoras também verificam que a trilha sonora é um mecanismo importante na propagação de ideologias, visto que a canção é um recurso que auxilia na construção do enredo e expressa os anseios das personagens. Na canção “Corações Infelizes”, a bruxa propaga um estereótipo de mulher: *“O homem abomina tagarelas/ Garota caladinha ele adora/ Se a mulher ficar falando/ O dia inteiro e fofocando o homem se zanga, diz adeus e vai embora/ Não! Não vá querer jogar conversa fora/ Que os homens fazem tudo pra evitar/ Sabe quem é mais querida?/ É a garota retraída/ E só as bem quietinhas vão casar!”*

A presença da conjunção subordinativa condicional “se” projeta na canção uma condição necessária e suficiente para o casamento ocorrer. Além disso, as autoras apontam que essa estrutura condicional apresenta o casamento como o objetivo único ou primeiro de uma mulher e, de certa forma a coloca como se a ele fosse “destinada”. Apontam que a canção pode ser considerada um vestígio da educação informal destinada às meninas no filme. Ressaltam que enquanto, a bruxa do mar representa o estereótipo da mulher má. Ariel representa a figura feminina “do bem”, que intenta o público feminino a se identificar com ela.

Araújo, Augustini e Leal (2008) consideram que dessa identificação pode instalar um processo de subjetivação em virtude de como se desdobra a narrativa.

Nesse sentido, tanto as jovens podem concluir que a desobediência aos pais lhes permite alcançar a realização no amor quanto sentirem remorso por terem desrespeitado os pais e lhes causarem sofrimento. Outra mensagem passada é que Tritão é um pai, apesar de autoritário, amoroso. É ele quem salva Ariel, fazendo um pacto com a bruxa, buscando salvar a filha nem que isto lhe custe sua própria vida, fato que intensifica o peso da desobediência da sereia. Para a autora, a história mostra que toda a complicação se dá em virtude da transgressão da filha, mostrada como sonhadora, ingênua, frágil e teimosa. Pensa Ariel: “*Se não tivesse procurado a bruxa do mar, os problemas teriam sido evitados.*” As autoras concluem que o filme trata da importância da obediência da filha aos desígnios do pai, funcionando, então, como uma instância de educação moral para a criança.

4.4.3 Análise

Na época de seu lançamento, no final da década de 1980 a mulher “pós-revolução feminista” já havia conquistado importantes posições na sociedade em geral: abertura dos mercados de trabalhos urbanos, oportunidade de aprimoramento acadêmico em todos os setores, legislação mais liberal para o divórcio, direito ao voto, controle de natalidade, artigos de vestuário como calças e paletós, antes destinados exclusivamente aos homens, entre outros fatores. A *Pequena Sereia* reflete algumas dessas conquistas. Mesmo seguindo valores adotados pelos estúdios Disney, já mencionados neste trabalho, como os princípios WASP de Mourão (2004) e o amor *kitsch* de Gomes (2000), Ariel se mostra mais esperta e alegre que suas antecessoras. Destemida, ela enfrenta seu pai, ou seja, a sociedade patriarcal e, conseqüentemente, as leis do fundo-do-mar para ficar com o príncipe desejado. Diferente das princesas clássicas, a sereia adolescente não canta seu sonho, mas seu anseio seu desejo: “*Quero mais!*”, diz sua canção.

No que tange à adaptação, há uma diferença drástica entre o final do conto de Andersen e o final feliz do filme veiculado ao público em 1989. No conto, a sereia deveria conquistar o amor do príncipe antes do nascer do sol do dia seguinte à consumação do casamento dele com outra mulher (ato sexual). Caso não conseguisse, tornar-se-ia espuma do mar. Como não atinge seu objetivo, acaba tendo esse fim. No filme, Ariel deve conseguir um beijo que demonstre o verdadeiro

amor do príncipe por ela até o pôr do sol do terceiro dia. Como também não o consegue, quase se torna posse de Úrsula. Porém, como a bruxa tinha interesses em conseguir o trono de Atlântida, troca Ariel por Tritão. Mas, com a ajuda do príncipe, derrotam a bruxa e, graças à intervenção paterna, fica junto de seu amado. O filme inova em sua adaptação do conto, ao trazer um pai que reconhece que sua filha não seria mais a mesma, após ter conhecido o amor. Desta forma, o pai não teria como mantê-la no fundo do mar (inconsciente) na medida em que ela ultrapassara os limites de sua família e de suas tradições para assumir um plano de vida ao lado do seu companheiro. Então, o pai, representante da sociedade patriarcal, permite, apesar da tristeza, que ela se vá, dando-lhe pernas e desejando felicidades tanto a ela quanto a Eric.

Nota-se, portanto, que o filme traz em seu enredo a história de uma sereia adolescente que se interessa em descobrir como é viver fora do oceano, como é o mundo dos humanos. Ariel busca por informações sobre esse mundo misterioso, desafiando as regras vigentes de uma autoridade paterna. Contudo, depende do pai para se humanizar e ter a permissão para seguir sua própria vida, ou seja, apesar dos estúdios Disney terem criado uma heroína feminina mais ousada, esta ainda se encontra subordinada às figuras do gênero masculino. Mesmo que disposta a correr riscos para satisfazer seu desejo, desafiando e lutando contra o controle paterno, na busca por sua independência, como muitas mulheres, esbarra no desejo de pertencer a um outro homem, Eric. Em certo momento ela diz: *“Quero viver onde você está/ Você vai me ensinar a amar/ No seu mundo quero morar/ Alguma coisa vai começar/ Só sei dizer que a você vou pertence.”*

Como já citado por alguns autores, *A Pequena Sereia* apresenta em seu enredo uma série de personagens exóticos e estereotipados. A vilã Úrsula é um polvo que reside em uma caverna escura repleta de seres sombrios, além de ser gorda, com dentes pontiagudos, ter feições grotescas e ser má. Já, Ariel é bela e bondosa, habita locais coloridos, alegres e é querida pelos que estão à sua volta, encantando a todos que a conhecem com sua simpatia e beleza. Eric, o príncipe é bonito, corajoso, valente, simpático e não hesita em ir à busca da mulher pela qual se apaixona (paixão pela voz). Retoma-se aqui a dicotomia do bom ser bonito e, do feio, ser malvado. A representação de corpo é, portanto, trabalhada por meio de esteriótipos, sendo que Ariel preconiza a beleza feminina disseminada pela sociedade norte-americana: branca, magra, com formas definidas, de olhos azuis e,

nesta mesma corrente, Eric representa o protótipo masculino: corpo robusto, atlético, branco, em que a virilidade e a força estão estampadas. Ambos podem ser considerados como um casal belo e feliz. Úrsula, ao contrário, é vista como sombria e infeliz. Em uma das cenas, a bruxa mostra um casal de sereias que eram infelizes por não corresponderem ao ideal de beleza: ele era magro e baixinho e ela gorda e alta. Então, ela demonstra como lhes “trouxe a felicidade”, quando transformou seus corpos, tornando ambos esbeltos. Com um encanto o ideal de corpo é atingido e o casal se abraça rodeado por corações. É a beleza do príncipe que desperta paixão em Ariel. Ao vê-lo, ela exclama: “*Ele é tão bonito!*”

O estereótipo feminino apresentado por Úrsula ao cantar que a mulher não precisa falar, nem pensar, basta ser bonita, concretiza-se quando Eric quase beija Ariel sem jamais ter falado com ela. Desse modo, a figura feminina é vista como um objeto que primeiro pertence ao pai e depois ao marido, tendo como aspiração máxima o matrimônio. Ressalta-se que o principal dilema vivido pela personagem é a escolha a ser feita entre o pai e o homem amado, já que o amor filial e o amor matrimonial parecem ser impossíveis de serem concebidos na história. Nessa mesma canção proferida por Úrsula, enfatizando que o poder de conquista de Ariel estaria no corpo, pode-se perceber que a sexualidade, praticamente inexistente nas produções anteriores da Disney, apesar de amenizada, faz-se presente. Não se trata, porém de uma mudança nos princípios do estúdio, mas uma mudança na sociedade, a qual passou a tratar e aceitar o tema do sexo mais abertamente, não o tratando mais como um tabu como o era nas décadas anteriores.

Destaca-se que ao completar 16 anos Ariel é apresentada à comunidade marinha, por meio de uma festa organizada por Sebastião, o maestro do coral. Esse evento parece rememorar um “baile de debutante”, momento em que a moça é, tradicionalmente, considerada apta a ingressar na sociedade e a assumir responsabilidades, bem como está pronta para o casamento, embora este último sentido não seja mais tão enfatizado nas festas atuais. Enquanto no Brasil este momento ocorre aos 15 anos, nos Estados Unidos da América do Norte, local onde o filme foi produzido, é comum haver celebrações com o esse mesmo sentido aos 16 anos. Lá, ao completarem essa idade, elas também podem se habilitar para dirigir, aquisição que significa independência para a maioria dos jovens. Diante disso, a Disney parece enfatizar a importância dessa idade ao levarem ao público uma protagonista dessa idade. O destaque do estúdio na adolescência pode ser

igualmente visualizado logo na primeira cena, pois ao não comparecer ao evento que iria “mostrá-la” aos demais seres do mar, Ariel se comporta como muitos jovens nesta fase, os quais transgridem regras sociais e etiqueta, demonstrando que têm outras prioridades, opiniões e interesses. No caso da heroína, ela precisava conseguir mais artefatos para a sua coleção de objetos humanos. Fato que demonstra sua vontade em conduzir a própria vida.

O preconceito também pode ser visto no filme. Tritão caracteriza os humanos como bárbaros e perigosos. Em suas palavras: “*Não precisa conhecê-los; são todos iguais (...), são bárbaros!*” A posição da sereia é exclamar após o pai ter-se retirado: “*Não vejo as coisas do jeito que ele vê*”. O diálogo sobre o tema não se concretiza, já que o pai não leva em consideração as ideias da sua jovem filha. Ao dizer que os outros povos são todos iguais, deixa transparecer a visão de que o contato com o “diferente” é dispensável, pois são inferiores e, portanto, equivalentes em sua inferioridade. Por outro lado, há uma valorização do ser humano de modo geral: o maior desejo de Ariel é ser uma mulher e ir morar na terra; em nenhum momento ela cogita a ideia de que o príncipe venha habitar o ambiente marinho. Assim, impressão que se passa é de que a vida no plano terrestre é mais evoluída que a vida no mar. Objetos, costumes, invenções, etc. ganham destaque durante todo o enredo, bem como o desejo da sereia em conhecer este “maravilhoso mundo”. A única crítica à forma de organização social e econômica dos seres humanos se dá através de uma música cantada por Sebastião que diz: “*(...) lá se trabalha o dia inteiro, lá são escravos do dinheiro*” No entanto, as diferenças sociais não são detalhadas nesta afirmação.

Sobre o aspecto estético e de produção, observa-se que tanto a trilha sonora quanto os cenários e “takes” (tomadas de cenas) com suas cores e sons dão a sensação de que realmente se está no local onde a aventura acontece. Além disso, enquanto Ariel apresenta-se carregada de cores marcantes que se harmonizam, como o vermelho dos cabelos e o verde da cauda; a vilã Úrsula, metade polvo e metade mulher, apresenta-se com cores escuras como: o negro e o roxo. Como apresentado nos filmes anteriores, essas cores ficam associadas exclusivamente à negatividade, visto que conforme lembra Chevalier e Gheerbrant (2009) a respeito do negro, esta cor se refere a um estado primitivo do homem, onde há a predominância da selvageria, mas igualmente da dedicação; a impulsividade assassina, mas também a bondade, ou seja, nele está presente a coexistência dos

contrários em uma tensão constante. Jung ([1944], 2009) considerava a cor preta como o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras etapas a serem superadas no processo de individuação.

Partindo para uma interpretação sob o foco da psicologia analítica, pode-se vislumbrar, primeiramente, que o filme desenvolve a maioria de suas cenas no fundo do mar, remetendo àquilo que ainda está submerso, ou seja, como já aludido aqui, ao inconsciente, com suas motivações secretas e desconhecidas. Entretanto, também simboliza o curso da existência humana com suas flutuações (ondas) de desejos e sentimentos, além de reportar-se ao feminino, ao sensual e ao maternal. Dessa maneira, trata-se de um filme que convida à reflexão sobre tais aspectos.

No início de *A Pequena Sereia* há quatro personagens principais: Ariel, Tritão, Eric e Úrsula. Nem a mãe da sereia ou do príncipe são citadas, o que parece sugerir que a história trata da redenção, da libertação do princípio feminino. O pai, por superproteção, quer manter a filha longe do contato humano, da integração com o animus, dificultando-a na aquisição de uma identidade diferente da qual ele aceita (humana). Como rei, Tritão, pode tanto simbolizar “o arquétipo da perfeição humana” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p.776) já que mobiliza todas as energias espirituais para se realizar quanto à imagem de um “tirano”, quando expressa uma vontade de poder mal controlada. No filme, como anteriormente mencionado, ele exerce sua prepotência ao destruir a coleção de objetos humanos da filha e, deste modo, sendo o único soberano em sua vida. Dessa maneira, Ariel parece apresentar alguns elementos do complexo paterno negativo, pois ao dificultar a transição da jovem da esfera familiar para o meio social (mundo humano), Tritão está distante psicologicamente das necessidades dela, contribuindo para que a mesma tenha dificuldades em se defender frente ao perigo.

Observa-se que caso ela permaneça como sereia e, portanto, exercendo a sedução mortal própria da sua condição de encantar jovens homens que se perdem nas águas após escutarem seu canto, não entrará em contato com aspectos mais sadios e conscientes da sua sexualidade, porque esta permanecerá submersa. Pode-se dizer que é uma sexualidade “não humana”. É um recipiente selado pela cauda. Por consequência, não integrada em sua psique. Permanecer como sereia, conforme o desejo paterno é permanecer em uma condição de mulher autoerótica. O peixe é um animal de sangue frio. Uma mulher tomada pela sereia seduz de forma compulsiva, sem a mediação de qualidades humanas como o amor, a compaixão e

a honestidade. Seria manter-se como uma mulher-anima, intrinsecamente identificada com um arquétipo, bem como presa de sua sombra, até o momento que consiga reconhecer este estado e integrá-lo conscientemente com a sua natureza instintual. Mesmo que o pai queira “condená-la” a não ter pernas e, com isto a não manifestar a sua sexualidade e se tornar independente, Ariel ainda com uma persona repleta de características apresentadas por muitas adolescentes, como: ousadia, não submissão às regras e impulsividade. Todavia, já não está na posição de *puella aeterna*, a qual permanece na condição de menina e filha, sem a capacidade de amar, mas que desperta fascínio. Ainda que Ariel, no transcorrer do filme, toma atitudes vistas comumente em uma adolescente para alcançar seus objetivos, diferentemente da *puella*, ela quer despertar desejo, descobrir sua feminilidade e, principalmente, quer ser amada.

Sem a menção de uma figura feminina que exerça a maternagem, a sereia parece estar destituída do contato com o arquétipo da Grande Mãe na polaridade positiva do começo ao fim da história. Como consequência há uma falta de defesa e sentimentos de inferioridade em relação a sua própria cultura, o que pode ser observado pela rejeição inconsciente, visto que “esquece” de comparecer na sua própria festa onde estariam presentes criaturas do meio marinho para achar mais artigos humanos que comporiam a sua coleção. Logo após a desavença com o pai, Ariel sai em busca de uma figura materna. Contudo, encontra Úrsula, cínica e hostil, a qual parece ser uma personificação do desprezo que Ariel sente advindo de uma desconhecida e amedrontadora imagem materna. Magoadada com o pai, manifesta-se então o arquétipo da Grande Mãe na polaridade negativa, que assertivamente propõe-lhe um trato: no lugar da voz, dar-lhe-ia pernas. Assim, apesar de aparentemente satisfazer o desejo da “filha”, na verdade o acordo representa uma séria obstrução ao seu desenvolvimento. Sem o recurso da comunicação, ela tem mais dificuldade de ser reconhecida pelo príncipe e, desse modo, ter contato com o seu animus. Consequentemente, de se relacionar com o princípio ativo da consciência, representando por Eric, o qual lhe possibilitaria descobrir a sexualidade e o amor humanizados, possibilitando-a a adentrar em um “mundo novo”, ou seja, de avançar no seu processo de individuação.

Porém, mais do que atrapalhar Ariel, Úrsula quer mesmo conquistar o reino do mar e destruir seu governante. Como foi banida por Tritão do contato com as demais criaturas aquáticas devido suas maldades, movida pelo desejo de vingança,

ela se lança em um embate mortal com Tritão. Tal batalha pode simbolizar um conflito conjugal pelo poder. Uma luta do feminino, aqui investido de aspectos negativos como: inveja, ódio e falta de escrúpulo, contra o masculino, o qual a despeito de se mostrar tirano em alguns momentos, é bondoso. A briga só termina com intervenção de Eric, sua atitude pode ser interpretada como uma reação do princípio ativo da consciência de Ariel às imagos parentais. Ambos: imago paterna e imago materna estavam envolvidas de aspectos opressores, que dificultavam as escolhas de Ariel, bem como o seu amadurecimento como mulher. Lembrando que nada sobre a mãe da sereia é referido na história, este fato pode ter possibilitado que a imagem materna fosse investida pela protagonista, principalmente, de características negativas. No embate entre as imagos parentais, somente o pai se salva. Ele, embora apresente comportamento prepotente, era uma referência familiar e em cuidados, diferente da mãe, com quem, aparentemente, não estabelecia afeto. Ao perceber a tristeza dela por não estar com o seu amado, o pai permite que ela se torne humana e “saia de casa”. Parece então que a intervenção de Eric foi fundamental para uma manifestação paternal mais tolerante, já que Tritão consente a humanização e o amadurecimento da filha, aceitando que ela se torne uma mulher e se una a um homem. Ariel e Eric se casam. Assim, a história que iniciou com quatro personagens, termina com dois: um casal, que com um beijo externaliza a união entre as polaridades masculinas e femininas, o encontro entre o homem e a mulher.

Observa-se que como os demais filmes de animação produzidos pelos estúdios Disney, *A Pequena Sereia* tem animais como importantes coadjuvantes, que além de possuírem a capacidade de fala, apresentam sentimentos e comportamentos humanos: choro, alegria, amizade, etc. São seus defensores, amigos fiéis, sempre buscando ajudá-la, defendê-la e servi-la. Nesse sentido, apesar de como já fora exposto, a protagonista não ter uma mãe como referência, são esses animais que parecem realizar o papel de cuidadores da heroína.

.Alguns aspectos indicam que Ariel traria renovação ao reino dos mares. Ela é a sétima filha de Tritão, o que denota, como apontado por Chevalier e Gheerbrant (2009) quando citam o que estaria relacionado ao número sete, que ela traria uma mudança, após um ciclo concluído. Dessa forma, a sereia traz a renovação na possibilidade de união e aceitação entre povos diferentes (casamento intercultural), bem como a possibilidade de se romper regras em prol da aquisição de uma

identidade que respeite as escolhas e os desejos. Um pouco antes de a história terminar, surge o arco-íris, o qual geralmente anuncia dias de felizes acontecimentos ligados à renovação cíclica, demonstrando que Ariel deu início uma nova fase de vida, que será permeada pela conquista de sua humanidade com a possibilidade de exercer livremente sua sexualidade.

4.5 BELA

Inicialmente, é importante ressaltar que o conto *A Bela a Fera* tornou-se célebre por intermédio de duas francesas: Madame Villeneuve, em 1740 e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, em 1756. Ambas produziram as versões mais populares no século XVIII, sendo que os irmãos Grimm ([1812], 2000) também escreveram uma versão menos conhecida (CORSO e CORSO, 2006).

Adaptada pelos estúdios Disney e levada ao público em 1991, *A Bela e a Fera* é a quinta fábula clássica produzida em forma de um longa-metragem. Sendo um marco na história da arte, foi o primeiro e único filme de animação infantil até o momento a receber uma indicação para o Oscar de Melhor Filme da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, vencendo nas categorias: Melhor Canção e Melhor Trilha Original. Ganhou ainda outros prêmios da indústria fonográfica, conseguindo dois Grammys e o Globo de Ouro de Melhor Comédia/Musical (ARKOFF, 2008).

Na versão dos estúdios Disney, a trama foi simplificada e os protagonistas ganharam o auxílio de utensílios domésticos e objetos falantes (empregados do castelo que foram enfeitiçados como a Fera). A família de Bela, que nas versões francesas, apresenta irmãos e irmãs, no filme se resume ao seu pai: um cientista viúvo, e não a um comerciante que estava mal sucedido. Também foi criado o personagem Gaston, um belo rapaz, mas mau-caráter, que rivaliza com a Fera pelo amor de Bela. A rosa, que ao ser colhida do castelo da Fera pelo pai nos originais deu início ao conflito, na película é dada ao príncipe enfeitiçado como uma forma de marcar o tempo que ele tinha para encontrar o amor verdadeiro e despertar tal sentimento (caso caísse a última pétala sem ele ter amado e ser correspondido permaneceria com a aparência monstruosa). Outra inovação é que logo no início o filme “esclarece” porque a Fera foi metamorfoseada: ele fora testado por uma fada que com uma aparência esfarrapada lhe pede abrigo, como lhe nega, ela o condena

a ficar sob uma aparência repulsiva até que desperte o amor de uma mulher mesmo nessa condição. Segundo Corso e Corso (2006), na versão de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, apenas ocorre à menção de que uma fada má o enfeitiça até que uma moça consinta em desposá-lo. Já Madame Villeneuve nem sequer menciona qual é a origem do encantamento. Ressalta-se que a personagem de Bela é retratada pelos estúdios de modo muito mais ativo do que nas versões originais, além de na película ser retratada como intelectual.

4.5.1 Sinopse do filme *A Bela a Fera* (Walt Disney Pictures, 1991)

Em um bonito castelo, morava um príncipe rude e egoísta. Um dia recebe a visita de uma fada disfarçada de idosa e mendiga. Como lhe recusa abrigo, ele é transformado em um ser de aparência monstruosa, uma Fera, e todos os seus criados também são enfeitiçados em utensílios domésticos ou peças de mobília. O encanto só seria quebrado se até seu vigésimo primeiro aniversário se aprendesse a amar e ganhasse o amor de alguém, caso o contrário, ele e seus criados permaneceriam naquela forma. Para marcar o tempo que ele tinha, recebe uma rosa. Até que a última pétala caísse, teria esperança em retornar à condição humana. Não muito longe dali, vivia uma jovem aldeã dotada de extrema beleza, sonhadora e muito ávida por leitura. Ela morava com seu pai, o inventor Maurício, o qual era tido como louco pelos habitantes do povoado. Nessa mesma aldeia, residia Gaston. Jovem dotado tanto de porte atlético e beleza quanto arrogância e presunção. Mesmo despertando o interesse das moças da vila, ele desejava se casar apenas com Bela. Ávido por mostrar suas invenções, Maurício viaja rumo a uma feira de ciências que ficava fora das imediações da aldeia. Durante a viagem se perde na floresta, e para escapar dos lobos refugia-se no palácio da Fera, sendo por esta aprisionado. Quando o cavalo do pai retorna, Bela percebe que algo ruim lhe havia acontecido. Ela então monta no cavalo e segue rumo ao castelo. Ao chegar lá encontra o pai aprisionado e, imediatamente, oferece-se para ficar como prisioneira em seu lugar. A Fera aceita a proposta e estimulada pelos criados (transformados em utensílios e objetos) a convida para jantar. No entanto, assustada com a aparência terrível do dono do castelo e triste pela ausência do pai, a jovem recusa-se a partilhar das refeições com ele, preferindo comer sozinha. Na sua primeira noite no castelo, é avisada que nunca deveria entrar na Ala Oeste. Curiosa, penetra na

área proibida. Ao ser descoberta, o príncipe enfeitado a expulsa. Bela corre para a floresta e lá é quase atacada por lobos, sendo salva pela Fera, que na luta se fere. A jovem leva-o para o palácio e cuida dele. Inicia-se então uma afeição entre os dois, que resulta em paixão para ambos. Bela está feliz no palácio, mas deseja ver o pai mais uma vez. O anfitrião concede que ela veja seu progenitor por meio do espelho mágico. Ao vê-lo caído na floresta, Fera permite que ela saia em seu resgate e o leve para casa. Enquanto isso, Gaston arquiteta um plano para convencer Bela a casar-se com ele: internaria o pai da moça em um manicômio caso ela recusasse o pedido. Ao perceber que a jovem nutria amor pela Fera, incita a população da aldeia a invadir e saquear o palácio. Trava-se uma luta titânica, onde a Fera só reage aos golpes de Gaston após ver que Bela retorna ao castelo. Gaston morre na batalha, mas antes, atinge seu rival com uma faca. Então Bela tenta salvá-lo com um beijo, dizendo para não morrer porque o amava. E com essas palavras e com a queda da última pétala, a Fera se transforma novamente em um belo príncipe, os utensílios e objetos voltam a serem humanos e eles se unem felizes para sempre.

4.5.2 Revisão da Literatura

Murdock (1998) destaca que *A Bela e a Fera* é uma história que retrata a individuação da filha. Observa que a vida da protagonista com seu pai é tranqüila, momento este, que representa a infância. Contudo, chega o momento de sair desse estágio da inocência, retirar-se da vida familiar e dar início ao seu processo de individuação. Para a autora, ao se deparar com a Fera, Bela desperta sua natureza física e sensual, embarcando em uma viagem interior de autoconhecimento e conscientização. Ao decidir deixar o pai e, espontaneamente, casar-se com a Fera, passa da condição de filha para adulta. Além disso, enquanto seu amor devolve a natureza humana à Fera, esta desperta a instintividade e sensualidade da protagonista. Ao escolher conscientemente amar, Bela passa a se responsabilizar tanto por sua vida interior quanto exterior. Ao separar-se do seu pai, ela vai ao encontro de sua autonomia pessoal.

Ainda na concepção da autora, pela relação que Bela tem com seu pai, a mesma pode ser considerada como a “filha predileta” (p.184), a qual só consegue estabelecer um relacionamento maduro e íntimo com alguém quando ela e seu progenitor estão dispostos a renunciar a esta condição. Ao fazê-lo, a filha dá a ele

um afeto mais benéfico, honrando-o como sábio e como homem mais velho. Desse modo, esse processo de separação emocional se inicia quando ela primeiramente reconhece o grau de vínculo que tem com seu pai. Em seguida faz-se necessário que a mesma desenvolva disposição para renunciar às recompensas desse estado e passe, por fim, a dar passos concretos para se libertar da dependência estabelecida com o pai.

Já Lima (2000) reflete sobre a possibilidade de articular a simbologia dos personagens das histórias infantis com a formação simbólica do sujeito. Aponta que em *A Bela e a Fera* encontra-se uma situação típica da vida de qualquer menina: o momento em que o pai manifesta o Pai terrível, o qual exerce a função de quebrar o vínculo, permitindo assim seu contato com a Fera. No entanto, antes que ela o encontre, é o pai quem faz o primeiro contato com a Fera, com seu lado inconsciente, que deseja devorá-la. Para a autora pode-se supor que ele primeiro chega a seu inconsciente, para depois permitir que a filha o salve, ocupando seu lugar como prisioneiro da Fera. Nesse momento há uma troca e ela perde o pai. Porém, é necessário torná-lo "dócil e educado", sublimar seus desejos inconscientes e substituí-lo pelo príncipe encantado. A criança pode então, crescer, visto que transformou o modelo e encontrou sua sexualidade à medida que esta se estrutura em torno de uma falta.

Para Moura (2001), em algumas publicações de *A Bela e a Fera*, bem como no filme de animação produzido pelos estúdios Disney, há a dissolução da família da heroína. A autora questiona se tal fato é apenas o retrato da nova família contemporânea nuclear ou mais uma estratégia ideológica que visa colocar a figura feminina em destaque. Também indaga por que o príncipe está sozinho desde o início da narrativa. Na sua concepção *A Bela e a Fera*, é uma alegoria de uma passagem iniciática, afinal, o herói (Fera) representa a alma perdida no mundo que realiza provas e luta contra os poderes inferiores de sua própria natureza, bem como com os enigmas que a vida lhe propõe, até encontrar os meios para a sua própria redenção e realização dos seus desejos.

A mesma autora enfatiza que esse conto amplia a percepção do espectador em direção a ideia de unidade, do "somos todos iguais" e, por isso com os mesmos direitos, criando uma forma de metamorfose transcendente que unifica todos os seres. Porém, no final, envolvida pelo véu do amor, acontece a viagem de volta à ideologia primordial, pois Bela se rende ao amor romântico e irá se casar com o

príncipe, não com a Fera. Lembra, por fim, que nos contos de fadas, na literatura e no cinema, emergem símbolos, mitos, arquétipos que ordenam a cultura e dão sentido às experiências humanas e, é por estes caminhos, que as personagens circulam e suas estradas se cruzam ou se afastam.

Bettelheim (2002) refere-se a um conjunto de contos em que as heroínas são obrigadas a ter intimidades ou até mesmo a se casarem com animais. A esse conjunto, deu o nome de ciclo do noivo-animal, ao qual pertence o conto *A Bela e a Fera*. O autor destaca que quase sempre o noivo-animal é um homem enfeitiçado que será salvo, ou seja, reconquistará a forma humana, graças ao amor de uma mulher. As atitudes bestiais dos homens seria fruto da angústia ligada ao florescimento da sexualidade, vista como algo repugnante em virtude de uma educação burguesa ocidental repressiva. Sendo assim, “só o casamento torna o sexo permissível, transformando-o de algo animalesco em um laço santificado pelo sacramento” (p. 323). Nessas histórias, as mães aparecem sob o disfarce de feiticeiras que fazem a criança encarar o sexo como algo animalesco.

Propõe o mesmo autor que são o afeto e a devoção da heroína que transformam a Fera. Para amá-lo inteiramente, Bela deve transformar o amor edípico que nutria pelo pai transferindo para o amado este sentimento. Assim, ela se une à Fera porque ama o pai, entretanto como seu amor amadurece, modifica-se seu objeto principal. Observa que ao pedir uma rosa ao pai, ele arrisca a sua vida para trazê-la. O presente configura-se a imagem de amor que ambos sentem um pelo outro: “O amor que nunca pára de florescer é o que permite essa transferência fácil para a Fera” (p.324). A rosa arrancada é traduzida pelo autor como símbolo da perda da virgindade, o que para o pai e para Bela soa como uma experiência feroz. Contudo, a história revela que essa ansiedade é infundada, pois tal vivência é profundamente humana e amorosa quando vivenciada ao lado de um ser, o qual se revela dotado de nobres virtudes.

Segundo Bettelheim (2002), essa narrativa assegura que apesar das diferenças, homens e mulheres são parceiros perfeitos quando são companheiros e estão unidos pelo amor. É um conto dá forças para a criança perceber que embora o sexo possa parecer animalesco, na realidade o amor entre o homem e uma mulher é a emoção mais satisfatória de todas e produz uma felicidade permanente. O casamento entre eles simboliza a cura do nocivo rompimento entre os aspectos

animais e os aspectos superiores do homem; uma separação que é doentia, visto que, quando separados de Bela, os dois quase morrem.

Na concepção de Sabat (2003), os comportamentos e falas de alguns personagens são estrategicamente utilizados para reiterar a heterossexualidade como a sexualidade de referência. Segundo a autora, em *A Bela e a Fera*, quando Gaston pede Bela em casamento, ele oferece a protagonista um modelo de casamento heterossexual, no qual a esposa tem como função: a administração do lar, a reprodução biológica e a submissão ao marido. A heroína recusa essa proposta, contudo não explicita o que realmente deseja, dando apenas algumas pistas ao público. No início do filme, ela canta: “*Eu quero mais que a vida no interior.*” Quando Gaston questiona seu gosto pela leitura, ela o chama de “*primitivo*”. Para seu pai, justifica sua rejeição à corte de Gaston: “*Bonito, convencido, rude... Não, ele não é pra mim... Ora, imagine, me pediu para casar com ele. Eu, esposa daquele grosseiro, burro.*” Para a autora tais enunciados descrevem um tipo de masculinidade que é rejeitado por Bela, o que indica uma recusa à relação heterossexual normalizada naquele contexto e sua busca por outra forma de vivê-la.

Todavia, a mesma autora identifica que ao valorizar sua curiosidade, seu inconformismo, sua determinação, Bela enquadra-se em outro tipo de heterossexualidade, a qual também é normativa. Apesar de imaginar uma união diferente das moças da aldeia, ambas as formas estão dentro da norma, pois representam a heterossexualidade hegemônica. Em outro caso, os empregados transformados em louças e objetos dão dicas à Fera de como esta deveria se portar na presença da protagonista, devendo demonstrar gentileza e cavalheirismo. Ou seja, um tipo de masculinidade está no âmbito da normalidade, a despeito da aparência monstruosa da personagem. Nota-se então que, mesmo sendo duas representações opostas de masculinidade, ambas estão dentro da norma.

Considera ainda a autora que a instituição da heterossexualidade se apropria de marcas culturais para impor o que é socialmente aceito, como: raça, etnia, geração, nacionalidade e sexualidade correta. Funcionam assim como pontos de partida para descrever e ordenar a diversidade humana, estabilizando regras, as quais se instituem a partir da identificação daquilo que é considerado como desvio da média diante do que é valorizado socialmente. Afirma a autora que, a norma, além de estabelecer valores e medidas com a finalidade de colocar ordem no mundo, seu objetivo último é o de excluir.

Corso e Corso (2006) afirmam que o conto *A Bela e a Fera* advém de uma vasta linhagem de contos em que o amor precisa transcender as aparências animais para ocorrer. Os autores analisam alguns elementos presentes na história original. O pedido de uma rosa por Bela ao pai, por exemplo, que sob a máscara da humildade, fora o presente mais precioso solicitado, pois o leva a arriscar a própria vida para consegui-la, além de precipitar a trama. Elucidam que a retirada ou perda das flores, ato expresso pela palavra latina *defloresco*, alude também à perda da virgindade. Tal fato pode dar uma pista, conforme os autores, sobre o porquê delas serem proibidas ao progenitor de Bela: o homem que irá deflorá-la, não deve ser o pai. Na versão da Disney, a rosa é usada como uma espécie de ampulheta, simbolizando o tempo que resta para que o feitiço seja quebrado. Com esse recurso, os estúdios se aproximaram mais dos tradicionais contos que envolviam noivos animais, visto que todos têm algum tipo de prazo, que quando não cumprido resultam em algum castigo.

De acordo com os autores, o filme de animação trouxe uma importante inovação, apesar de ter simplificado a narrativa: Gaston, um homem de aparência atraente, mas com uma essência terrível. Com seu discurso machista, ele se contrapõe à Fera, que na história demonstra sensibilidade e capacidade de compreensão quanto aos interesses intelectuais de Bela. Os autores salientam que devido à liberdade conquistada pelas mulheres no século XX, a narrativa foi adaptada para o cinema levando em conta à época de sua produção.

Conforme Gaspari (2006), *A Bela e a Fera* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont escrita em 1756, apresenta a imagem da personagem Fera, como uma figura que aterrorizava o leitor. Com o direcionamento da obra ao público infantil, a Fera ganhou uma imagem mais dócil. As mudanças englobam alterações físicas (menos aterrorizante) bem como emocionais, ao enfatizar seus bons sentimentos. Dessa maneira, a personagem passa agora a transmitir uma ideia de bondade. Em todas as versões apresentadas do conto, o príncipe foi enfeitiçado por não ser capaz de acolher, de ser solidário e de fazer o bem a alguém, voltando a ser bonito, quando o seu interior se modificou ao sentir amor por Bela.

Segundo a autora, no filme de animação, valores como humildade, amor, bondade, compaixão, o apego a família, entre outros, são levados até o imaginário infantil, de forma atrativa e simplificada na personagem da Fera. Realça que a imagem veiculada valoriza o lado animal, ou seja, mais instintivo do que o

horripilante. Como conseqüência, nos livros infantis a Fera não aparece dotada de uma aparência monstruosa. A mensagem transmitida é a de que o príncipe foi castigado por agir de modo injusto e preconceituoso. O fator horrendo está no fato dele não poder dispor de sua imagem verdadeira, ficando preso à condição de animal, até que um amor verdadeiro mudasse sua situação. As transformações ocorridas na personagem Fera nas adaptações correspondem às mudanças ocorridas na sociedade, principalmente, quanto aos valores que esta pretende transmitir ao público infantil.

Na ótica de Carone (2007), o conto *A Bela e a Fera* retrata o encontro de opostos e as conseqüências que ocorrem quando um homem não vivencia de forma integrada seus aspectos femininos, ou seja, sua anima. No caso de Fera, foi necessário que algo externo, como um feitiço, ocorresse para que, ao encontrar com Bela despertasse sua anima, até então impossibilitada de vir à consciência. E é apenas no momento em que a reconhece como integrante de seus aspectos conscientes que o príncipe enfeitado se torna capaz de se apropriar de sua real beleza: a interior. No filme da Disney, esse processo se inicia quando a Fera passa a tratar Bela de forma delicada e educada.

Ainda na concepção da autora, a Fera prova sua mudança quando liberta Bela, permitindo-lhe que socorra seu pai, ficando apenas com a esperança de que este amor seja retribuído. A liberação da moça simboliza a libertação da anima que, posteriormente, mostra-se integrada em sua consciência quando ocorre a morte simbólica da Fera, na condição de monstro, para dar vida ao homem/príncipe novamente. Para a autora, o filme traz como mensagem a importância de que homens e mulheres vivam de forma mais harmoniosa com suas polaridades internas, o que refletirá não só em suas relações amorosas, mas também nas suas próprias dinâmicas individuais.

Na concepção de Chvatal (2007) *A Bela e a Fera* é uma metáfora para a adaptação do lado positivo, consciente e belo dos seres humanos, bem como o seu lado obscuro, negativo e inconsciente, o qual é pressentido, muitas vezes, como uma “fera” dentro de cada indivíduo. Por meio desse conto pode-se constatar que a Fera, apesar de sua aparência, não é tão terrível e ameaçadora. Para deixar de ser tão tenebroso e assustador, as pessoas precisam encarar o lado “fera” e passar a conviver com ela, aceitando-a como parte integrante do psiquismo. Segundo a autora, dentro da abordagem da psicologia analítica, pode-se vislumbrar que a

relação afetiva vivida por Bela e a Fera representa a busca da integração dos conteúdos do inconsciente pelo consciente. Ao conhecer e amar a Fera, Bela possibilita a sua metamorfose em príncipe, demonstrando que, na realidade, a sombra, não é tão monstruosa assim.

Alcoforado (2008) aponta que na ânsia de satisfazer o pedido de Bela, o pai não percebe que, para ter acesso ao objeto do desejo da filha, a rosa, precisava passar pelo guardião do jardim, a Fera, dono do tesouro e dele obter o consentimento. A rosa, além de representar o objeto desejado é, ao mesmo tempo, uma metáfora que alude ao príncipe. Nesse sentido, se esta era a flor mais bela do jardim que ninguém mexia, pois, segundo a autora, a vida do monstro estava ali, ao almejar a rosa, a moça está, inconscientemente, ansiando por ele. O arranque da flor simbolicamente assinala o momento da transferência do objeto de desejo da jovem. Assim, separada da planta que lhe deu vida, a rosa é o signo da sua autonomia, da busca da sua individuação. Ao querer recebê-la das mãos do seu pai, a heroína é despertada para a sexualidade até então latente. Em seguida, nota a autora, que ela parte para o encontro amoroso. A retirada da rosa é para a protagonista o início da sua caminhada em busca da maioria psicológica e emocional. Ao satisfazer o pedido da filha caçula, o pai permite que a jovem a saia de casa.

Para a mesma autora diante do amor sincero da heroína, ela não apenas é capaz de restabelecer a saúde da Fera, mas igualmente remover o sortilégio da feiticeira, a qual aprisionou a beleza dele naquela rosa. É Bela quem lhe restitui a plenitude humana. Para a autora isso significa que cabe à mulher essa missão. No seu ponto de vista, o filme da Disney inova quanto à apresentação e representação dos personagens na narrativa, ficando evidente o posicionamento de cada um em relação à afirmação ou negação de um modelo social que se deseja manter ou mudar. Exemplifica que o tom chistoso com que se mostra o antagonista, Gaston, deixa implícito uma crítica ao modelo de mulher da ótica machista. Ele chama a atenção do espectador para os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres e, conseqüentemente, para os paradigmas. Na ótica da autora os contos de fada como *A Bela e a Fera* continuam despertando interesse a ponto de ser recriado nos vários sistemas de signos porque ainda hoje, eles têm algo a dizer, demonstrando que valores intrinsecamente humanos não envelhecem.

4.5.3 Análise

Desenhada tão bonita e feminina como as outras heroínas produzidas pelos estúdios Disney, Bela é morena, inteligente, decidida e possui uma personalidade marcante e bem diferente dos habitantes da aldeia em que vive. Pela primeira vez, a Disney cria uma personagem que valoriza a aquisição de cultura e que tem aspirações que envolvem a própria independência. Obstinação em atender aos seus anseios de realização, ela rejeita veemente a proposta de casamento de Gaston. Canta logo no início do filme: *“Madame Gaston/ casar ele/ Madame Gaston/ mas que horror/ jamais serei esposa dele/ eu quero mais que a vida do interior/ quero viver num mundo bem mais amplo/ com coisas lindas para ver/ e o que mais desejo ter/ é alguém pra me entender/ tenho tantas coisas pra fazer.”* Ou seja, apenas a beleza de Gaston não é suficiente para ela, pois o rapaz tem defeitos impossíveis de serem ignorados, como grosseria e burrice, falhas que são limitantes para Bela e que, de alguma forma, estão relacionados com a vila “primitiva” onde moram.

Para Gomes (2000) a personagem, provavelmente, é apresentada como leitora voraz devido ao lançamento do filme coincidir com a penetração massiva da Disney no mercado editorial, produzindo, na década de 1990, uma grande quantidade de títulos e coleções baseadas em seus filmes e personagens. Sem negar a estratégia de marketing apontada pela autora, observa-se também que a ênfase da protagonista na obtenção de conhecimento é inovador quando comparada as suas antecessoras. Fato que merece destaque, pois mostra que os estúdios, apesar de manterem muito dos seus tradicionais conceitos WASP, já citados anteriormente neste trabalho, procuraram dar um caráter mais contemporâneo à personagem. Esperta, determinada e intelectual, Bela se assemelha há muitas mulheres que na década 1990 já estavam em evidência, buscando ter relacionamentos que lhes permitissem exercer sua autonomia.

Dessa forma, ela é visivelmente diferente das heroínas anteriores, que tinham como maior intuito se casarem com belos príncipes. A protagonista manifesta, desde o início, por meio de falas e de seus modos, ser bem diferente dos demais personagens que habitavam sua vila. Nota-se que seu recatado vestuário em cores azul e branco, (bem diferente ao das moças loiras voluptuosas que fariam qualquer coisa para se casarem com Gaston) aliado ao comportamento interpretado como

“estranho” pela população local por estar sempre lendo, mostra que Bela prioriza aquilo que poucos se dão conta, sentem ou vêem, características que provavelmente a fez descobrir o príncipe contido na Fera. Uma das mensagens que podem ser vislumbradas logo no início do filme é de que mulheres inteligentes selecionam e/ou escolhem seus parceiros valendo-se de critérios que vão além da beleza física.

Além disso, ela jamais é vista brincando com bichos, limpando a casa ou costurando vestidos. Suas atitudes estão longe do exemplo maternal de Branca de Neve. Aliás, a possível condição de futuramente exercer a maternidade nem é sequer mencionado. Em geral, mostra-se mais afetiva do que materna, como pode ser observado na cena em que ela tenta comer como a Fera a fim de não constrangê-la ao invés de “ensiná-la” a comer civilizadamente. Mesmo que cercado por romantismo e preconizando uma delicadeza feminina, a película da Disney leva ao público uma heroína que atua ativamente tanto para encontrar como para se relacionar com o seu par. Decidida, ela salva a vida da Fera, despertando-lhe o “amor verdadeiro”, vislumbrado como não egoísta. Tal mudança pode ser visualizada na atitude que a Fera tem ao libertar Bela para que esta se reencontre com seu pai. Nesse momento, o príncipe arrisca sua oportunidade de se libertar do feitiço que lhe amaldiçoou em virtude da felicidade da amada.

Vale ressaltar que no contexto das primeiras princesas, antes da revolução feminista, a figura masculina ao lado da mulher era bastante valorizada pela sociedade, sendo basicamente toda a estrutura de que as mesmas poderiam dispor. O casamento ainda era o destino certo para as “filhas de família”, e um discurso que era muito preconizado é o de que as mulheres precisavam de um homem que as protegesse. Com a conquista de mais emancipação, a tendência é que surjam heroínas bastante diferentes de Branca de Neve, Cinderela e Aurora, as quais esperam o príncipe aparecer para salvá-las de feitiços amortecedores. Com a criação de Bela, a Disney leva ao público uma protagonista que enfrenta os obstáculos do provincianismo e luta corajosamente contra os lobos na floresta. O amor não é despertado nela à primeira vista como ocorre nas personagens citadas acima, bem como em Ariel, o sentimento entre Bela e a Fera nasce e cresce por meio da convivência.

Todavia, Bela apresenta atributos marcantes que se assemelham as suas antecessoras como: compaixão, principalmente ao auxiliar a Fera com seus

ferimentos; lealdade, para com seu pai, tanto quando ele é ridicularizado pelos habitantes da vila quanto ao pedir para substituí-lo na prisão; curiosidade ao investigar a proibida Ala Oeste de Fera; e coragem, uma vez que ela própria se defende dos lobos e não se intimida com a opinião que as pessoas têm sobre ela. Diferentemente das demais, demonstra também flexibilidade, vontade de mudança e adaptação, já que altera a sua opinião sobre a Fera, ajusta-se a sua nova realidade de vida ao se mudar para o castelo (após a inicial tristeza) e, em última instância, aprende a amar aquilo que está oculto pela aparência, chegando à essência da Fera.

Tendo como pano de fundo uma paisagem bucólica, que remonta a um vilarejo francês do século XVII, *A Bela e a Fera* foi consagrada devido às inovações de computação gráfica, como pode ser visto na célebre dança entre o futuro casal, permitindo dar ao telespectador uma visão tridimensional enquanto ambos se movem pelo salão (ARKOFF, 2008). Usando um vestido que valoriza seu colo e cintura, a heroína ostenta mais sensualidade que as protagonistas anteriores quando trajadas para um baile e/ou valsa, sem, contudo, perder a elegância marcante das demais.

Como se pode notar na maioria dos filmes de animação criados pela Disney, a estilística iconográfica disseminada pelos estúdios promove um ideal de beleza, onde o mal está comumente caricaturado em feiúra. Entretanto, apesar da produção de *A Bela e a Fera* trazerem aos telespectadores uma narrativa que valoriza a beleza interior em detrimento da exterior, pois como um de espelho invertido, Gaston é cruel com toda a sua beleza, enquanto a Fera possui belas qualidades apesar da aparência, a beleza continua sendo amplamente valorizada. Na película, a feiúra é uma maldição. O ideal a ser alcançado é o da forma humana dotada de belos traços. Diante disso, reforça-se a concepção de que aqueles que apresentam uma forma ou característica física contrária ao padrão são anormais, pois o enredo é centrado nas dificuldades e preconceitos a serem enfrentados e superados pela Fera. A ideia é de que beleza dita “interna” mesmo que compense a feiúra e a deformidade de seu corpo deve ser combatida para o alcance da felicidade.

Contudo, dotada de vasta riqueza simbólica, *A Bela e a Fera* parece tratar de dois aspectos importantíssimos quanto ao processo de individuação de uma jovem. O primeiro se refere à necessidade de se tomar cuidado para não se enganar pelas aparências que uma repulsiva fera interior traz, já que esta pode esconder a

possibilidade de uma transformação quando se torna parte integrante da mulher, ou seja, amada por ela. E, em segundo lugar, a necessidade da quebra da ligação afetiva entre pai e filha, a fim de que ela possa estabelecer um relacionamento íntimo com um homem. Ao tornar-se independente do pai, a garota pode libertar a imagem que interiorizou sobre os homens, o que a auxiliará, como aborda Henderson (1977), na tomada de consciência “da sua capacidade de confiar no amor como um sentimento onde natureza e espírito estão unidos, no mais elevado sentido destas palavras.” (p.139).

Outros aspectos podem se citados sob a ótica da psicologia analítica. Logo no começo da narrativa há quatro personagens principais: Bela, o pai, Gaston e a Fera. Apesar da mãe de Bela não ser citada, a trama se inicia quando um príncipe egoísta, mimado e insensível não reconhece que por trás da mendiga que pedia auxílio em seu castelo se escondia uma poderosa feiticeira e, a qual devido a sua recusa em lhe ajudar lança-lhe o sortilégio em viver como um monstro. Assim, parece que há um componente materno, a Grande mãe na polaridade negativa, que paralisa, por meio de um feitiço, a integração do animus em Bela em virtude do seu “mau comportamento”. Von Franz (2007) cita que frente à reação ameaçadora do animus há uma reação defensiva da mulher contra ele, sendo o resultado a paralisação deste. Como resultado, torna-a muito agressiva ou distraída, como se estivesse parcialmente adormecida. No caso da protagonista, após a parcial mobilização do animus, já que este continua existindo em um castelo na floresta (o que sugere que o conteúdo ainda se mantém ativo no inconsciente) ela se comporta de modo alheio às demais pessoas do vilarejo. Ocorre assim uma divisão do animus: “... sendo de um lado um espírito maligno e do outro um animal benigno.” (VON FRANZ, p.202). Tem-se, portanto, de um lado Gaston, exuberante, cruel e dominador e, do outro, a Fera, temperamental, mas que pouco a pouco se revela gentil e generosa.

Entretanto, no início da história, com sua atitude crítica em relação à Gaston e o pavor que sente pela Fera, Bela demonstra tal inabilidade em lidar com seu animus. Frente a isso, a protagonista volta-se então para o pai. Ela o defende de todas as injúrias proferidas pelos habitantes do povoado, os quais comentavam que suas invenções como cientista não passavam de uma insanidade mental, sendo provavelmente a única a acreditar na capacidade dele. Se por um lado tem-se uma heroína que consegue “enxergar além” daquilo que o consciente coletivo é capaz de

assimilar, já que percebe a genialidade do pai, do outro há uma personagem emocionalmente dependente da figura paterna. Em contrapartida, ela também estabelece com o pai um relacionamento, praticamente, maternal, tornando seu *Eros*, que Jung ([1954], 2008) caracterizava como o princípio relacional, inconsciente e incestuoso para com o mesmo.

Ele, que é o primeiro portador da imagem do animus da filha, parece ser sonhador e ingênuo, mas ao manter um vínculo tão estreito com o pai, ela também parece desenvolver um complexo paterno positivo. Tal complexo se traduz na alta intelectualidade apresentada pela mesma, o *Logos*, que representa o princípio da lógica tradicionalmente associada ao espírito, ao mundo paterno. Essa situação dificulta a conscientização de outros aspectos de seu animus. Enquanto Gaston manifesta tirania, a Fera, por baixo da cólera, traz o potencial de se tornar o amante, simbolicamente um “conector” como propõe Emma Jung (1990), o qual representa para a mulher um parceiro da alma, a metade perdida de si mesma que é restaurada.

Na narrativa, Bela se dirige primeiro ao castelo da Fera, não por sua vontade, mas como condição para livrar o pai. Não há dúvidas de que o inventor é um bom pai, contudo um pai que não foi capaz de auxiliar a filha a “libertar” parte do seu animus da mãe devoradora, muito provavelmente por ele não ter a “fera” desenvolvida em si mesmo. Devido à inaptidão dele em ensiná-la a lidar com sua “fera” interior, tirando-a da paralisação, Bela deve ir ao castelo, ou seja, adentrar em seu inconsciente em busca de autoconhecimento, “soltando” seu pai e, por conseguinte, a projeção de animus que tinha sobre ele. Necessita assumir por si mesma o compromisso de permanecer com o desconhecido e aparentemente assustador anfitrião. Observa-se que se conscientemente Bela parecia recusar a Fera, inconscientemente desejava essa aproximação, pois partiu dela o oferecimento para ficar no palácio como prisioneira. Ela sai, portanto, da posição de *puella aeterna* para iniciar sua jornada como mulher, responsabilizando-se por suas atitudes e indo ao encontro de um parceiro com quem irá desenvolver sua natureza física e sensual. Antes do contato com a Fera, tais aspectos estão contidos na sombra da protagonista, conforme se observa pelas sensuais moças casadoiras da vila.

Uma vez que entra no castelo, a heroína tem a oportunidade conviver com os utensílios domésticos que possuem vida (criados igualmente enfeitados), uma

enorme biblioteca, belos cômodos, um agradável jardim, magia, entre outros elementos. Assim, ao começar a entrar em contato com o seu animus, ela se depara com uma série de novidades, que depois de vencido o temor inicial por ele, passa a lhe causar fascínio. Afinal todas essas novas situações representam a descoberta de possibilidades criativas advindas da relação com sua figura anímica masculina presente em seu inconsciente. É na exploração desse desconhecido, da Fera aparentemente aterrorizante e cercado de fantasias, que Bela entrará em contato com uma grande quantidade de energia que pouco a pouco será liberada, despertando-lhe para um *Eros* mais consciente e que se vincula a um companheiro da mesma faixa etária.

No filme, os estúdios Disney substituem os animais coadjuvantes das produções anteriores, por utensílios e peças de mobiliário coadjuvantes. Destaca-se que o bule, com seu instinto maternal, sempre pronta para dar conselhos, acolher e, principalmente, cobrar prudência do príncipe enfeitiçado remete muito ao arquétipo materno com qualidades que correspondem à mãe amorosa. Já a xícara, imersa em sua inocência, curiosidade e espontaneidade parece aludir ao arquétipo da criança. O candelabro, o primeiro a perceber que Bela poderia ser a responsável pela quebra do feitiço que envolvia todos os moradores do castelo, parece simbolizar, conforme descreve Chvatal (2007) a luz espiritual, a salvação. Já o relógio, que como propõe a autora está ligado ao simbolismo do tempo, mostra-se comumente inseguro e tenso, reportando às incertezas que o ciclo da vida traz.

Ao entrar na Ala Oeste, um dos cômodos mais sombrios e, por este motivo oculto e inconsciente para a protagonista, Bela descobre a rosa enfeitiçada, que como aponta Leonard (2000) simboliza o amor espiritual. Nessa mesma vertente, Jung ([1944], 2009) destaca que a rosa era uma das flores preferidas pelos alquimistas, visto que acreditavam que a mesma tinha um efeito curador quando o homem apresentava dificuldade em lidar com o *Eros*. Nessa ótica, a rosa significa uma espécie de redentor alquímico que despertava o inconsciente. Símbolo do amor puro, ela também pode ser contemplada como um mandala e, desta forma, como propõe de Jung ([1944], 2009) inspira serenidade e o sentimento de que a vida reencontrou seu sentido e sua ordem. Quando seu formato é redondo comumente simboliza a integridade natural. O mandala, portanto, tanto auxilia a conservar a ordem psíquica se ela já existe quanto restabelecê-la, caso tenha desaparecido. Nesse último caso, tem uma função estimulante e criadora.

Atrelada ao simbolismo do mandala, a rosa possui um papel central na trama, pois designa a possibilidade de integridade a ser alcançada por Bela. Entretanto sem “reconhecer” o príncipe contido na Fera, sem integrar o animus e as fantasias que o acompanham, Bela não pode ainda ter contanto com a rosa, com o Self. Sua atitude curiosa é vista como uma invasão por parte da Fera: ela ainda não está pronta para amá-la.

Diante da agressividade da Fera ao vê-la no cômodo proibido, Bela foge do castelo, mas logo encontra lobos no caminho que tentam atacá-la. Ramos *et.al.* (2005) mencionam que como símbolo do princípio materno, o lobo ora representa seu aspecto negativo e devorador, ora positivo e provedor. Em seu aspecto paterno, as autoras destacam que ele representa o lado agressivo e devorador, o qual pode levar à destruição do ego, bem como o lado que promove renascimento e surgimento de um ego mais fortalecido. Ao correr risco de ser devorada, Bela se depara com o risco de extinção (ego) seja provinda da ordem materna ou paterna por temer o contanto com o animus. Contudo, é frente ao perigo, que a heroína começa a reconhecer a essência da Fera. Esta, ao enfrentar tais animais, salva a jovem, fazendo com que Bela retorne ao castelo. Ela, ao cuidar dos ferimentos que a Fera adquirira ao lutar com os lobos pela sua vida, finalmente, perde o temor pelo anfitrião, iniciando uma aproximação com seu lado masculino inconsciente. O ego, enfim, reconhece a possibilidade de convivência com aspectos até então desconhecidos. Mas para que tal processo seja bem sucedido, a protagonista alerta para a necessidade da Fera controlar seu temperamento e, portanto, seus instintos.

Durante o convívio, Bela tem a oportunidade se relacionar com a Fera, percebendo nela seu enorme potencial protetor, generoso e romântico. Na cena em que vão fazer uma refeição juntas, ao perceber os rudes modos da Fera ao comer e que esta não conseguiria comer como ela, usando os talheres, a heroína procura se “igualar” a mesma, comendo como seu anfitrião. É o processo de individuação que implica em se libertar de referências sociais arraigadas que norteiam o comportamento. É o despojar-se de preconceitos para tornar o indivíduo mais autêntico, que na história contribuem para a personagem abandonar exclusivamente a persona de jovem intelectual, feminina e sonhadora para tornar-se uma mulher mais receptiva a novas experiências, liberta da simbiose que mantinha com seu pai e a qual não se ilude por aquilo que lhe é aparentemente hostil.

Após uma bela cena de dança entre os dois, na qual há uma fusão de movimentos estéticos e emotivos que sugerem a possibilidade de um encontro erótico entre eles, Bela confessa à Fera que sente saudades do pai. O príncipe enfeitiçado resolve então, mostrar por meio de um espelho mágico, como estava o pai dela. Ao visualizar pelo objeto que o pai estava doente em meio à neve na floresta, Fera permite que a heroína vá salvar seu progenitor. Tal passagem parece elucidar para o fato de que, enquanto manter Bela aprisionada, não será uma união genuína. Ela precisa reencontrar o pai a fim de estabelecer com ele uma relação apenas filial. Ao retornar o seu contato com a consciência coletiva (e sua intolerância), encontra Gaston, em seu aspecto negativo, o qual lidera os habitantes do povoado para juntos exterminarem a Fera, cantando: “...*Não gostamos daquilo que não entendemos.*” Desse modo, ela opta de modo consciente, por defender aquilo com que entrara em contato. Por isso, Bela tenta impedir que a consciência, expressa pela sociedade, a qual ainda quer ser o centro, de liquidar a emergência e a integração dos conteúdos inconscientes da heroína e, desta maneira seu contato com o Self. Todavia, ela e o pai são presos por Gaston, a fim de que não consigam voltar ao castelo. Mas com o auxílio da xícara, que saíra escondida do palácio e age com heroísmo, o qual é um dos aspectos do arquétipo da criança, Bela escapa da prisão e vai ao resgate do amado.

Em seguida, trava-se uma batalha entre os moradores da vila e os objetos mágicos do castelo, entre consciência e inconsciente. Sem motivação, pois acredita que Bela a tenha deixado, a Fera não se defende do vilão, até que a protagonista surja. Ao vê-la, o príncipe enfeitiçado começa a lutar. É o combate entre as duas facetas do animus, um revestido de negatividade, que quer tolher o desenvolvimento da heroína e, o outro que a atrai e inspira seu amadurecimento psíquico. O duelo é bastante intenso entre eles até que Gaston desequilibra-se e quase cai do alto da torre. Fera em um gesto de bondade, o salva, mas este retribui a generosidade golpeando-a pelas costas, o que faz com que a Fera reaja jogando-o torre abaixo. Gaston é atirado no abismo, nas profundezas do inconsciente. Vacilante e golpeado, o príncipe enfeitiçado tomba nos braços de Bela que lhe confessa seu amor um pouco antes da última pétala da rosa cair. Em seguida, ocorre a metamorfose da Fera em homem. Finalmente, quebra-se o feitiço e ele se torna um belo príncipe.

Tem-se um final repleto de luzes, com mudanças dos também enfeitiçados objetos em seres humanos, havendo assim uma transformação energética

simbolizada pela ligação entre a Bela e, agora, a Fera na forma de príncipe. Eles dançam, mostrando que ali houve uma modificação. Se no início tínhamos quatro personagens principais, o desfecho se dá com dois personagens, um casal. Consciente de seu animus, do relacionamento filial que deve manter com seu pai e de sua autonomia pessoal, Bela pode se unir ao príncipe, como uma espécie de *coniunctio*, que a levará a novas possibilidades em direção a sua realização, a seu Self.

Ligada por toda uma simbologia, Bela acessa seu inconsciente em busca de autoconhecimento, onde os conteúdos sombrios são gradativamente assumidos e integrados à consciência. Nesse sentido, a heroína faz uma viagem ao seu interior em busca de autoconhecimento, uma viagem iniciática de crescimento e de amadurecimento, em busca de integração dos conteúdos de sua personalidade.

4.6 FIONA

Primeiramente, faz-se necessário assinalar que a história do ogro não é o resultado de um roteiro original, mas na verdade, trata-se da adaptação do moderno conto de fadas escrito em 1990 por William Steig, denominado *Shrek!* (SILVA, 2007).

No conto, o personagem Shrek é largado no mundo pelos pais, por ser muito feio. Então, começa a andar sem rumo, assustando as pessoas até que uma bruxa lhe diz que casaria com uma princesa muito feia, mas, para isto, teria que derrotar um cavaleiro muito feroz. O ogro então sai em busca de sua donzela, luta contra um dragão e um cavaleiro. Chegando à Sala dos Espelhos, onde a princesa estava presa, encontra a mais horrorosa donzela de todo o planeta. Percebendo que nasceram um para o outro, casam-se e vivem “horríveis para sempre”.

No cinema, a história de Shrek se desdobrou em três filmes: *Shrek!* (2001), *Shrek 2* (2004) e *Shrek Terceiro* (2007). Contudo, quando veiculada ao público, a história do ogro sofreu muitas transformações. Apresentando-se em forma de um conto de fadas moderno, tem por objetivo tanto criar paródias das narrativas existentes quanto questionar alguns aspectos presentes nas mesmas, como: padrões de beleza, romantismo, atributos ligados ao feminino e ao masculino, entre outros.

Nota-se que quando comparados à versão original, os filmes apresentam aspectos completamente novos: personagens de outros contos de fadas que foram incluídos como paródias; criação de personagens originais como o vilão Lord Farquod, a Fada Madrinha e o Príncipe Encantado; Fiona, a princesa, devido a um feitiço, é metade humana, metade ogra (no livro ela sempre foi uma ogra); há referências à cultura pop americana; o personagem do Burro está presente no livro, mas aparece pouco, e não acompanha Shrek em suas aventuras como na trilogia; e a história se desdobrou para depois do casamento entre Fiona e Shrek, abordando diversas questões: aceitação da aparência, beleza interior, convivência do casal, filhos, entre outros.

4.6.1 Sinopse do filme *Shrek!* (DreamWorks Pictures, 2001)

A história se inicia com a venda dos sete anões, os três porquinhos, Pinóquio, o lobo mau (vestido de vovozinha), os três ursos e o Burro, pois são considerados por seus donos como aberrações. Todos estão enjaulados, mas conseguem fugir e vão ao pântano onde vive o ogro Shrek e lhe pedem ajuda. A fim de se livrar dos personagens que invadiram seu lar, onde sempre preferiu morar sozinho, o ogro se vê obrigado a fazer um acordo com Lorde Farquod, o governante do lugar. Como o lorde pretende casar com uma princesa para tornar-se soberano, então, em troca da liberdade dos personagens, faz um acordo com Shrek, pedindo-lhe para resgatar a princesa Fiona que está presa numa torre, guardada por um dragão (que na verdade é fêmea). O Burro o acompanha e auxilia nas peripécias para chegar até ela. Enquanto isso, Fiona espera por um príncipe que venha libertá-la. Ao ver que seu salvador é um ogro, protesta, mas mesmo assim, Shrek a leva de baixo dos braços e segue para o pântano. Na trajetória, os dois se agridem, mas depois passam a admirar um ao outro, tornando-se amigos. Depois de uma refeição de ratos assados, os dois têm uma discussão, Shrek se retira e Fiona entra na cabana do ogro. Anotece a princesa se transforma em ogra. O Burro entra na cabana, e encontra e leva um susto, ela por sua vez explica-lhe que quando era menina, uma feiticeira lhe lançou uma maldição, a qual a condenara todos os dias a ter forma humana até o pôr do sol, quando então se transformaria em uma ogra, e que só o beijo de um amor verdadeiro quebraria o encanto. O Burro tenta consolá-la, dizendo que ela só é feia à noite, enquanto Shrek é feio sempre. Porém, Fiona retruca que não é assim

que uma princesa deve parecer, pois não se pode amar um ogro nojento e feio e, nas suas palavras: “*princesa e feiúra não combinam*”. Por isso insiste em que deve casar-se com Lorde Farquaad no dia seguinte, antes do anoitecer. Mas suspira pelo ogro. Shrek, que ouve apenas uma parte da conversa entre os dois, sente-se rejeitado e deixa que os guardas levem a princesa na manhã seguinte. No momento do casamento de Fiona com Lorde Farquaad, começa o pôr-do-sol. Shrek, já sabendo da verdade sobre sua amada, aparece e o lorde manda os seus guardas prendê-lo. Depois do ogro vencer a luta, Shrek e Fiona declaram seu amor e se beijam. Com o pôr-do-sol, Fiona volta à forma de ogro e diz não entender, pois deveria estar linda. Ao que Shrek responde: “*Mas você está linda.*” Então eles se casam.

4.6.2 Sinopse do filme *Shrek 2* (Dreamworks Pictures, 2004)

Depois da lua-de-mel, Shrek e Fiona recebem um convite para o baile real promovido pelos pais de Fiona em *Far Far Away* (reino Tão Tão Distante), mas devido à aparência deles, a recepção não é das mais calorosas. O ogro e seu sogro, o rei Harold, não se entendem. Shrek decide voltar para casa no pântano, mas Fiona discorda, e eles brigam. Mais tarde, fingindo tentar se entender com o ogro o rei convida-o para uma caçada. Harold, na verdade fizera um pacto com a Fada Madrinha e seu filho, o Príncipe Encantado, para separarem o casal. Ele não comparece ao compromisso, enviando em seu lugar o Gato de Botas que tem a missão de matar Shrek. O plano falha e munido da certeza de que não é bem-vindo ao reino, ele passa a acreditar que precisa mudar de aparência para ser feliz ao lado de Fiona. Parte a procura de uma fórmula mágica que lhes traria (a ele e a princesa ogra) o “Felizes para sempre”. Junto com o Burro e seu mais novo companheiro, o Gato de Botas (a quem poupou a vida) rouba a poção mágica do “Felizes para sempre” da Fada Madrinha. Torna-se humano de bela aparência e, portanto, incógnito em Tão Tão Distante. Todavia, nesse meio tempo, apresenta-se um falso herói em seu lugar: o Príncipe Encantado, o qual quer ficar com Fiona por interesse no reino. Ao tentar avisá-la, Shrek é preso no castelo, mas alguns personagens o vêem pela televisão que mostrava as notícias do dia e tentam resgatá-lo. Conseguem libertar Shrek no calabouço e, finalmente, ele chega ao baile promovido pelos pais da esposa. Reconhecido pela sua voz, simultaneamente, ocorre o

desmascaramento do Príncipe Encantado. Fiona diz a Shrek que prefere a sua aparência ogra, ele retorna à sua condição anterior. Os inimigos são castigados: a Fada Madrinha desaparece como bolhas no ar; o rei Harold volta à sua forma anfíbia e o Encantado termina “nos braços” da Irmã Feia. Quanto à Lorde Farquaad, antagonista de Shrek no primeiro filme, é devorado por um dragão-fêmea. Segue o baile com muita música e alegria.

4.6.3 Sinopse do filme *Shrek Terceiro* (DreamWorks Pictures, 2007)

Harold, pai de Fiona, morre repentinamente. Com isto Shrek precisa ser coroado rei, algo que ele não quer. Juntamente com o Burro e o Gato de Botas parte do reino para encontrar alguém que possa substituí-lo no cargo de soberano de Tão Tão Distante. Nesse dia, quando Shrek já está dentro do navio, Fiona conta que está grávida, o que aciona no ogro temores e o faz ter terríveis pesadelos com a paternidade. Entretanto, segue na sua decisão em encontrar alguém que substitua o pai falecido da esposa. O principal candidato é Arthie, primo de Fiona, um cavaleiro que na escola é tido como fraco. Para voltar a viver em seu pântano com a ogra, Shrek precisa convencer Arthie, o futuro Rei Arthur, a assumir o trono deixado por seu tio. Enquanto isso, Fiona e algumas princesas dos contos de fadas estão sozinhas no reino Tão, Tão Distante. Surge o Príncipe Encantado, que determinado em se vingar, tenta aplicar um golpe de estado com a ajuda de alguns consagrados vilões dos contos. Sem a presença de Shrek, Encantado e os vilões saqueam o reino e adentram o castelo. Nesse meio tempo, Fiona e as princesas fogem por uma passagem secreta enquanto outros personagens distraem o príncipe quando este pergunta sobre o paradeiro de Shrek. Todavia, um dos três porquinhos confessa que o ogro foi atrás de um herdeiro para o trono. Rapunzel atrai Fiona, sua mãe, o Burro e o Gato de Botas e as demais princesas para uma cilada, fazendo com que todas menos a delatora sejam presas em um calabouço do castelo. Com a ajuda de sua mãe, a princesa ogra as leva a reagir para vencer Encantado. Nesse ínterim, Shrek volta ao reino com Arthie, o qual se sente muito inseguro em assumir o posto que era de seu tio. O ogro se depara com Encantado, tenta persuadi-lo a deixar Tão Tão Distante, mas o príncipe chama seus guardas. Para proteger o futuro rei Arthur da morte Shrek mente, dizendo a ele que na verdade o usara para não ter que assumir o reinado, já que era o próximo na linha de sucessão ao trono. Encantado prende o

ogro a fim de que o mesmo seja humilhado e morto publicamente em uma peça teatral. Contudo surge Fiona, as princesas e sua mãe dispostas a salvá-lo. Encantado ganha reforço dos vilões e uma batalha está para começar quando aparece Arthie, que discursa para todos (incluindo a platéia) sobre a possibilidade de se fazer outras opções na vida, pois eles não precisariam permanecer na posição de vilões para sempre. Os personagens o compreendem e desistem do combate, sendo que apenas Encantado quer lutar com Shrek. Contudo, o vilão é golpeado por uma parte do cenário. Então, Arthie é coroado e Fiona e Shrek voltam ao pântano. Lá cuidam juntos de seus três filhos: dois meninos e uma menina.

4.6.4 Revisão da Literatura

Mittmann (2004) chama atenção para o diálogo que Fiona tem com o Burro quando ele descobre sua aparência ogra. Ela lhe diz que está horrível, que é um ogro nojento e feio e que não é assim que uma princesa deve parecer. Para a autora, Fiona repete dois pré-conceitos: o de que uma princesa deve ser bela e o de que a sua forma é feia. De outro lado, Shrek, ao final do primeiro filme, reconhecendo-a como igual a ele, diz que ela é linda. Nesse sentido, apesar das muitas subversões apresentadas ao longo do filme, a ideia de que o que é belo é aquilo que é igual se mantém. Portanto, o diferente é feio, anormal, monstruoso. A autora nota que essas ideias são repetidas na mídia que promoveu o filme: *“Shrek é um monstro antipático de hábitos repugnantes. E Fiona é bela, sem dúvida, mas guarda segredinhos; Shrek é um cara muito alto, verde e com duas orelhas em forma de antenas. Fiona é uma linda e surpreendente princesa que se transforma em ogra. Fiona é a companheira ideal de Shrek. E Shrek não se encaixa lá muito bem nos moldes de príncipe perfeito.”* Diante desses três fragmentos, a autora atenta para alguns pontos: Shrek é apresentado como um monstro e oposto à imagem pré-determinada de príncipe; Fiona é chamada de bela, linda, como se espera que seja uma princesa de contos de fadas; Fiona se transforma em ogra e, por isso, é a companheira ideal para Shrek. Tais concepções são as mesmas expressas pelos personagens. São ideias a respeito do que seja ou não aceitável quanto à aparência, bem como sobre a relação entre pares que, segundo os pressupostos acima, devem se unir pela igualdade. A autora reflete sobre a relação entre a saturação do sentido, a determinação do que é o normal e belo.

Para Takolander e Mc Cooley (2005), atualmente há uma apologia da subversão dentro da cultura de massa, e em particular na cultura juvenil das últimas décadas. Para os autores, *Shrek!* é um conto de fadas revisionista, que se opõe as versões adocicadas da Disney. Esse filme de animação foi considerado um marco cultural, pois propôs a visão humanista de que todos, independentemente do aspecto físico, encontram o amor e a felicidade. Contudo, essa mensagem, que é clamada como libertadora é considerada enganosa para os autores. Na concepção dos mesmos, Shrek é apenas uma versão do sexo masculino como normativo, uma personificação da masculinidade. O personagem ogo vive à margem, em um pântano, considerado um monstro que não é tolerado nem no mundo humano, nem no meio animal. Essa seria uma resposta a coloquialmente conhecida “crise da masculinidade”, representado pelo “ogro primordial do patriarcado.” Já Fiona tem aspirações românticas, faz exigências, luta artes marciais e possui conhecimentos especializados. Se no princípio ela tem vergonha de se transformar em ogra, o que pode indicar uma vergonha em assumir seus instintos sexuais e maternos, no final do primeiro filme, adota definitivamente a forma para se casar com Shrek, assumindo assim “a verdadeira forma de amor”.

Os mesmos autores apontam que sem dúvida, *Shrek!* é naturalmente divertido, porém defende concepções próprias do patriarcado. Ao invés de enaltecer as qualidades de Fiona, sustenta a ideia de que o destino da mulher é o de se entregar ao seu marido, sendo o casamento uma meta. Outro exemplo disso pode ser visualizado na composição do personagem de Lorde Farquaad. Ele é apresentado como inautêntico e sem poder, bem como está sempre se olhando em espelhos (símbolo tradicionalmente feminino) e tem trejeitos delicados, passando uma mensagem de futilidade, o que propaga a concepção de que o fracasso masculino está ligado à presença da feminilidade. Outro ponto levantado pelos autores é que quando Fiona é resgatada, torna-se objeto de desejo masculino, tal qual uma mercadoria. E, por fim, a película mostra que o homem não tem que se transformar em um *gentleman* para agradar a mulher.

Takolander e Mc Cooley (2005) concluem que os desvios na trajetória desse filme realçam ensinamentos sobre comportamentos masculinos e femininos propagados nos contos. Os autores alertam que as mulheres são agentes da ideologia patriarcal, visto que, consideradas vítimas deste sistema, são também responsáveis por perpetuar seus valores.

Com o intuito de investigar de que maneira a estrutura narrativa difunde novos paradigmas à sociedade, Amereno e Chacon (2005) analisam as produções *Shrek!* (2001) e *Shrek 2* (2004), estabelecendo um paralelo entre os tradicionais contos de fadas e a representação dessas histórias nas duas obras cinematográficas. As autoras descrevem que nas novas narrativas o que se encontra é um estímulo ao indivíduo em se aceitar e a buscar a própria felicidade frente às possibilidades que o mundo oferece, deixando para trás uma imposição de regras em prol de um interesse comum. Colocam que o mérito de Shrek com relação ao príncipe tradicional é, simplesmente, a persistência. Citam que por terem se originado na época medieval, a figura do príncipe nos contos é a de um guerreiro corajoso, devotado aos pais, imbuído de autodisciplina, compaixão, responsabilidade, amizade, trabalho, perseverança, honradez, lealdade e fé. Enfatizam que nas versões da Disney até a década noventa do século XX, tais atributos foram mantidos, sendo adicionado a eles o atributo da beleza

Segundo as autoras, nos contos atuais, a visão de sucesso não inclui um contexto apoiado em lutas e beleza, mas uma ideia de vida simples que privilegie qualidades como: amizade, dignidade, força de vontade para seguir em frente, capacidade de adaptação e à busca pela felicidade. Em virtude disso, Shrek torna-se um dos representantes dessa nova tendência, pois também ridiculariza os valores tradicionais e os ditos príncipes, mostrando-os como covardes, incompetentes e extremamente vaidosos. Para as autoras, Shrek retrata o homem real, já que as suas conquistas são por mérito próprio. Além disso, seus companheiros possuem defeitos e qualidades humanas.

Ainda para as autoras a saga de Shrek para salvar Fiona remete a do príncipe de *A Bela Adormecida*, o qual vence os obstáculos em seu caminho: ervas daninha e plantas carnívoras, contudo Shrek tem que enfrentar o seu próprio caminho até alcançar a vitória. Destacam que o amor de Shrek e Fiona não tem nada tradicional, o “encantamento” entre os dois surge das afinidades, das emoções partilhadas, pela personalidade de ambos, por se divertirem juntos e, principalmente, pela convivência. Ressaltam que no segundo filme, Shrek teve que enfrentar o preconceito da família, ou seja, não tem o popular “viveram felizes para sempre”. O então esperado beijo de amor também rompe com o paradigma da “quebra do encanto”, visto que Shrek e Fiona reafirmam o encanto: ela permanece ogra. A ideia transmitida é a de que o importante é serem felizes. Dessa forma, as autoras

concluem que a nova fórmula vista nos filmes substitui os valores preconizados e consagrados por outros, como: a liberdade, autenticidade, criatividade e felicidade devido às necessidades que são enaltecidas atualmente e, por este motivo, vendáveis ao público.

Ros (2006) menciona que no filme, *Shrek* tem a pleno conhecimento do que OS outros personagens pensam dele. Contudo, assume sua identidade, até mesmo satirizando os demais. Tal fato significa uma emancipação com relação à identidade do grupo dominante. Já a decisão de Fiona em permanecer ogra pode ser encarada como uma ruptura com os valores tradicionais dos contos de fadas, visto que ela desconstrói a ideia tradicional de que no final a beleza sempre triunfa sobre a feiúra. A personagem ainda quebra outros estereótipos como no momento em que se levanta cedo e prepara um café da manhã para Shrek e o Burro. Nessa cena há uma desconstrução de papéis, visto que uma princesa não costuma acordar cedo, cozinhar e servir as pessoas. Outros personagens também quebram paradigmas. O Burro, por exemplo, representa a amizade, amor e respeito entre os "diferentes". Inicialmente, o ogro não está disposto a aceitá-lo, mas devido insistência dele em estabelecer um contato, entram em cena à aceitação e o respeito entre os dois. Já Lorde Farquaad parece como uma réplica de um imperador romano e não um honrado nobre.

Preconiza ainda a autora que logo no início de *Shrek!* há uma perseguição fomentada pelo Estado contra os próprios cidadãos, fazendo com que aqueles que se sobressaíssem pelas suas diferenças migrassem para o pântano. Por isso, eles são levados à periferia da "civilização" porque é o local ideal para "os de fora", aqueles que não possuem terra, como ocorre com os estrangeiros em alguns lugares. A autora cita que os produtores de *Shrek!* trabalharam para a Disney e não mantiveram uma boa relação com a empresa ao saírem. Esse fato pode ter influenciado tanto na criação de sátiras sobre o comportamento dos personagens quanto na exclusão daqueles que não obedecem às leis e ordens do Estado no filme. Acredita que algumas questões trabalhadas em *Shrek!* são: revisão dos estereótipos, aceitação da identidade pessoal; liberdade de expressão; assédio dos "outros" sobre o diferente (o que lembra uma caça às bruxas), a exclusão social de grupos minoritários (banimento, expulsão, os obstáculos à integração); abuso de poder das classes dominantes; amizade entre os "diferentes"; e desmistificação dos papéis de gênero em contos e o papel das mulheres na contemporaneidade. Considera que *Shrek!* abre a possibilidade para se trabalhar várias questões importantes na formação de uma criança, jovem, ou mesmo leva um adulto a refletir, a partir da arte.

Na ótica de Axer (2007) a história de amor que nasce entre Shrek e Fiona é baseada na diferença, pois ele é um ogro, e Fiona, apesar de ser enfeitiçada, é uma princesa. Ambos se encantam com o que está além das aparências. É um filme que reflete sobre a possibilidade de se conviver com diferenças sem julgamentos de valor. Todavia, quando Fiona decide assumir sua identidade de ogra, abrindo mão

de sua vida anterior, mantém-se a ideia de deixar as coisas bem ao seu final, e para isto, Fiona se assemelha a Shrek. Segundo a autora, ela poderia continuar sendo princesa mantendo o respeito às diferenças propostas na história. Implicitamente passa-se a mensagem: cada qual com seu igual. Há, por conseguinte, uma anulação das diversidades a partir da transformação das subjetividades. O discurso hostil de repúdio ao diferente permanece oculto.

Silva (2007) acredita que um dos possíveis motivos para a adaptação fílmica de *Shrek!* deve-se à demanda de um contexto pós-industrial, que ao mesmo tempo responde à saturação das composições clássicas presas a um referencial de unidade e exemplaridade. Segundo a autora, tanto *Shrek!* como *Shrek 2* são textos desnortativos. São muitas as situações apresentadas que confirmam que esses filmes são paródicos e satíricos, tendo por finalidade criar novos efeitos, ampliando o significado do texto literário. Por exemplo, o beijo que Shrek deu em Fiona, tornando-a definitivamente uma ogra, desmascara uma sociedade excludente que encerra em guetos aqueles que ameaçam a ordem estabelecida. Em *Shrek 2*, os protagonistas aceitam o convite para irem a Tão Tão Distante, mas no trajeto, percebe-se que a distância para se chegar até o local não se restringe à questão geográfica, na verdade esta é sócio-econômica, uma vez que os personagens principais não correspondem aos ideais do reino. Tão Tão Distante, assim como a tríade que forma seu nome, ilustra os valores do sistema capitalista: fama, beleza e riqueza. A autora considera que o lugar é uma alegoria da sociedade contemporânea e, esta tem os seus símbolos parodiados no espaço social da adaptação fílmica.

Conforme a mesma autora, quando Fiona se dirige ao quarto magoada pelo jantar desastroso entre Shrek e o rei Harold, ao dirigir-se à sacada, a câmera focaliza o leiteiro Far Far Away (Tão Tão Distante) e em seguida, o rosto triste da princesa. Salienta que a relação entre esses dois planos: o leiteiro e a tristeza dela revelam o quão distante está daquela sociedade em que “o ter” (beleza, fama, dinheiro) é valorizado em detrimento “do ser”. Na cena seguinte, ao escorrer uma lágrima de seu rosto, surge a Fada Madrinha, cantando uma espécie de “receituário” do “Felizes para sempre” acompanhada pelo coro dos amigos-mobília. Na canção lhe é oferecido: príncipe rico, um vestido caríssimo, carruagem esporte, nada de espinhas nem cáries, o fim da celulite, etc. até que Fiona grita: “*Pare! Escute... muito obrigada, Fada Madrinha, mas não preciso disso.*” A Fada se surpreende, e um dos

amigos-mobília retruca: “*Como quiser. Não gostei de você.*” Ao recusar o que lhe é oferecido, acontece o mesmo quando na sociedade alguém rejeita o papel de ser consumidora e objeto da indústria cultural: a exclusão. A autora ressalta que, embora o cenário e o letreiro de *Far Far Away* lembrem Hollywood, a paródia aos elementos inseridos no espaço social de *Shrek 2* promove uma reflexão crítica acerca da homogeneização da cultura na formação do modo de vida contemporâneo. Não se trata necessariamente de uma crítica à Meca do Cinema. Ao cantar: “*Sei o que toda princesa precisa. Para ter uma vida feliz*”, são propagadas pela Fada (pseudo-) necessidades criadas pela sociedade de consumo, que por meio da publicidade, busca vender felicidade.

Bresolin (2008) também acredita que *Shrek!* oferece ao espectador a possibilidade de rever conceitos. Fiona esperava que o príncipe que a encontrasse lhe recitasse um poema épico, mas Shrek apenas a põe embaixo do braço e sai correndo para fugir do dragão nenhum sem romantismo. Ela é uma mulher que dá golpes nos inimigos, salta e até arrotta, diferentemente das princesas dos contos. Em *Shrek!* a sujeira é divertida: o ogro se enlameia, transforma sapos em bolas de gás e faz caretas. Shrek é o herói que não se encaixa nos padrões de beleza e nobreza, mas demonstra boa índole.

Segundo essa autora, ele é feliz como ogro e isto faz com que as crianças e jovens façam do estranho, do ser diferente, do feio e desajeitado, algo engraçado e aceitável para si mesmos. Desse modo, não é necessário estar em um padrão como o príncipe dos contos de fadas, porque sempre haverá um final feliz, e alguém para compartilhar seus anseios. Ao lidar com as diferenças, *Shrek!* provoca identificação e aceitação para grande parte do público infanto-juvenil. O sucesso para a autora se deve igualmente à mistura de fantasia, magia, aventura e humor, bem como a presença de personagens que já lhe são familiares (advindos de outras narrativas). Shrek supera as diferenças, não tem medo e possui como grande amigo, um animal, o Burro. A questão da diferença é abordada de maneira humorística, tratando-a de uma maneira simples e natural. Além disso, destaca que no lugar do encantamento e do final feliz, a trilogia de Shrek traz conselhos práticos, mais próximos do cotidiano das pessoas.

Guimarães (2008) reflete sobre a representação feminina no filme *Shrek* atrelado ao esteriótipo da mulher do século XXI. Na concepção da autora, a representação feminina nos contos que traziam em seu enredo mulheres

desprovidas de autonomia e dependente do homem para resgatá-la do perigo, indicava a possível leitura do perfil das espectadoras de décadas anteriores ao feminismo. Essas mulheres estavam imersas a um cotidiano com valores e ideais conforme se pode vislumbrar nas narrativas. Entretanto, atualmente, nos filmes de animação, as personagens femininas demonstram certa rebeldia, sendo destemidas, mais independentes e lutam com sagacidade em prol dos seus objetivos. Para a autora, as novas princesas têm a identidade alterada para abarcar o novo papel da mulher. Nesse contexto afirma que as mudanças ocorridas no universo feminino do século XXI contribuíram para que as mulheres transformassem e questionassem a ideologia dominante.

A mesma autora cita que após a partida do ogro em busca do novo rei em *Shrek Terceiro*, Fiona grávida espera ansiosa pelo regresso dele, dizendo: *“Olhe só mais alguns dias estaremos em casa em nossa casa. Nossa cabana cheia de minhoca coberta de mofo, com aquele cheiro podre de lama e lixo quem sabe com uns barulhinhos pezinhos no chão.”* Neste momento, aponta a autora, pode-se perceber a intensidade do amor entre o casal. Afirma que para a maioria das mulheres, o matrimônio, apesar de ainda ter destaque, é um complemento, e não mais como o centro de suas vidas. No filme, em uma das cenas na qual Fiona está com as princesas, elas expõem seu pensamento sobre o casamento e a maternidade. Ao dar seu presente, Branca de Neve fala: *“É uma mini-baba.”* Fiona pergunta: *“O que ela faz?”* Branca de Neve responde: *“Brinca, alimenta, faz arrotar.”* Fiona: *“O que eu e o Shrek vamos fazer?”* Bela Adormecida explica: *“Cuidar do casamento... Fala sério Fiona...você sabe o que rola? Vai ficar cansada o tempo todo... Começa a se descuidar, marcas de estrias, diga adeus ao romance.”* Em outra cena, a autora descreve que se faz presente o discurso da mulher politicamente instruída versus a imagem da mulher como objeto de desejo masculino. Cinderela fala: *“Ninguém se importa em que vai governar o reino?”* Fiona responde: *“Eu me importo, todas vocês deviam se importar.”* Branca de Neve diz: *“Muito bem damas em suas posições.”* (e cada uma se posiciona como quando são encontradas pelos príncipes nos contos) Fiona: *“O que esta fazendo?”* Cinderela responde: *“O que podemos fazer? Somos só princesas super-gostasas.”* Todavia, com o incentivo da mãe de Fiona, as personagens saem da posição passiva e decidem defender o reino do usurpador. Demonstrando revolta, Branca de Neve em rasga a manga do vestido, Bela Adormecida rasga a saia, e a rainha traça duas

linhas no rosto com um batom e Cinderela amola os sapatinhos de cristal tornando-os uma arma mortal. A autora destaca que tais atitudes aludem ao movimento de revolução feminista, pois também queimam os sutiãs e entoam o grito de guerra. No filme, a princesa deixa de ser uma figura decorativa e submissa para se tornar mais segura de si, passando a escolher seu próprio destino, ao mesmo tempo em que assume sua individualidade, criatividade e opiniões.

Teté, Fornarolli e Oliani (2008) acreditam que *Shrek 2* pode ser uma ferramenta útil na hora de ensinar educação sexual para crianças. Em sua pesquisa analisam as manifestações, os conteúdos de sexualidade e a erotização presentes nesse filme. Constataram que a maioria das cenas são impróprias para crianças abaixo de 10 anos, podendo induzi-las a uma sexualidade precoce pelo uso de palavras fortes e cenas ambíguas que interferem em sua identidade. Para os autores, elas ainda não desenvolveram maturidade suficiente para discriminar o que é realidade ou ficção e também não conseguem questionar o que é próprio ou impróprio para a fase na qual se encontram. No entanto, após uma análise fundamentada na literatura e uma reflexão a respeito da sexualidade, as autoras acreditam que *Shrek 2* e outros filmes, não devem ser proibidos, já que esta é uma atitude antipedagógica, mas assistidos pelas crianças sob a orientação de pais, professores ou educadores. A película, quando assistida com os adultos que se propõem a dar explicações a respeito da sexualidade, pode servir como base para o início de uma educação sexual, pois informa, explica, orienta e educa sobre o tema. Orientadas, as crianças são capazes de se tornarem críticas e capazes de distinguir quais os comportamentos pertinentes ou não para a sua faixa etária.

Na concepção de Furigo, Augusto e Ramos (2009) Bela (de *A Bela e a Fera*) e Fiona são personagens extremamente companheiras de seus príncipes. De acordo com a autora, a grande diferença delas com as princesas clássicas (Branca de Neve, Cinderela e Aurora) é que seus príncipes não possuem uma persona adequada para a sociedade, eles possuem um lado sombrio bem aguçado atrelada a uma inadequação social exarcebada. As autoras apontam que ambas ao integrarem seu animus, conseguem um equilíbrio necessário para um final feliz.

4.6.5 Análise

Após muitas produções criadas pelos estúdios Disney, onde o padrão de beleza disseminado de uma princesa era ser esbelta, ter nariz afilado, cabelos longos, olhos encantadores e traços incrivelmente harmoniosos, surge Fiona, da Dreamworks, que ao se assumir como ogra, quebra totalmente com estes estereótipos. Humana ou não, ela se mostra uma mulher forte, ágil, corajosa, bem diferente de suas antecessoras, sempre tão gentis e dóceis. No início do filme *Shrek!*, Fiona, também possui uma aparência dentro dos padrões descritos acima. Mas, à medida que vai se apaixonando pelo ogro, valoriza cada vez mais a essência tanto dele quanto a sua própria. Logo na primeira película da saga, ela desiste definitivamente de ser uma linda mulher, sem, contudo, perder sua feminilidade.

No primeiro filme, Fiona, o Burro e Shrek são surpreendidos por um bando de saqueadores na floresta. Ela, sozinha enfrenta os ladrões, revelando-se uma exímia lutadora de artes marciais e seus movimentos lembram os mesmos feitos por heróis de conhecidas produções cinematográficas, como *Matrix* e *O Tigre e o Dragão* (MACHADO, 2006). Dessa maneira, a equipe de realização do filme parece se valido de filmes que foram sucesso de público, além de se referirem aos clássicos de animação produzidos pelos estúdios Disney. Destaca-se que os temas levantados: preconceitos, relacionamento, amizade, consumismo, valorização à beleza, entre outros, geram interesse e, por dialogarem com o público por meio do lúdico e da ironia, ajudam os telespectadores a se reconhecerem facilmente nas obras.

Apesar das significativas mudanças apontadas por muitos autores citados na Revisão de Literatura, quando se compara Fiona com as demais princesas, seu destino é igualmente interligado à união com um “homem” que a libertasse, já que só se livraria do feitiço se recebesse o beijo do amor verdadeiro. Ao revelar ao Burro sua dupla identidade, seu discurso denota sua falta de perspectivas com relação à própria vida. Nessa perspectiva, a concepção disseminada pela Disney de que a felicidade ou mesmo a existência da mulher depende de outro, parece se perpetuar em *Shrek!*. A ideia é de que a vida para a mulher somente está completa ao encontrar um homem que a conduza ao Paraíso. Desse modo, nas narrativas a valorização do tema casamento como a solução de problemas ainda se faz presente.

Mesmo com representações que quebram esteriótipos, nas sequências repete-se a hierarquização dos gêneros, visto que a personagem vive e se constrói

em função do amor. Tal sentimento, apesar da inovação de ter nascido da convivência, e não do amor romântico, praticamente determina a identidade da heroína. Fiona opta por se manter ogra, incorporando os valores do marido para que se mantenha a felicidade entre ambos. No decorrer do segundo filme, ela se posiciona em defesa dele, mesmo quando o ogro se mostra intransigente com seu pai. Sua imagem de mulher audaz tem, portanto, limites. A inovação está mais centrada no fato dela escolher seu parceiro, ser mais ativa que suas antecessoras e desvincular o conceito de que beleza é atributo essencial para ser feliz.

Pelo ponto de vista da psicologia analítica, nota-se que no primeiro filme há três personagens principais: Shrek, Fiona e Lorde Farquaad. Sendo que os pais de Fiona, os quais aparecem nos outros dois filmes, são omitidos. A falta dos dois pode significar que a história trata de uma redenção dos princípios masculinos e femininos, o que aliado ao fato do terceiro filme terminar com a heroína e o ogro exercendo funções paternas, leva também a possibilidade de pensar que a trilogia se trata de um resgate às imagens interiores que a protagonista tem com relação aos pais. O fato de terem filhos, ou seja, o aparecimento no final de crianças, como assinala Von Franz (2007), insinua que algo ainda inocente e maravilhoso foi resgatado e, bem como se refere Jung ([1954], 2008), estas simbolizam o desenvolvimento rumo à autonomia.

Vale ressaltar que Fiona foi trancafiada em uma torre pelos pais por ter sido enfeitiçada quando criança. A protagonista fica a partir da infância desprovida de cuidados maternos e paternos, sendo guardada por um dragão fêmea, que em *Shrek!* parece representar a Grande mãe na polaridade negativa. Em *Shrek 2*, esse mesmo aspecto negativo materno pode ser retratado pela Fada Madrinha, a qual por uma inversão da “lógica” que rege a adaptação dos contos para o cinema, age como uma autêntica vilã. Ela chantageia o pai de Fiona para que o mesmo dê uma poção mágica à filha com o intuito de fazê-la cair no amor por seu filho, o Príncipe Encantado. O que a mãe de Encantado mais deseja é o poder e, por isso, quer que seu filho reine. Configura-se uma disputa entre um feminino: perverso, vaidoso, extremamente ambicioso e apegado às efemeridades, contra um masculino: intransigente e preconceituoso. Ambos, como imagens paternas e maternas estavam de tão envolvidos em aspectos opressores, superprotegendo seus filhos, que dificultavam a integração de importantes elementos no amadurecimento dos dois.

Todavia, Fiona tem uma relação satisfatória com sua mãe, a rainha. Ao reencontrar a filha, ela aceita com muito mais facilidade a sua escolha em se manter ogra e o fato de ter Shrek como genro. Para Von Franz (2007), enquanto o rei representa o conteúdo simbólico central dominante da consciência coletiva, a rainha simboliza as emoções e os sentimentos deste conteúdo dominante. Por isso, sem a sua presença, o relacionamento com feminino fica perdido. É em *Shrek 2* que a aproximação entre elas acontece e é neste filme que a heroína manifesta seu lado mais sensível, diferente da princesa unicamente articulada e atrevida da primeira produção. Destaca-se que a relação a princípio inexistente entre elas, passa para uma ligação de afeto e proteção, como mostra uma cena em *Shrek Terceiro*, quando a rainha é a responsável por tirar Fiona e as demais princesas da prisão. Em virtude do relacionamento que se estabelece com a mãe no decorrer dos filmes, bem como com o dragão fêmea e a Fada Madrinha, a heroína parece ter dividido a mãe em suas polaridades positivas e negativas. Possivelmente isso ocorreu para que ela pudesse se relacionar com aspectos maternos tão dúbios, o que faz pensar que a protagonista manifesta tanto um complexo materno positivo quanto negativo.

Ao manter Fiona presa em uma torre por conta de um encantamento, os pais da princesa parecem tentar isolá-la do contato com a realidade, bem como com seu animus. Conforme descreve Von Franz (2007) este é o efeito quando o pai tranca a filha em um conto. Aliado ao fato dela estar encantada, isto mostra que algo foi paralisado no seu desenvolvimento, “[...] como se tivessem sido enfeitiçadas as energias criativas [...]” (LEONARD, p.85, 2000). Tal situação inicialmente dificulta a protagonista no seu processo de individuação, o qual implica em assumir sua diferenciação psicológica, o desenvolvimento de sua personalidade individual, visto que ela se envergonha de sua parte ogra. Desse modo, o pai da personagem, mantendo-se ausente de sua vida distancia-se psicologicamente de suas necessidades, o que desponta para que a mesma tenha um complexo paterno negativo.

À semelhança do que acontece com Bela, de *A Bela e a Fera*, a heroína parece ter seu animus dividido em algumas partes. De um lado encontram-se Lorde Faarquad, um aristocrata sem caráter e Príncipe Encantado, com sua excessiva preocupação com a aparência e trejeito afeminado; do outro há Shrek, que apesar de rude, tem nobres virtudes. Dessa maneira, o Lorde e Encantado envoltos pela tirania, despontam para um animus com aspectos negativo. Enquanto que Shrek,

com seu caráter e por ter libertado Fiona do cárcere que seus pais a submeteram, além do dragão fêmea e da Fada Madrinha, representa o animus com aspectos positivo. Como aponta mais uma vez Von Franz (2007), ele é o gigante que traz as irrupções da energia instintiva. Ou seja, os impulsos inconscientes não humanizados que Fiona, igualmente na forma de ogra, considera, em um primeiro momento, como feios e não pertencentes a uma princesa.

Não há um personagem que represente propriamente a sombra de Fiona (fato que ocorre na maioria dos contos de fada em se tratando das personagens centrais femininas) O que se vê, é como propõe Von Franz em *A sombra e o mal nos contos de fadas* (1985), é a projeção sombria da sociedade naquele que vive só ou daqueles que se isolam, como ocorre com Shrek (no primeiro e segundo filmes) e Fiona (no segundo filme). Os ogros escandalizam a comunidade de Tão Tão Distante por serem felizes com suas aparências. Enquanto a projeção se recai sobre eles, os demais não precisam olhar para a feiúra de si mesmos, carregada de inautenticidade. Estar presa em uma torre muito alta, viver no pântano, frequentar a taberna “Maçã Envenenada”, o buraco negro e o mato escuro são situações vividas por seres anômalos e que lá devem permanecer. Sair desses “guetos”, antes que haja alguma mudança, significa ameaçar a ordem estabelecida, aquilo que é socialmente aceitável.

Faz-se necessário mencionar os animais coadjuvantes que mais têm destaque no decorrer dos filmes. O Burro e o Gato de Botas são importantes aliados de Shrek e, indiretamente, auxiliam Fiona. Ambos possuem significados ambíguos, enquanto o burro é tanto símbolo da ignorância quanto da instintividade e divindade como aponta Chevalier e Gheerbrant (2009), o gato possui, como enfatiza Von Franz (2000) tendências benéficas e maléficas. Comumente associado à sagacidade, reflexão e engenhosidade, em muitas regiões o felino é conhecido por dons associados à clarividência, mas também por ter atitudes dissimuladas. Nos filmes essas características têm destaque em muitas passagens. Ora o Burro se mostra sábio e sensível aconselhando Shrek e Fiona, ora diverte com seu comportamento tolo. Já o gato, o qual aparece a partir de *Shrek 2*, recebe a missão de eliminar o ogro, mas torna-se seu parceiro, muitas vezes se valendo da esperteza e da dissimulação para ajudá-lo. Um dos exemplos mais notáveis disso é quando ele expressa uma feição meiga para comover os guardas que querem apanhar Shrek.

Como já exposto, no início de *Shrek!*, Fiona até tenta se apresentar com a persona de doce e meiga, à moda das princesas, mas logo se assume como mulher determinada e corajosa. Ao se reconhecer a beleza da essência por traz da aparência, o que alude à personagem Bela, ela assume seu lado ogro, ou seja, integra seu animus, o que resulta em um ego feminino mais forte e bem desenvolvido como se pode ver nas sequências. Shrek, por meio da convivência com a princesa, é o princípio ativo da consciência que desperta a autenticidade da heroína.

Em *Shrek Terceiro*, a heroína engravida. Esse fato parece significar uma retomada de suas energias instintivas, que agora estão prestes a serem liberadas. Assim, sua criatividade é despertada. Ao ter filhos, possibilita o surgimento de algo novo; é o arquétipo da criança, o qual incorpora e transcende a criança machucada que um dia ela foi por ter sido abandonada pelos pais em uma torre. Ao exercer a maternidade atrelada à integração com seu animus, ela pode reconstruir suas imagos parentais, restabelecendo um contato efetivo com seu princípio feminino e masculino. Ao retomar a narrativa do ponto em que muitos contos de fadas terminam, Fiona é submetida a uma série de adversidades vivenciadas pelas mulheres da contemporaneidade. É o início, portanto, de uma nova série de funções até então não abordadas pelos contos, como: o relacionamento “pós-casamento”, convivência com parentes, gravidez, entre outras situações. Ao abordar questões relacionadas com a aceitação em diversos âmbitos, Fiona é uma representação até então não disseminada acerca da mulher nos contos de fadas, constituindo-se, para o público feminino como uma fonte inovadora de auto-representação.

5 QUADROS SÍNTESE DOS RESULTADOS

Quadro 1: Aspectos da Persona das heroínas. Foram selecionadas as atitudes predominantes, a aparência física, os trajes usados e as atividades realizadas pelas heroínas como expressões da Persona das personagens.

Heroínas	Data da veiculação do filme	Atitudes predominantes	Aparência física	Trajes usados	Atividades realizadas
Branca de Neve	1937	Infantil, submissa, imatura, maternal.	Cabelos pretos <i>chanel</i> , rosto redondo, lembra uma jovem no início da adolescência.	1. Vestido remendado bege/marrom, tamancos de madeira, lacinho azul no cabelo. 2. Capa vermelha, saia amarela semi-rodada, corpete azul, sapato de salto com lacinhos, tiara vermelha na cabeça.	Lava escadaria, busca água no poço, varre a casa dos anões e ordena a limpeza, prepara a sopa, faz torta, prepara refeições e as serve.
Cinderela	1950	Subserviente, sonhadora, meiga, “boa moça”.	Cabelos semi-longos, dourado, olhos azuis, parece uma jovem adolescente com proporções femininas.	1. Vestido marrom com avental branco, lenço branco e tamancos de madeira. 2. Vestido cor-de-rosa com babados e fita feito pelos animais. 3. Vestido encantado com mangas bufantes, branco rodado, coque, gargantilha, longas luvas brancas, sapatinho de cristal. 4. Vestido de noiva.	Carrega roupa suja, alimenta os animais, lava o chão, tenta reformar um antigo vestido.

Heroínas	Data da veiculação do filme	Atitudes predominantes	Aparência física	Trajes usados	Atividades
Aurora	1959	Romântica, sonhadora, passiva.	Cabelos loiros, longos, esbelta, cintura finíssima, aparência da Boneca Barbie.	1. Roupa de camponesa, corpete preto com entrelace no peito, saia marrom, blusa cinza. 2. Vestido mágico com decote em "V" feito pelas fadas nas cores rosa e azul. Chega ao castelo com capa com capuz azul, tiara de princesa	Abana um pano na janela, desce a escada com uma vassoura, colhe flores.
Ariel	1989	Impulsiva, ousada, determinada, romântica. Típica adolescente.	Cabelos longos ruivos, olhos azuis, cintura fina, proporções femininas bem definidas e sensuais.	1. Duas conchas roxas cobrem seus seios. 2. Vestido longo rosa com mangas bufantes, presilhas rosas, brincos em forma de pingentes. 3. Blusa azul acinzentada, saia longa azul, corpete azul escuro, laço azul acinzentado no cabelo. 4. Vestido de casamento com mangas bufantes.	Coleciona artefatos humanos, salva Eric na tempestade.

Heroínas	Data da veiculação do filme	Atitudes predominantes	Aparência física	Trajes usados	Atividades
Bela	1991	Intelectual, inteligente, sonhadora, romântica, determinada.	Cabelos semi-logos castanhos, cintura fina, esbelta, proporções femininas.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Roupa de camponesa, corpete azul, blusa branca, saia azul, sapatos marrom. 2. Capa com capuz azul escuro. 3. Vestido rosa que deixa o colo à amostra, laço rosa. 4. Capa de inverno com capuz vermelho. 5. Vestido amarelo e dourado que deixa o colo à amostra, brincos de pérola, sapatos amarelos, tiara dourada, luvas longas amarelas. 	Lê livros, salva o pai, ensina boas maneiras à Fera.
Fiona	2001, 2004, 2007	Determinada, Corajosa, ágil, romântica	<p><u>Versão princesa</u> – Cabelos longos ruivos, olhos verdes, esbelta, sardas, proporções femininas.</p> <p><u>Versão ogra</u> – Cabelos longos ruivos, olhos verdes, gorda, ogra, “feia”.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Vestido longo verde escuro com manga longa com gola dourada, tiara prateada de princesa, elástico verde escuro no cabelo, tamanco marrom. 2. Vestido de casamento acinturado branco e dourado. 	<p><u>Shrek!</u>: Luta com bandidos, prepara um café da manhã em uma das cenas.</p> <p><u>Shrek 2</u>: Tenta fazer com que seu marido seja aceito pelo pai.</p> <p><u>Shrek Terceiro</u>: Chama às princesas a agirem e a lutarem, cuida dos filhos: dá mamadeira, troca fraldas, põe para arrotar, etc. ao lado de Shrek</p>

Quadro 2: Animus e Sombra das heroínas

Heroínas	Data da veiculação do filme	<i>animus</i>	sombra
Branca de Neve	1937	Caçador, 7 anões e Príncipe	Não se aplica.
Cinderela	1950	Príncipe	Irmãs.
Aurora	1959	Príncipe Felipe	Não se aplica.
Ariel	1989	Príncipe Eric	Não se aplica.
Bela	1991	Gaston e Fera	Moças casadoiras da vila
Fiona	2001, 2004, 2007	Lorde Faarquad, Príncipe Encatado e Shrek	Não se aplica

No quadro 2 estão discriminados o animus e a sombra das heroínas. Verifica-se que somente duas heroínas apresentam personagens que correspondem à figura da sombra.

Quadro 3: Complexo Materno e Complexo Paterno das heroínas

Heroínas	Complexo materno	Complexo paterno
Branca de Neve	Negativo	Negativo
Cinderela	Negativo	Negativo
Aurora	Negativo	Negativo
Ariel	Negativo	Negativo
Bela	Negativo	Positivo
Fiona	Negativo e Positivo	Negativo

O quadro 3 relaciona os complexos maternos e paternos de cada heroína e sua polaridade conforme referidos no capítulo anterior.

Quadro 4: Organização para interpretação dos contos de fadas (critérios sugerido por Von Franz, 2007)

Heroínas	Início do problema	Tema	peripécia	clímax	lysis
Branca de Neve	Ao descobrir que Branca de Neve é a mulher mais bela do mundo, madrasta quer matá-la	Rivalidade entre mãe e filha.	<ul style="list-style-type: none"> - Caçador não mata Branca de Neve e a incentiva a fugir pela floresta. - Branca de Neve encontra os anões e permanece na casa deles. - Madrasta descobre seu paradeiro e lhe dá uma maçã envenenada. 	Anões são avisados pelos animais que Branca de Neve está em perigo. Então a encontram “morta”, vão atrás da madrasta para iniciar uma batalha, mas ela morre ao cair de um penhasco. Os anões a colocam em um caixão de vidro e quando estão na floresta, chega o príncipe.	O príncipe desperta Branca de Neve com um beijo e eles vivem felizes para sempre.
Cinderela	A madrasta e suas filhas mantêm Cinderela como serviçal.	Rivalidade entre mãe e filha e rivalidade entre irmãs.	<ul style="list-style-type: none"> - Irmãs rasgam o vestido de Cinderela. - Fada madrinha transforma os trapos em um vestido de baile. - No baile, ela e o príncipe se apaixonam. Mas ela sai à meia-noite deixando na escadaria seu sapatinho de cristal. - Ele sai à busca dela, que é trancafiada no sótão pela madrasta para que não prove o sapatinho. 	Ratos, amigos de Cinderela conseguem tirá-la do sótão. Ao tentar provar o sapatinho, a madrasta coloca o pé na frente do grão-duque e o calçado se espatifa, mas calça o outro par guardado no bolso e este lhe serve perfeitamente.	Casamento entre Cinderela e o príncipe.

Heroínas	Início do problema	Tema	peripécia	clímax	lysis
Aurora	Bruxa que não fora convidada para o batizado de Aurora a amaldiçoa: ela morreria aos 16 anos após picar seu dedo em um fuso.	Rivalidade entre mãe e filha.	<ul style="list-style-type: none"> - A fada Primavera ameniza o feitiço: ela dormiria até receber o beijo do amor verdadeiro. - Rei manda queimar todas as rocas. - Por segurança, as fadas criam Aurora sem que ela saiba sua origem até os 16 anos. - No dia do seu aniversário, ela conhece o príncipe Felipe na floresta e eles se apaixonam. - As fadas lhe contam sobre sua origem e que é prometida em casamento. - Triste, Aurora é levada pelas fadas e no castelo é hipnotizada por Malévola, pica o dedo em uma roca esquecida: ela e todo o reino adormecem. 	<ul style="list-style-type: none"> - Príncipe Felipe enfrenta inúmeros obstáculos, principalmente, Malévola disfarçada de dragão. - Após matar Malévola, ele encontra Aurora adormecida na torre do castelo. 	O príncipe Felipe beija Aurora, ela e todo o reino despertam. Felipe e Aurora descem as escadas, beijam os pais e dançam no salão real. A dança os leva para o céu.
Ariel	Tritão repreende Ariel por desobedecer às suas regras. Entristecida com a atitude do pai vai à superfície. Lá, após uma tempestade, salva o príncipe Eric, pelo qual se apaixonou.	Sensação de inadequação como mulher. Repreensão paterna ao crescimento da filha.	<ul style="list-style-type: none"> - Ariel faz um trato com Úrsula para obter pernas: dá-lhe a sua voz, só a obtendo de volta se conseguisse fazer com que o príncipe se apaixonasse por ela até o 3º. dia. - Eric abriga Ariel e gosta da sua companhia, mas surge Úrsula disfarçada de humana, usando a voz da sereia. - Eric decide se casar com Úrsula, mas com a ajuda dos “animais amigos” de Ariel, não consegue. 	Batalha entre Úrsula e Tritão. A bruxa do mar vence, mas o príncipe Eric intervém e salva o pai de Ariel. Ao ver a tristeza da filha por estar longe do príncipe, ele lhe concede pernas.	Ariel e o príncipe Eric se casam e tanto os humanos quanto os seres marítimos comemoram.

Heroínas	Início do problema	Tema	peripécia	clímax	lysis
Bela	Bela vai ao resgate do pai, o qual foi preso pela Fera.	Relação entre pai e filha.	<ul style="list-style-type: none"> - Bela pede para ficar no castelo da Fera no lugar do pai. - Ela vai até a Ala Oeste, mas a Fera se irrita e foge. Fora do castelo é quase atacada por lobos, mas Fera a salva. - Os dois passam a conviver e se afeiçoam um ao outro. - Com saudades do pai e ao ver que ele estava em perigo pelo espelho mágico, a Fera permite que Bela vá salvá-lo. - Gaston persuade a população a invadir o castelo da Fera. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ao ver que Bela retorna ao castelo, Fera reage aos ataques de Gaston. Na batalha, ele é jogado do penhasco. Bela se declara e a Fera se transforma em príncipe novamente, bem como todos os seus empregados do castelo em humanos novamente. 	A Bela e a Fera se unem, dançam pelo salão e se beijam.
Fiona	Fiona é trancafiada em uma torre após ser enfeitiçada: todos os dias, ao pôr do sol, ela se transformaria em uma ogra.	Não aceitação social por questões estéticas e comportamento.	<p><u>Shrek!</u>: - Resgate de Fiona por Shrek.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Burro descobre que Fiona se transforma em ogra ao pôr do sol. - Convivência entre ela e o ogro. <p><u>Shrek 2</u>: - Pais de Fiona convidam ela e o marido a irem ao reino.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Shrek não é aceito pelo sogro. - Fada Madrinha tenta matar Shrek via Gato de Botas. - Shrek toma a poção “Felizes para sempre” e se transforma em humano para agradar Fiona. - Shrek é preso ao tentar se revelar a Fiona. - Com ajuda dos “personagens amigos”, Shrek se liberta e consegue chegar ao baile. 	<p><u>Shrek!</u>: O ogro interrompe o casamento de Fiona e luta com Lorde Farquaad.</p> <p><u>Shrek 2</u>: Encontro de Shrek com Fiona no baile. Segue a luta entre os personagens.</p> <p><u>Shrek Terceiro</u>: Arthie discursa para todos, incluindo a platéia sobre a possibilidade de se fazer escolhas na vida. Causa</p>	<p><u>Shrek!</u>: Shrek se declara e beija Fiona que mantém a forma ogra. Eles se casam.</p> <p><u>Shrek 2</u>: Fiona reconhece o ogro pela voz e ocorre o desmascaramento de Encantado. Fiona diz a Shrek que prefere a sua aparência de ogro, eles retornam à sua condição ogra e os inimigos são castigados: Segue o baile com muita música e alegria.</p>

Heroínas	Início do problema	Tema	peripécia	clímax	lysis
			<p><u>Shrek Terceiro:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Com a morte do rei, Shrek, sai à busca de Arthie, primo de Fiona para que ele governe. - No navio, Shrek recebe a notícia que Fiona está grávida. - Shrek encontra Arthie, mas este se sente inseguro para assumir o posto, mas acaba por convencê-lo. - Fiona e as princesas são presas por Encatado, que assume com a ajuda dos outros vilões o reino. - Ao perceber que Arthie poderia ser morto por Encatado, Shrek salva-o dizendo que tudo não era uma armadilha. - Com a ajuda da mãe de Fiona, todas as princesas são libertadas e reagem lutando. - Na peça teatral, Shrek trata Encantado com escárnio, quando ele está prestes a matar o ogro surge Fiona e as princesas. Aparecem os vilões e uma batalha irá se iniciar. 	<p>comoção e é coroado.</p>	<p><u>Shrek Terceiro:</u> Shrek e Fiona voltam a morar no pântano e lá cuidam dos seus três filhos: dois meninos e uma menina.</p>

O quadro 4 foi elaborado a partir dos critérios para interpretação dos contos de fadas sugeridos por Von Franz (2007). Este quadro tem por finalidade auxiliar a percepção sobre os aspectos psicodinâmicos que subjazem os filmes de animação baseados em contos de fadas.

6 DISCUSSÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Ao analisar a trajetória das heroínas: Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Ariel, Bela e Fiona de filmes infantis de animação produzidos, no período de 1937 a 2007, pelos estúdios da Disney e, no caso da última, pela *Dreamworks*, nota-se que as referidas personagens constituem representações de figuras femininas divulgadas pela mídia como modelos de valores e comportamentos. Situação que não se verifica somente por serem “consumidas” em alta escala como mostram as bilheterias de seus filmes e os produtos licenciados que estampam suas figuras: álbum de figurinhas, cadernos, mochilas, adereços, brinquedos etc. ou, outros, nelas baseados, como é o caso de fantasias inspiradas em seus vestuários. Além do consumo, esses produtos estão atrelados a significados culturais que lhe conferem poder. Poder este, presente em suas imagens, que exprimem um modelo de identidade que pode influenciar a educação do sujeito em relação a um tipo de olhar sobre o feminino. Esse modelo está comumente imbuído de julgamentos estéticos e morais, que interferem no relacionamento que o indivíduo estabelece com si mesmo e com os outros.

Quando se examina as protagonistas recorrendo aos simbolismos contidos em seus respectivos filmes e que, em muitos momentos, rememoram discursos patriarcais, adentra-se em um terreno que impossibilita a interpretação apenas categórica, exigindo uma interpretação que transpassa tanto o simbolismo quanto a cultura social das épocas de seu lançamento.

Contudo, não se teve o intuito de discutir, neste estudo, o que os produtores queriam dizer ao veicular seus filmes de animação, até porque, em uma perspectiva teórica isto seria praticamente impossível. Na verdade, o que se pretendeu foi demonstrar que tais películas não são exclusivamente artefatos de entretenimento. Tomando-se como foco as heroínas, considerou-se que os contos retratados no cinema interferem no imaginário dos telespectadores e refletem, ao mesmo tempo, as mudanças de comportamentos e de valores da mulher na sociedade. Além disso, trazem imagens arquetípicas que evidenciam tanto as necessidades quanto os conflitos constelados, no período histórico de sua veiculação.

Assim, por meio da análise dos filmes realizados em diferentes épocas, percebe-se quais foram os comportamentos, atitudes e valores que se mantiveram e

quais foram modificados. As heroínas incorporaram, ao longo das décadas (no caso deste estudo do ano de 1937 a 2007), transformações culturais e sociais que se sucederam em relação à mulher, ao mesmo tempo em que assimilaram novas concepções de relacionamentos amorosos. As personagens estão marcadas pelo amor romântico e a matriz discursiva está atrelada ao casamento, apresentado como a solução de seus conflitos existenciais. As tramas realizadas pós-revolução sexual, incorporam uma postura feminina mais condizente com a posição da mulher na contemporaneidade. Por mais que ainda apareçam, em alguns momentos, subordinadas às figuras masculinas: Ariel, Bela e Fiona se mostram mais determinadas, sustentando suas opiniões e buscando serem respeitadas em suas escolhas. A figura feminina passa da condição praticamente de objeto de conquista para a posição de sujeito da ação. Como objetos culturais, os filmes de animação trazem em si relações discursivas que perpassam a sociedade e que podem funcionar como mecanismos informais de educação social.

Conforme aponta Von Franz (2003), o conto apresenta um modelo para a vida, o qual é vivificador, encorajador e se mantém no inconsciente contendo possibilidades positivas da vida. Assim, ao estudar os percursos que as personagens realizaram para chegar ao “final feliz”, observa-se que elas mostram modelos de caminho e apontam direções em que se pode chegar ao seguir seus passos. Essas histórias têm, portanto, uma grande força porque contêm ensinamentos e instruções sobre as complexidades que se apresentam na existência de cada indivíduo, conferindo movimento à vida interior, mostrando, de igual forma, maneiras de transpor as dificuldades.

Experiências com os meios de comunicação, especialmente com o cinema, a TV, o vídeo e o DVD, colocam os espectadores em contato com a linguagem expressa pela imagem, o que possibilita representar aquilo que as palavras não conseguem abarcar. Os estúdios Disney permitiram com o uso da tecnologia, transpor para as telas: o encanto, os afetos e os sentimentos até então difíceis de serem representados no discurso literário. A imagem em ação possibilita que multidões tenham contato com conteúdos e simbolismos arquetípicos. Por suas inúmeras possibilidades de expressão, a imagem sensibiliza e mobiliza o público de diversas idades. Quando baseadas nos contos de fadas, essas representações imagéticas podem auxiliar na elaboração de diversas angústias e ansiedades.

À luz da psicologia analítica, na maioria dos casos, a situação de enfrentamento, faz constelar o arquétipo do herói. Nos seis contos referidos, neste estudo, as heroínas são dotadas de características presentes tanto na infância, quanto na adolescência. As da infância se referem à ingenuidade, medo, vergonha, entre outras. Enquanto as da adolescência se destacam: o desejo de autonomia, a confusão de papéis, os amores platônicos etc. (ERIKSON, 1968; BEE, 2003). Figuras vitoriosas como essas personagens servem como modelo sobre a capacidade de ultrapassar o período de transição entre a infância e o mundo adulto, em oposição, como propõe Jung ([1952], 1999) ao desejo de regredir ao “estado bem aventurado infantil”, dominado pela figura materna.

Ainda, na análise da trajetória das protagonistas, encontrou-se invariavelmente, nos enredos, conforme cita Campbell (1990): a separação, o início e o retorno. Nas histórias, a separação se dá pela morte ou afastamento dos pais; a iniciação, quando as heroínas passam por diversas privações (seja em uma floresta, em um castelo ou colocadas na posição de serviçal) e, finalmente, o retorno, representado pelo triunfante final feliz, que se dá pela união com o príncipe (ou ogro, no caso de Fiona), ou seja, pela integração com o animus, além da superação dos complexos maternos e/ou paternos negativos.

A figura da princesa está possivelmente ligada ao arquétipo da donzela, que representa a jovem em processo de amadurecimento, quando o potencial feminino emerge na menina, mas ainda está longe do exercício de sua potencialidade, na condição de mulher. Tal arquétipo retrata tanto a inocência vinda da infância, quanto o desejo por aventura, descobrimento da vida, amor romântico, revelando espontaneidade, curiosidade, vivacidade e alegria (GOMES, 2000). Esse parece ser o caso das heroínas da Disney. São personagens que refletem a posição de uma menina ou de uma jovem, cuja alcunha “princesa” (como a mídia se refere a elas) assinala para uma ascendência nobre, seja pela posição na hierarquia social e/ou pelas virtudes que apresenta. Em algumas heroínas, foi observada a manifestação e elaboração do arquétipo da *puella aeterna*, ou seja, da eterna menina que mantém comportamentos como se fosse infinitamente filha. Caso elas permanecessem nessa posição, não conseguiriam desvencilhar-se das figuras parentais e se constituírem como mulheres adultas.

As personagens, veiculadas pelo cinema até 1959, ou seja, Branca de Neve, Cinderela e Aurora (popularmente conhecida como a Bela Adormecida), apresentam

nomes ligados às suas características físicas e emocionais: a primeira tem esse nome devido à cor de sua pele, a segunda porque sua madrasta e irmãs a obrigam-na a dormir nas cinzas e a última por cair em sono profundo (contudo o filme inova dando-lhe o nome de Aurora, que sugere o início do dia e, por isso, o início de algo).

Mas, é a partir da produção de *A Pequena Sereia*, que as protagonistas passam a ser constantemente chamadas por seus nomes. Ariel é um nome bíblico, que quer dizer “leão divino” e exprime: ousadia, espírito competitivo, independência, força de vontade, independência e originalidade. Com relação à personagem Bela, esta recebe a mesma alcunha do conto original, provavelmente para antagonizar com a Fera, que se assemelha a um monstro. Por fim, Fiona é um nome de origem havaiana, que designa “deus é gracioso” e expressa características como generosidade, cortesia, influência, caridade e companheirismo (“Significado dos Nomes” <http://www.significado.origem.nom.br>). Não se sabe se as equipes que produziram os filmes tiveram a intenção de estabelecer uma correspondência entre os nomes e as peculiaridades apresentadas pelas protagonistas. Entretanto, percebe-se que elas passaram a não ser nomeadas somente por suas características físicas e emocionais, como a “sereazinha” ou a “princesa ogra”, mas começaram a serem chamadas por nomes próprios, que de certa forma, lhe conferem mais personalidade

Nos filmes de animação analisados, há um padrão de narrativa: todas são vítimas de alguma injustiça ou sofrem por causa da maldade de outrem, contudo devido a sua bondade, são recompensadas pela união com personagens masculinos. Se, por um lado, esses representam o encontro com o animus, por outro parecem reforçar a concepção de que a felicidade de uma mulher está subordinada ao amor vivido ao lado de um homem. Cunha (1999) menciona que, em alguns livros publicados na mesma época do lançamento de filmes como *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela* e *A Bela Adormecida*, os enredos representam o feminino de modo muito semelhante: jovens virtuosas, cândidas e sempre nos papéis de esposas, mães, donas-de-casa e, em menor escala, professoras. Para a autora, esses papéis femininos se solidificaram na educação das gerações seguintes como exemplos de conduta feminina. Considera que os contos de fadas estimulam as mulheres a serem bonitas, vulneráveis, passivas e obedientes.

Entretanto, ao comparar os filmes lançados em diferentes décadas, consegue-se perceber importantes mudanças que ocorreram em relação à

representação do feminino. Vale destacar que todas as produções cinematográficas produzidas no período de 1930 a 1968 estavam submetidas ao Código Hayes, um órgão de censura prévia a filmes lançados por Hollywood que proibia temas relacionados à sexualidade ou até mesmo a sua sugestão. O Código também vetava qualquer insinuação relacionada a valores considerados “esquerdistas”, como a valorização do socialismo, por exemplo, realizando cortes nas películas ou banindo roteiristas, diretores e atores que adotassem qualquer postura contra os ditos valores americanos, entre eles, a família e a propriedade. Ocorria com frequência dos assuntos considerados libidinosos serem abordados sutilmente por meio de diálogos ambíguos, em que palavras eram usadas como um disfarce para burlar as normas previstas no órgão de censura (ABRANTES, 2004). Nesse sentido, é provável que *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela* e *a Bela Adormecida*, lembrando que foram lançadas respectivamente em 1937, 1950 e 1959 também estivessem submetidos a algumas normas, que podem ter influenciado os produtores dos estúdios Disney a realizarem modificações quando as transportaram para as telas. Nota-se que quando comparados aos originais, foram subtraídos trechos que podem ter sido considerados impróprios, como o castigo que Branca de Neve submete a madrasta, as imposições de Cinderela para ir ao baile, a complexa relação entre a Bela Adormecida e o príncipe etc. como já mencionado no capítulo “Resultados: Heroínas”.

Há outros fatores que contribuíram para as alterações nas histórias, entre eles, como já indicado: o *kitsch*, o qual valoriza a diversão, as sensações geradas pelas suas imagens e o sentimentalismo. Bem assinalado por Camargo (1997) está o fato de a Disney ser representante tanto da ideologia da sociedade capitalista americana, calcada em pressupostos que valorizam: a produção, o lucro, o consumo alienado e o entretenimento, quanto em valores conservadores e tradicionais que enfatizam as relações familiares e a infância sem conflitos. Assim, considera que as criações do estúdio estão voltadas a veicular narrativas que denotam a bondade natural, a ausência de sexo, a supressão da violência e a obediência às figuras parentais. Frente a isso, esses conteúdos passam a ser vistos como inerente a todos, ainda mais quando estão imbuídos pela magia e a fantasia em que a empresa cinematográfica baseia suas produções.

Nesse contexto, a Disney acaba sendo fonte para as aspirações daqueles que assistem as suas películas, ao mesmo tempo em que fomenta necessidades

desse público que vão além de seu país de origem devido à sua ampla divulgação e aceitação. As representações dos valores disseminados pelo uso da imagem preconizam, principalmente, que o “amor verdadeiro” é reservado aos que possuem bondade e que bravamente se sacrificam por ele, incidindo sobre várias formas de relacionamento. Entretanto, é sobre o encontro romântico heterossexual que a imagem prevalece, estabelecendo como norma esta orientação (SABAT, 2003). Os malfeitores, como as madrastas, bruxas ou o arrogante Gaston (de *A Bela e a Fera*) são amargos, melancólicos ou coléricos, retratados pelo estúdio como mal amados e, por este motivo, praticantes de crueldades.

Giroux (1995b) descreve que os estúdios de animação não entram em contato com temas que abordam preconceitos e discussões sociais. Porém, representam o pensamento e a forma de agir da sociedade contemporânea. Desse modo, embora o preconceito não seja explícito, salienta-se que a Disney segue parâmetros impostos pela cultura vigente, os quais mudam de acordo com o tempo. Por isso, a representação do feminino também se modificou. Se as heroínas, até a década de 1960, rememoravam, ainda que com alterações, as protagonistas dos textos de Perrault, Grimm e Andersen, com as conquistas femininas no mercado de trabalho e na esfera do relacionamento, elas tornam-se tanto ou mais dinâmicas que os personagens masculinos.

Como pode ser observado no quadro 1, que trata dos aspectos da persona das heroínas, no decorrer das décadas a aparência delas ganhou contornos mais femininos. Enquanto Branca de Neve (1937) com seu cabelo à moda da época lembra um jovem em início da puberdade, Cinderela (1950) recorda uma adolescente de fato. Aurora (1959), por sua vez, com sua fina cintura, longos cabelos loiros e formas mais definidas remete muito à boneca Barbie, lançada no mesmo ano que *A Bela Adormecida* chegou aos cinemas. Mas é a partir de Ariel (1989) que se pode visualizar mudanças mais nítidas. A sereia possui proporções que além de femininas, são sensuais. Tal alusão era bem improvável de ter ocorrido com as suas antecessoras criadas em épocas mais conservadoras com relação aos papéis das mulheres conforme já citado. Bela (1991) também é desenhada esbelta e feminina, assemelhando-se a uma jovem, provavelmente, no final da adolescência e/ou início da idade adulta (por volta dos 18, 19 anos) e em seu vestido amarelo de baile, seu colo é deixado à amostra, conferindo-lhe sensualidade. E Fiona (2001, 2004 e 2007) criada pela Dreamworks, como princesa se assemelha em traços

delicados as suas antecessoras, porém, ao se assumir como ogra quebra com a concepção até então disseminada das heroínas dos contos de fadas da Disney. Os filmes dos quais é protagonista ironiza muitos dos valores encontrados nessas narrativas, entre eles os paradigmas de beleza. Fiona, fora do biótipo longilíneo, é feliz ao lado de Shrek, rompendo com o conceito de que beleza estaria associada à felicidade.

Ainda com relação ao quadro 1, nota-se a variedade de trajes usados pelas princesas, assinalando bem ao público quando estão vestidas como serviçais ou camponesas e no momento que usam suas roupas de princesa ou baile, como no caso de Branca de Neve, Cinderela, Aurora e Bela. Ariel, entre os humanos, usa uma roupa que lembra o de uma camponesa quando na companhia do príncipe. Em outras ocasiões, a sereia aparece com vestidos com mangas bufantes (o longo rosa e o vestido de casamento). Dessa maneira, as heroínas da Disney parecem seguir um padrão estilístico quanto ao seu figurino mesmo após algumas décadas, visto que Ariel foi criada 30 anos depois de Aurora. São roupas que parecem mobilizar os movimentos e dificultar as ações.

O “padrão Disney” também se repete na vasta cabeleira, nos traços delicados, nos dedos afilados, nas posturas cênicas e até mesmo no timbre da voz. Em decorrência da reprodução dessa imagem de heroína pode-se construir imageticamente a “jovem perfeita”, determinando modelos de feminilidade e padrões de beleza. Fiona também possui vestimentas que rememoram as demais, todavia seus trajes são mais justos ao corpo, sem muitos detalhes ou mangas afofadas, parecendo mais adaptada à praticidade e autonomia que lhe são característicos.

No primeiro quadro também se encontram discriminados as principais atividades realizadas pelas heroínas. Enquanto Branca de Neve e Cinderela são exímias donas de casa, Aurora é apenas vista abanando uma janela, descendo com uma vassoura e colhendo flores na floresta, sugerindo que este já não era mais o papel em voga. Com o advento de Ariel, a qual está mais preocupada com a sua coleção de artefatos humanos e em conquistar Eric, o feminino aparece representado em atitudes que envolvem mais o acolhimento pela afetividade do que pela maternagem. O mesmo se sucede com Bela, que em consonância com esta representação ainda se mostra uma leitora assídua de livros, fato até então inédito para uma heroína da Disney. Já Fiona parece representar as múltiplas posições nos quais as mulheres da atualidade podem ser vista: luta em legítima defesa, acolhe,

prepara o café, enfrenta a família pelo o que acredita, cuida dos filhos, etc. Frente as suas antecessoras, ela inova com suas atitudes atípicas para uma princesa e, ao mesmo tempo, tão comuns no cotidiano de muitas mulheres.

O sucesso das personagens junto ao público faz pensar que elas respondem às demandas simbólicas de seus consumidores no decorrer do tempo. Percebe-se (quadro 1) como as heroínas produzidas para filmes de animação passaram a contemplar aspectos da persona de acordo com o transcorrer do tempo. Ressalta-se que, como propõe Canton (1994) nos originais de Andersen, Grimm e Perrault as personagens também representam o que se concebia sobre o feminino atrelado aos valores da época. Nas produções fílmicas é notável que os padrões de comportamento e/ou esteriótipos se modificaram, provavelmente em função dos valores e dos papéis sociais das épocas de seus lançamentos. Assim, tem-se uma Branca de Neve próxima a uma mãe educadora, mais submissa, imatura, passando para uma Cinderela subserviente, meiga e sonhadora, chegando até a passividade de Aurora, a qual também se mostrava romântica e sonhadora.

No período que se estende de 1937 a 1950, as mulheres exerciam, em sua maioria, o papel de mãe e rainha do lar, havendo pouca alteração naquilo que se esperava de uma jovem que tinha como maior expectativa de vida, realizar um “bom casamento”. Em 1959, época do lançamento de *A Bela Adormecida*, os eletrodomésticos penetram de forma massiva nos lares norte-americanos, exigindo, portanto, um menor esforço físico por parte das mulheres. Dessa maneira, elas teriam seu tempo empregado em outras atividades, como um maior investimento em suas próprias formações. Por isso as “boas moças”, consideradas aptas ao matrimônio, eram aquelas que recebiam tanto uma sólida formação escolar, quanto eram prendadas nos afazeres domésticos. Isso pode até ser observado nas matérias ensinadas nas escolas, além de Matemática, Latim, Geografia, entre outras, havia aulas de tricô, crochê, etc. Culturalmente, ainda se mantinha a ideia de dependência a uma figura masculina que “as salvasse”, ou seja, que se casasse com elas, já que não tinham muitas perspectivas de futuro fora das bodas.

Com a veiculação de *A Pequena Sereia* (1989), apresentam-se novas imagens acerca das mulheres, alternadas com as tradicionais. Com relação à persona das heroínas, apesar delas se manterem românticas, adquiriram características como impulsividade, ousadia, determinação e intelectualidade (este último no caso de Bela). O paradigma da heroína ativa não foi acatado em sua

totalidade pelos estúdios Disney, sendo Fiona, da Dreamworks a mais corajosa e ágil. Vale ressaltar, que a subserviência dela é mostrada de uma forma mais sutil; ao abdicar de sua indentidade de princesa em favor da possibilidade de compartilhar um relacionamento ao lado do ogro Shrek.

O quadro 2 traz o animus correspondente a cada heroína. Como descreve Wehr (1998) o animus é o espírito condutor, o guia espiritual que transporta as mulheres para mais perto de um sentido de sua própria autoridade, visto que é concebido como parte da psique feminina. Desse modo, o animus conduz as heroínas ao seu processo de individuação. Integrado, “ele desempenha um importante papel no desenvolvimento da criatividade, funcionando como mediador entre a consciência e o inconsciente e conferindo sensação de autoconfiança e força intelectual.” (GRINBERG, 2003, p.152). Nos filmes referidos nessa dissertação, o animus de cada protagonista se refere as personagens masculinas que surgem em suas trajetórias, auxiliando-nas ou por vezes as desafiando, mas sempre as conduzindo a uma identidade mais integrada, rumo ao Self.

É importante destacar que houve uma mudança na caracterização do animus no decorrer dos filmes correspondentes às heroínas aqui citadas. Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, tem-se: o caçador, os sete anões e o príncipe. Todos eles representam estágios de desenvolvimento do animus de Branca de Neve. O caçador parece retratar um animus que de tão dissociado da protagonista, quase a mata, mas apieda-se da inveja assassina materna e deixa a moça perdida com o seu inconsciente, ou seja, na floresta. Ao encontrar com os anões, a protagonista incia seu contato com o animus. Porém, como anões, eles representam “partes” de um animus em potencial. Animus que só se tornará mais completo após um tempo de convivência com Branca de Neve, ou seja, até a chegada do príncipe, quando ela atinge a maturidade e, então, está pronto para se unir à ela.

Ainda sobre as modificações ocorridas no animus no decorrer dos filmes, em *Cinderela*, o príncipe, assim como em *Branca de Neve e os Sete Anões*, não possui nome próprio. Sabe-se que ele designa funcionários de seu reino para irem atrás da dona do sapatinho de cristal, mas aparece somente na noite do baile e ao final beijando a protagonista. Nesse sentido, o príncipe de Cinderela tem apenas um pouco mais de espaço do que o de sua antecessora. Sua função como animus auxilia a protagonista a se perceber como nobre e que sua vida poderia ser bem diferente da que levava até então. O animus promove, deste modo, a identificação

de Cinderela com a sua origem, devolvendo-lhe a identidade que fora subtraída pela Grande Mãe devoradora e suas irmãs sombrias.

Em *A Bela Adormecida*, o príncipe ganha nome: Felipe. Seu espaço na trama é bem maior e fundamental para o desfecho da história. Ele aparece como criança admirando Aurora no berço, na floresta quando por ela se apaixona, em algumas tomas de cena nas quais luta com determinação para resgatar a princesa, no duelo com a bruxa, despertando a protagonista com um beijo e, por fim, dançando com sua amada no salão real. Sendo assim, percebe-se que Felipe é um animus bastante ativo na narrativa. Com suas características heróicas, os três príncipes parecem ser uma mescla do primeiro e segundo estágio (de quatro) descritos por Emma Jung (1990), visto que possuem tanto força física quanto romantismo.

Príncipe Eric (de *A Pequena Sereia*) também mistura os dois primeiros estágios do animus, mas recebeu mais espaço nas cenas que o mostram em mais atitudes humanas do que em heróicas. Ele é quem primeiramente é salvo, suas roupas também são mais básicas: calça e camisa, ou seja, suas roupagens são mais individualizadas. Tal fato igualmente demonstra que ele perde a persona até então propagada como a de um príncipe: o salvador envolto por capas, calças coladas e espada em punho.

Os vilões Gaston (*A Bela e a Fera*), Lorde Farquaad (*Shrek!*) e Príncipe Encantado (*Shrek 2* e *Shrek Terceiro*) aludem ao como propõe Koltuv (1997) ao animus em seus aspectos negativos. Sádicos e desejosos de possuírem as heroínas para si, eles representam o animus que quer tolher o desenvolvimento das personagens. Emma Jung (1990) explica o poder tirânico do animus como um problema espiritual. Segundo a autora, as mulheres têm necessidade de se desenvolverem espiritualmente e, quando essa necessidade é negligenciada e/ou culturalmente negada, há uma tendência resultante de projetar o Self no masculino. Isso significa que o Self é dominado pelo animus. Diante disso, a partir da década de 1990, passa-se a encontrar em alguns filmes de animação o animus com características que também oprimem as protagonistas, com a finalidade de impedirem sua jornada rumo ao Self.

Para contrapor o animus representado pelos vilões citados acima, surgem a Fera e Shrek. Ambos perdem o quesito beleza das representações de animus em forma de príncipe, apesar de ao final a Fera retornar à aparência bonita e máscula como seus antecessores e Shrek, no segundo filme, tomar uma poção que lhe

transforma em um belo humano. Fera se assemelha a um animus, primeiramente, amedrontador, mas na medida em que Bela se envolve com ele, a heroína reconhece o quão é dotado de qualidades nobres e por isso, deseja permanecer com ele, conhecê-lo melhor. Feito isso, ela pode “lutar” contra os habitantes do vilarejo (consciência) para integrar seus conteúdos até então inconscientes, pois seu animus a conduziu em seu processo de individuação. Shrek, todavia inova como representação de animus pela ironia discursiva, atitudes e aparência nada convencionais quando comparado aos príncipes da Disney. Ele é: corajoso, bondoso, carinhoso, persistente, amante da natureza mas igualmente: teimoso, orgulhoso e brigão em alguns momentos. Em suma, um ogro humano. Apesar de sua retórica simples, ele remete para o terceiro estágio de desenvolvimento do animus, pois passa da ação e romantismo dos anteriores para a “palavra.”

Quanto a questão da sombra das personagens, Von Franz (2007) cita que esta é algo raro nos contos de fadas em se tratando de protagonistas femininas, já que as mulheres, de modo geral, não são tão desvinculadas de suas sombras nas histórias. Muitas vezes, segundo a autora, essa “separação” na mulher é comumente um efeito do animus, estando à natureza e os instintos mais próximos do que nos homens. Segundo a autora, a psique tende a ir do ego para a sombra e voltar ao ego. No caso das heroínas em questão, somente consegue-se identificar a sombra em Cinderela e Bela. Na primeira, essa está representada por suas irmãs, que parecem bloquear o desenvolvimento da protagonista até que surja a fada, representando o arquétipo da mãe na polaridade positiva e a possibilidade de mudança em seu destino. Em certo sentido, são as irmãs invejosas de Cinderela que na verdade são as responsáveis pelo contato dela com a fada, que por sua vez a conduz na tomada de consciência de suas potencialidades ao passar de serviçal a nobre. Para Bela são as moças casadoiras da vila que representam a sombra, as quais procuram por meio de gestos e vestimentas serem sensuais, fato que em um primeiro momento parece distante da heroína, visto que ela somente irá integrar tal aspecto em contato com seu animus, a Fera.

Com relação ao quadro 3, referente aos complexos maternos e paternos parece que grande parte das heroínas possui esses complexos negativos, com exceção de Bela que apresenta um complexo paterno positivo e Fiona que manifesta um complexo positivo e negativo materno. Vale ressaltar, como enfatiza Sharp (1997) que o complexo materno tem efeitos diversificados, conforme

apareçam em uma pessoa do sexo masculino ou feminino. No caso das personagens centrais, sob a forma de madrastas, bruxas ou feiticeiras, o arquétipo da Grande Mãe aparece na sua polaridade negativa, o que inicialmente parece inibir o contato delas com aspectos ligados ao materno como proteção, carinho e ternura. No caso de Fiona, em virtude de no decorrer dos filmes ela estabelecer uma relação afetuosa com a sua própria mãe, mas ainda conflituosa com a Fada Madrinha, acaba por apresentar tanto um complexo materno positivo, quanto negativo.

O complexo paterno também desponta com negativo para as heroínas, salvo Bela que mantém com seu pai um vínculo coeso, o qual entre outros fatores a leva a se voltar à intelectualidade. Mas para as demais, seja pela ausência da figura paterna, seja pela apresentação deste como tirano com sua superproteção autodestrutiva como ocorre com Ariel, tal situação se traduz pela dificuldade que as mesmas apresentam para se defenderem da figura materna negativa. Entretanto, “o arquétipo negativo sempre contém a força do positivo, inclusive seu impulso para a individuação.” (WALKER, 1998, p.63). Dessa maneira, a negatividade desses complexos também auxilia o processo de individuação das protagonistas. Ao irem, paulatinamente, desligando-se dos complexos maternos e paternos, auxiliadas pelo animus, as heroínas avançam na transformação de seus destinos.

No quadro 4, pode-se verificar que nas duas primeiras histórias: *Branca de Neve e os Sete Anões* e *Cinderela*, tem-se como início do problema a protagonista despertando a inveja da madrasta e, também no caso de *Cinderela*, de suas irmãs. Ambas protagonistas são muito bonitas e relegadas à condição de serviçais. Em *A Bela Adormecida*, Aurora é amaldiçoada pelo fato de Malévola, a bruxa, sentir-se rejeitada ao não ser convidada para seu batizado. A princesa é igualmente bela, mas diferentemente das outras duas, é relegada apenas à posição de camponesa, desconhecendo sua origem nobre. Tem-se, portanto, heroínas vítimas da inveja ou ira, despontando como tema a rivalidade entre elas e a figura materna. A problemática parece tratar da construção da identidade feminina, que para se constituir, tem que se diferenciar. A jovem inocente, por meio de uma série de peripécias precisa romper e tentar transcender os aspectos que muitas vezes a mantém identificada com a mãe. Caso isso não ocorra, seu ego pode ser destruído, o que equivale nos contos em questão a morrer por envenenamento, viver sob a condição servil sem perspectiva de ascensão ou mergulhar em um sono profundo por toda a eternidade.

Destaca-se, porém, que por trás da cólera da madrasta ou bruxa há um reconhecimento do potencial das personagens. Sentimentos como inveja, ciúmes e ira não deixam de sinalizar a ameaça que a jovem representa para aquela que anteriormente recebia a admiração de todos, ou seja, a mãe. A rivalidade materna nessa ótica lembra a figura mitológica de Cronos, o qual devorava seus próprios filhos a fim de que eles não o sobrepujassem. É o embate entre o velho e o novo, entre o Senex e o Puer. Em uma espécie de competição, a qual a mulher mais velha tenta permanecer no posto daquela que desperta mais atração, evitando o transcorrer do tempo e do destino.

Em *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera*, *Shrek!*, *Shrek 2* e *Shrek Terceiro*, a questão da constituição da identidade das personagens também está presente, contudo os filmes já não apresentam como mote principal a necessidade de ruptura com a figura materna. Ariel tem um pai repressor, o qual não quer permitir que ela cresça e torne-se uma mulher de fato. Além disso, ela não se sente nenhum pouco feliz na condição de sereia. Já Bela possui um bom pai, mas sua devoção por ele é tão grande que a dificulta a se tornar independente dele. Nesse sentido, essas duas protagonistas estão sob o “olhar do pai”. Enquanto a primeira quer se livrar dele a segunda o quer de volta. Príncipe Eric e a Fera são, portanto, rivais de um vínculo que simbolicamente é incestuoso. Todavia, como pode ser observado em suas peripécias são os próprios progenitores quem as ajudam a sair desse ciclo de dependência entre pai e filha. A atitude de Tritão ao repreender Ariel a faz procurar Úrsula e daí se segue todos os momentos decisivos de sua trajetória. Ao encontrar o pai preso pela Fera, Bela pede para permanecer no lugar dele e, mais uma vez se desencadeiam diversas situações que mudam a dinâmica de vida da heroína até aquele instante.

Em se tratando de Fiona sabe-se que ela fora trancafiada na torre pelos pais por se tornar ogra ao pôr do sol. No primeiro filme, eles não aparecem e a peripécia se desenvolve a partir do resgate de Fiona por Shrek, seguindo para a convivência dela com o ogro. No segundo filme, ao serem convidados para o reino Tão Tão Distante, os conflitos com seus pais emergem, principalmente em decorrência do pai não aceitar o genro. Já em *Shrek Terceiro*, as peripécias se desenvolvem frente à sensação de Shrek e Fiona de não pertencimento ao reino que lhes fora atribuído. No caso de Fiona observa-se que ao abdicar da persona da bela princesa, ela assume todas as consequências que advêm de sua decisão, por isso o conflito

parece centrar-se na rejeição que ela sofre pela sua aparência e comportamento que a modificaram desde a infância. Primeiramente é rejeitada pelas figuras parentais e posteriormente, pela sociedade na qual está inserida.

Quanto ao clímax, na maioria das narrativas esse ponto decisivo se dá com algum tipo de luta ou batalha, sendo que a única exceção se dá em *Shrek Terceiro*, quando pouco antes de se iniciar um combate, Arthie faz um discurso repleto de preceitos valorizados na cultura ocidental, como a possibilidade de se optar pelo bem ou pelo mal e a tolerância às diferenças. Seu personagem encerra qualquer tipo de conflito. No clímax, os conflitos com as figuras parentais tende a se finalizarem com a intervenção direta do animus ou, exclusivamente, no caso de Cinderela com a ajuda indireta deste (príncipe pede ao grão-duque que ache a dona do sapatinho de cristal) e diretamente dos animais aliados. Ressalta-se que esses animais e, no caso de Bela, “objetos aliados” são auxiliares do ego, ou seja, das protagonistas em suas trajetórias.

Na lysis, ou seja, na solução do conflito ocorre a união e/ou casamento da heroína com seu animus, acrescentando-se aqui que em *Shrek Terceiro* também há os cuidados despendidos com relação aos filhos da protagonista com o ogro. Dessa maneira, a ligação das personagens com o seu respectivo animus parece representar o *coniunctio*, a integração dos opostos, com ajuda da conscientização de aspectos que eram inconscientes da personalidade. Grinberg (2003) cita que tal união leva a uma transformação e renovação tanto na atitude do próprio ego quanto da consciência. Conforme Hark (2000), um resultado das muitas imagens e símbolos provenientes desse vínculo é a criança, pois nela estão reunidos aspectos diferentes e opostos. Contudo, somente em *Shrek Terceiro*, aparece a criança que resulta dessa ligação.

Segundo os pressupostos da psicologia analítica, o processo de individuação é algo que somente pode ocorrer em um único indivíduo. Mas existem aspectos característicos que coincidem, repetem-se e se assemelham nesse processo. Nesse sentido, pode-se dizer que os contos refletem fases típicas do processo de individuação de muitas pessoas. (VON FRANZ, 2003).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve o objetivo de analisar simbolicamente a trajetória de algumas heroínas dos filmes infantis de animação, produzidos pelos estúdios Disney e *Dreamworks*, no período de 1937 a 2007. Além disso, buscou-se identificar possíveis valores, comportamentos e temas propagados pelas protagonistas.

O intuito inicial era que outras heroínas fossem acrescentadas a este estudo, entre elas: Jasmine, Pocahontas, Esmeralda, Mégara e Mulan. Contudo, os critérios para que pudessem constar nesta pesquisa teriam que ser estendidos e, com isto, esta pesquisa poderia ser comprometida. Jasmine, Esmeralda e Mégara, apesar de terem importância na narrativa em que estão inseridas, são personagens secundárias, além do fato de as duas últimas não advirem de contos de fadas. Esmeralda é uma personagem de *O corcunda de Notre Dame*, um romance do escritor Victor Hugo e, Mégara é uma heroína mitológica. Já, Pocahontas, realmente existiu e a história da guerreira Mulan é baseada em uma lenda chinesa. Desse modo, elas não se enquadram nos critérios estabelecidos neste estudo. Entretanto, sugere-se que devido ao fato de também carregarem em suas imagens aspectos essenciais do processo de individuação feminino, elas sejam analisadas sob o enfoque na psicologia analítica em investigações.

Faz-se necessário pontuar que os contos de fadas possibilitam muitas interpretações, entre elas: psicológicas, sociais, culturais e históricas. Em diferentes momentos, diferentes elementos são percebidos. Por isso, propõe-se a todos aqueles que se interessem pelo tema, que façam muitas leituras dos mesmos, lembrando que eles possuem múltiplas dimensões. Cada aspecto de um conto pode ser contemplado, analisado e estudado, visto que, podem conter símbolos referentes a diversos arquétipos.

Diante disso, não se pretendeu trazer aqui todas as interpretações possíveis, visto que tal tarefa seria praticamente impossível. A finalidade foi se aprofundar na dimensão simbólica das heroínas de algumas narrativas transportadas para as telas de cinema na perspectiva da psicologia analítica. Unindo-se a isso, procurou-se examinar potenciais mensagens imbuídas de valores passados em suas imagens e enredos aos telespectadores. Nessa ótica, percebeu-se que, as personagens da Disney divulgam preceitos associados à ideologia vigente nos Estados Unidos da

América do Norte, que está ligada ao sistema capitalista. Tal fato acaba por colaborar na disseminação de uma única e padronizada “visão de mundo”. Tem-se, com o consumo das obras (e produtos), uma massificação na medida em os estúdios Disney difundem uma realidade, por meio do estabelecimento de normas de comportamento. O intento é levar prazer ao telespectador por meio do lúdico (muitas vezes expressa pela infantilização dos personagens), da fantasia e da satisfação, mostrando que os conflitos são superados pelo final feliz. O resultado é, de fato, agradável ao público, já que as histórias em seu término consagram o amor, a beleza, a união, a bondade e a beleza, temperados com aventura e humor.

Observou-se que os filmes analisados trazem imagens tradicionais acerca das mulheres, bem como outras inovadoras de acordo com a época em que foram veiculadas. Destaca-se a recorrência da postura vitimizada e inativa feminina à espera de um salvador, bem como a valorização do amor romântico em que o casamento é considerado a solução máxima referente às representações mais clássicas. Por outro lado, a coragem, a inteligência e a perspicácia que paulatinamente foram sendo inseridas nas produções cinematográficas romperam com o tradicional. Com a criação de Ariel, apesar das heroínas da Disney não se manterem mais a espera do amado, ainda estão voltadas para a expectativa de um romance. Porém isso não ocorre de modo passivo, “cantando para que um dia seu par as encontre”. Muito mais participativas, elas vão atrás daqueles, os quais acreditam que lhes possa fazer feliz e corresponder ao seu amor. Enfrentam obstáculos para salvar as vidas dos seus parceiros, ensinam-lhes boas maneiras (como em *A Bela e a Fera*) ou reconhecem atributos muito além da aparência física, deixando para trás imposições sociais com relação à estética e à conduta como ocorre no caso de Fiona. Mas, imersas nessa trajetória cheia de ação por parte das heroínas, parece que há uma procura mais ativa pelo encontro com o masculino do que anteriormente, pois se antes ele surgia para salvá-las, agora elas são salvas por elas.

Sob o foco da psicologia analítica, percebe-se o quanto os contos de fadas podem conduzir o leitor a refletir sobre suas vivências e, no caso deste estudo, sobre o desenvolvimento do feminino consciente quando é ativado o arquétipo do herói. Quanto mais ricas e variadas forem essas histórias, mais se amplia a capacidade de enfrentamento diante de dificuldades. As narrativas estimulam à imaginação e podem tornar aquele que as lê emocionalmente mais flexível para

descobrir possíveis soluções para os mais diversos problemas. Vale lembrar que essas características surgem quando se teve um respaldo na infância, ou seja, familiares ou pessoas que foram responsáveis pelo indivíduo e que lhe ofereceram proteção e estímulos para seu crescimento emocional. Todavia, independente do quanto de apoio foi recebido: dúvidas, empecilhos, necessidades e exigências surgirão na vida. É nesse momento que os contos são de grande valia, auxiliando na ressignificação das experiências pelo auxílio da simbolização.

Atrelado ao processo de individuação, o trabalho heróico das personagens consiste em assimilar conteúdos inconscientes, ao invés de ser por eles dominado. Refazer o trajeto interno com a mãe e com o pai implica em conscientizar a influência destas figuras. Como resultado potencial há a liberação da energia que estava presa aos complexos inconscientes. A jornada da heroína pode ser considerada, portanto, a da transformação e ampliação da consciência, além da superação dos complexos maternos e paternos que dificultam o desenvolvimento do potencial de uma mulher. A adolescente (e o adolescente), que constela o arquétipo do herói, tem como tarefa restabelecer o vínculo que predominara até a infância, com o passado e com os pais, para que possa surgir a mulher adulta. Dessa forma, os filmes de animação baseados em contos de fadas ganham uma dimensão simbólica ampla. Ao mesmo tempo em que estão imbuídos de valores, normas e ideais de uma dada sociedade, evocam por meio de suas imagens e tramas, conteúdos arquetípicos. Por esse motivo, tais filmes ressoam em qualquer momento histórico em que suas tramas são levadas ao público.

Antes de encerrar, faz-se necessário assinalar que na “vida real” de muitos indivíduos encontram-se histórias repletas de injustiça e violência, as quais muitas vezes triunfam. Contudo com a aptidão para contar, recontar e simbolizar, os seres humanos ampliam sua capacidade de enfrentamento e elaboração das mais diversas situações. Isso possibilita as pessoas a se questionarem sobre a realidade que se interpõe em seu cotidiano, bem como enriquece suas próprias trajetórias. Assim, os contos de fadas, ao trazerem a vitória do “bem” contra o “mal” por meio de seus heróis e de suas heroínas despertam recursos e mobilizam possibilidades de elaboração psíquica frente às vicissitudes da vida.

REFERÊNCIAS

ABERASTURY, A.; KNOBEL, M. **Adolescência Normal**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.

ABRANTES, A.A. **Um conto de fadas contemporâneo**: a comédia romântica. Juiz de Fora: UFJF; Facom, 2004, Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

ALCOFORADO, D.F.X. Belas e feras: ecos do livro, da televisão e do cinema na voz de contadores baianos. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, número especial, p.58-66, ago-dez, 2008.

AMERENO, D.S.; CHACON, J. Shrek e a nova representação dos contos de fadas. **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v.4, p.77-98, 2005.

ABRAMOWICZ, A. Contos de Perrault, imagens de mulheres. **CAD. CEDES**, Campinas, v.19, n.45, jul, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03/06/2008.

ANDERSEN, H.C. **Histórias e contos de fadas**: obra completa. Tradução Eugênio Amado. Belo Horizonte: Vila Rica, [1837], (1996).

ANN, B.U.; BARRY, U. Cinderella and her sisters: the envied and the envying. **The Journal of Analytical Psychology**. Westminster Press, Philadelphia, v.29, p.306-307, 1983.

ARAÚJO, E.D.; AUGUSTINI, C.; LEAL, I.F.L. A figura do feminino no filme infantil a pequena sereia: pregnância e circulação de sentidos. *In.*: **Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes AMARgem - Estudos**, Uberlândia - MG, ano 1, n.1, p.1-9, jan-jun, 2008. Disponível em: <<http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem1/estudos/MARGEM1-E41.pdf>>. Acesso em: 14/06/2009.

ARKOFF, V. How Stuff Works - Como funciona a Disney Princess. 2008. Disponível em: <<http://criancas.hsw.uol.com.br/filme-princesa-disney2.htm>>. Acesso em: 18/10/2009.

ASPER, K. **The Abandoned Child Within: On Losing and Regaining Self-Worth**. New York: Fromm International, 1993.

AXER, B. “Diferentes” e Felizes Para Sempre? Analisando algumas leituras presentes na infância. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/EDU), 2007. Disponível em: <http://www.leiturasnaescola.org/textos/oficinas/textos_completos/diferentes_e_felizes.pdf>. Acesso em: 20/10/2009.

BAGNI, G.P.A.; MURAD, P.C. **De gata borralheira a cinderela: Uma leitura junguiana da dinâmica do herói e do ciclo da alteridade**. Taubaté, São Paulo, 2005. Trabalho de Conclusão de Curso [Graduação em Psicologia] – Faculdade de Psicologia, Universidade de Taubaté.

BARRAGAN, L.D. O papel da mulher na literatura infantil: ela menina, mãe e avó, 2001. *In.*: Questões de gênero na literatura. ST 54, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/L/Luciana_Danelli_Barragan_54.pdf.2001>. Acesso em: 21/08/2008.

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

BEE, H. **A criança em desenvolvimento**. 9.ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.

BEEBE, J. The Anima Film. *In.*: HAUCKE, C.; ALISTER, I. (Ed.). **Jung & Film**. Londres: Brunner- Routledge, 2001.

BERLAND, D.I. Disney and Freud: Walt Meets the Id. **Journal of Popular Culture**, v.15, p.93-104, 1982.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise nos contos de fadas**. 16.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BITTENCOURT, A.M.L. Encantos e desencantos dos contos de fadas. *In.*: OUTEIRAL, J.O.; GRANA, R.B. (org). **Donald Winnicott – Estudos**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

BONAVENTURE, J. **O que conta um conto?** 5.ed. São Paulo: Paulus, 2008.

BRAGHIROLI, E.M.; PEREIRA, S.; RIZZON, L.A. **Temas de Psicologia Social**. Petrópolis: Vozes, 1994.

BRENNAN, A.; BREI, J.; BREWI, J. **Arquétipos junguianos: a espiritualidade da meia-idade**. São Paulo: Madras Livraria e Editora Ltda., 2004.

BRESOLIN, C. Relação: cinema, criança e literatura. **EDIPUCRS** [serial online]. 2008. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/outros-meios/literatura%20cinema%20e%20crian%20OK.pdf>>. Acesso em: 05/07/2009.

BONATO, V. **Deficiência mental leve e processos de simbolização**. Salamanca, Espanha, 1998. Tese [Doutorado em Psicologia], Universidade Pontifícia de Salamanca.

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

CAMPBELL, J. **O herói das mil faces**. 7.ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANTON, K. **E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CARONE, F. A Bela e a Fera: mera atração de opostos? 2007. *In.*: RedePsi. Disponível em: <<http://www.redepsi.com.br/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=690>>. Acesso em: 19/10/2009.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Costa e Silva, V. *et.al.* (Trad.) 23.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHVATAL, V.L.S. Contos de fadas: histórias para crianças ou metáforas da vida humana? 2007. Disponível em: <http://www.fae.br/cur_psicologia/literaturas/A%20Bela%20e%20a%20Fera.pdf>. Acesso em: 30/09/2009.

COELHO, N.N. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

CORSO, D.L.; CORSO, M. Quem tem medo de Disneyworld? **Psicanálise e Literatura**. n.15, nov, 1998.

CORSO, D.L.; CORSO, M. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CRUZ, G. Heroínas da Disney refletem os valores sociais. 2006. Disponível em: <<http://blogdogutemberg.blogspot.com/2008/03/heronas-da-disney-refletem-os-valores.html>>. Acesso em: 08/04/2008.

CUNHA, M.T.S. **Armadilhas da Sedução: os romances de M. Delly**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CUNHA, S.R.V.da. **As Transformações da Imagem na Literatura Infantil**. In.: Pillar, A.D. (org.). *A Educação do Olhar*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

ENGLEITNER, M.N. De menina à mulher: metamorfoses do feminino. Trabalho de Pós-Graduação em Psicoterapias. **Contemporâneo - Instituto de Psicanálise e Transdisciplinaridade**, n.5, 2007. Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php>>. Acesso em: 03/09/2008.

DOWNING, C. Irmãs e irmãos. In.: DOWNING, C. (org.). **Espelhos do Self: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

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

ERIKSON, E.H. **Identity: youth and crisis**. New York: Norton, 1968.

ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE. – ECA. Lei 8.069, de 13 de julho de 1990. Disponível em: <<http://www.eca.org.br/eca.htm>> Acesso em: 02/01/2009.

FILHO, M.R.S.; MACHADO, L. A ideologia Disney no cinema. 2007. Arte de Educar com Arte. Disponível em: < http://artedeeducarcomarte.com.br/apostila_aea_cinema.pdf>. Acesso em: 03/03/2009.

FLYNN, S. Analysis of Snow White And The Seven Dwarves. *In.*: **The Jung Page**. Mai, 2005. Disponível em: <<http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com>>. Acesso em: 29/08/2008.

FIGUEREIDO, T.A. A magia dos contos de fadas. *In.*: **Psicopedagogia** [serial online], 2000. Disponível em: <<http://www.psicopedagogia.com.br/artigos/artigo.asp?entrID=42>>. Acesso em: 08/08/2009.

FURIGO, R.C.P.; AUGUSTO, P.A.; RAMOS, T.C.F. Era uma vez...a reu-nião da natureza masculina e feminina nos contos de fadas e mitos. Encontros de Desencontros: as múltiplas faces de Eros. **Anais** [recurso eletrônico] 5^a. Jornada de Psicologia Junguiana de Bauru e Região e 10^a. Mostra de Pesquisas do Curso de Aprimoramento em Psicologia Analítica “Técnicas Terapêuticas Junguianas”. Bauru, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.ipjbr.com/2009_5_jornada_10_mostra.pdf>. Acesso em: 11/10/2009.

GALAN, H.D.S. **Um estudo psicológico sobre o infarto do miocárdio em mulheres**. São Paulo, 2002. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica], Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GASPARI, J.A. **A Fera em A Bela e a Fera transformou-se**: considerações sobre a personagem. Cachoeira do Sul, 2006. Licenciatura [Licenciatura em Letras] – Faculdade de Letras, Universidade Luterana do Brasil – ULBRA.

GIROUX, H.A.A. Disneyzação da Cultura Infantil. *In.*: SILVA, T.T.; MOREIRA, A.F. **Territórios contestados**: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Vozes, 1995a, p.49-81.

GIROUX, H.A. Memória e Pedagogia no Maravilhoso Mundo Disney. *In.*: SILVA, T.T. (org.). **Alienígenas em sala de aula**: uma introdução aos Estudos Culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995b, p.132-158.

GIROUX, H.A. La cultura infantil y la películas de dibujos animados de Disney. *In.*: **Cine y entretenimiento Elementos para una crítica política del filmes paiados**. Barcelona: Ed. Paiados Ibérica, S.A, 2003.

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

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Todos los cuentos de los hermanos Grimm**. Madrid: Editoriales Rudolf Steiner, Mandala y Editorial Antroposófica, [1812], (2000).

GRINBERG, L.P. **Jung, o homem criativo**. 2.ed. São Paulo: FDT, 2003.

GUIMARÃES, H.S. Princesas do Século XXI: a representação feminina no filme Shrek III. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/8458/1/as-princesas-do-seculo-xxi-a-representacao-feminina-no-filme-shrek-iii-de-walt-disney/pagina1.html>>. Acesso em: 20/08/2008.

HARK, H. **Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais**: A partir dos originais de C.G. Jung. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HENDERSON, J.L. Os mitos antigos e o homem moderno. *In.*: JUNG, C.G. *et.al.* **O homem e seus símbolos**. PINTO, M.L. (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

HERRMANN, F. **Psicanálise do cotidiano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

JAMES, L. **O lobo mau no divã**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2008.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora N/C. n. 2313, 1959 – semanal.

JUNG, C.G. **Freud e a Psicanálise**. Petrópolis: Vozes, [1913], 1989.

_____. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: Vozes, [1921], 1971.

_____. **A energia psíquica**. 8.ed. Petrópolis: Vozes, [1928], 2002.

_____. **Psicologia e Alquimia**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, [1944], 2009.

_____. **Símbolos da transformação**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, [1952], 1999.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, [1955], 2008.

_____. **Mysterium Coniunctions**. Petrópolis: Vozes, [1956], 1990.

JUNG, E. **Animus e Anima**. São Paulo: Cultrix, 1990.

KAYANO, D.Y. Psicologia Analítica ou Junguiana: contexto histórico e conceitos básicos. *In.*: KAHHALE, E.M.P. (org.). **A diversidade da psicologia**: uma construção teórica. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KITTELSON, M.L. (Ed.). **The Soul of Popular Culture**: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters. Illionis: Open Court, 1998.

KOLTUV, B.B. **A tecelã**: ensaios sobre a Psicologia feminina extraídos dos diários de uma analista junguiana. São Paulo: Cutrix, 1997.

LATRY, C. O pai. Conferência em Annecy, França, 1995. Disponível em: <<http://www.symbolon.com.br/artigos/opai.htm>>. Acesso em: 23/06/2009.

LEONARD, L.S. **No caminho para as núpcias**: transformando o relacionamento de amor. São Paulo: Paulus, 2000.

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

LIMA, T.A.C. A função simbólica das histórias infantis e as fantasias inconscientes. *In.*: **Psicopedagogia** [serial online]. 2000. Disponível em: <<http://www.psicopedagogia.com.br/artigos/artigo.asp?entrID=266>>. Acesso em: 05/08/2009.

MACCARSON, B. Are you sleeping? *In.*: **The genuine article. Literally**. 2004. Disponível em: <http://www.suite101.com/article.cfm/jungian_psychology/110075>. Acesso em: 15/09/2008.

MACHADO, L.M.M. **E a mídia criou a mulher**: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero. Brasília, 2006. Tese [Doutorado em História], Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em História.

MAGGIORE, B.M. Female discrimination in fairy tales: a feminist critique. **Russian Fairy Tales**. Russian 0090. 2003. Disponível em: <http://clover.slavic.pitt.edu/~tales/03-2/extra_credit/maggiore-brittany_paper.pdf>. Acesso em: 09/09/2008.

MATOS, A.C.A Bela Adormecida do bosque e o despertar da sexualidade. **Artigonal**. 2009. Disponível em: <<http://www.artigonal.com/literatura-artigos/a-bela-adormecida-do-bosque-e-o-despertar-da-sexualidade-1064507.html>>. Acesso em: 17/08/2009.

MENDES, M.B.T. **Em busca dos contos perdidos**: o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP Imprensa Oficial, 2000.

MITTMANN, S. Da anormalidade à beleza: leituras sob uma perspectiva não subjetiva da subjetividade. **Revista Letras** – Fundação Universidade do Rio Grande, 2004. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r27/revista27_8.pdf> Acesso em: 30/09/2009.

MOLES, A. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MORENO, M.T.N. **A bela adormecida e a adolescência**: um enfoque junguiano. 1.ed. São Paulo: Vetor, 2002.

MOURA, S. A bela e a fera no cinema. 2001. Disponível em: <<http://www.soniamoura.com.br/?p=483>>. Acesso em: 20/09/2008.

MOURÃO, B. A produção corporativa da cultura e construção da infância. **Revista de Sociologia e Política**, n.22, p.223-226, jun, 2004.

MURDOCK, M. **The Heroine' s Journey**. Boston & London: Shambala, 1990.

MURDOCK, M. **A filha do pai**: mito, história e amor paterno. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

NEULS, J.S.; VIDAL; F.F. Contos modernos ensinando modos de ser homem e mulher. 2006. *In.*: Questões de gênero na literatura. ST 54. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/V/Vidal-Neuls_54.pdf>. Acessado em: 05/05/2008.

OLIVEIRA, L. **Coisas de menina**: análise simbólica da personagem Buffy – a caça-vampiros. São Paulo, 2007. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. - OMS/WHO. Disponível em: <<http://www.who.int>>. Acesso em: 02/01/2009.

PENNA, E.M.D. **Um estudo sobre o método de investigação da psique na obra de C.G. Jung**. São Paulo, 2003. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PEREIRA, A.C.A. **O adolescente em desenvolvimento**. São Paulo: HARBRA, 2005.

PEREIRA, M. **A magia das fadas**: a retórica da sedução e exemplaridade argumentativa do conto infantil. São Paulo, 2000. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PETTY, G.G.E. **Animation and Feminist Issues**. University of Louisville, KY, USA, 2004.

PIMENTEL, C.A.C.; SERVIDONE, D.S.; CAETANO, M.C.S.; PAULA, T.R. **Bela Adormecida e Branca de Neve: mulheres contemporâneas**. Assis, São Paulo, 2007. Programa Interdisciplinar de Iniciação Científica [Iniciação Científica] – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP.

PORTO, A. L. **Contos de fadas**: fruto da imaginação livre ou composto por valores ideológicos? análise da estória “ chapeuzinho vermelho. São Paulo, 1994. Trabalho de Conclusão de Curso [Graduação em Psicologia] - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PRATT, A. A heroína. *In.*: DOWNING, C. (org.). **Espelhos do self**: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

PERRAULT, C. **Contos de Perrault**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

RALPH, P.C. Fairy - tale heroines in nineteenth century English fiction. *In.*: **Folklore Forum**, Indiana University, v.11, n.2, p.124-139, 1978. Disponível em: <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/1668?show=full>>. Acesso em: 30/08/2008.

RAMOS, D.G. **A psique do coração**. São Paulo: Cultrix, 1990.

RAMOS, D.G. *et.al.* **Os animais e a psique**: baleia, carneiro, cavalo, elefante, lobo, onça, urso. 2.ed. v.1. São Paulo: Summus, 2005.

ROS, N. El film Shrek: una posibilidad desde la educación artística para trabajar en la formación docente la lectura de la identidad y los valores. **Revista Ibero Americana de Educación**, 2006. Disponível em: <<http://www.rieoei.org/deloslectores/1984Ros.pdf>> Acesso em: 22/10/2009.

SABAT, R. **Filmes infantis como máquinas de ensinar**. *In.*: 25ª Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPED, 2002, Caxambu (MG). Grupo de Trabalho Educação e Comunicação, 2002. p.235-252.

SABAT, R. **Filmes infantis e produção performativa da heterossexualidade**. Porto Alegre, 2003. Tese [Doutorado em Educação] – Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGEDU/UFRGS.

SALLES, C.A. Viver neste mundo: comentário sobre o conceito de individuação. **Junguiana**: revista da sociedade brasileira de psicologia analítica, São Paulo, v.8, p.43-58, 1990.

SHARP, D. **Léxico junguiano**: dicionário de termos e conceitos. São Paulo: Cultrix, 1997.

SILVA, E.M.V.B.; SILVA, D.M.; ANDRÉ, S.S. A pequena sereia: arquétipo da adolescência. 2005. **Revista do ISPV: Educação, Ciência e Tecnologia**, n.31, p.93-99, mai, 2005. Viseu, Portugal. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/millennium/Millennium31/7.pdf>>. Acesso em : 27/08/2008.

SILVA, E.M. **Shrek, do conto ao filme**: um reino não tão distante. João Pessoa, 2007. Dissertação [Mestrado em Letras] – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba.

STEIN, M. Jung. **O mapa da alma**. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

STEINBERG, S. KINCHELOE, J. Sem segredos: cultura infantil, saturação de informação e infância pós-moderna. *In.*:_____ (Orgs.) **Cultura infantil**: a construção cooperativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p.9-52.

SUPLICY, A.M.; FERRAZ, R.B. Os desenhos animados e a psique da criança. **Desafios da prática**: o paciente e o continente. Anais do III congresso latino-americano de psicologia junguiana. São Paulo: Lector, 2004.

TAKOLANDER, M.; MCCOOEY, D. You can not say no to the Beauty and the Beast: Shrek and ideology. *In.*: **Papers: Explorations into Children's Literature**, 2005.

TETÉ, A.P.; FORNAROLLI, N.; OLIANI, S. A influência de desenhos animados como, shrek II, na sexualidade da criança: a importância da educação sexual para a seleção e orientação destes. **Revista Eletrônica de Educação**. ano I, n.2, jan-jul, 2008. Disponível em: < [http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/educacao2/5-Shrek II.pdf](http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/educacao2/5-Shrek%20II.pdf)>. Acesso em: 22/09/2009.

TESEËLON, E. The Little Mermaid : an icon of woman's condition in patriarchy, and the human condition of castration. **International Journal of Psycho-Analysis**, v.76, p.1017-1030, 1995.

VALENTIM, B. Síndrome da Bela Adormecida. 2009. Disponível em: <http://msn.bolsademulher.com/amor/materia/sindrome_da_bela_adormecida/80187/1http>. Acesso em: 18/08/2009.

VON FRANZ, M. L. **A sombra e o mal nos contos de fadas**. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **Puer aeternus**: a luta do adulto contra o paraíso da infância. São Paulo: Paulus, 1992.

_____. **O feminino nos contos de fadas**. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **O gato**. São Paulo: Paulus, 2000.

_____. **A individuação nos contos de fada**. 4.ed. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **A interpretação dos contos de fada**. 6.ed. São Paulo: Paulus, 2007.

WALKER, M. *In.*: DOWNING, C. (org.). **Espelhos do self**: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

WEHR, D. *In.*: DOWNING, C. (org.). **Espelhos do self**: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

WOOLGER, J.B.; WOOLGER, R.J. **A deusa interior**: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

YOUNG, J. Insights from Cinderella story: ever after a Ciderella Story. *In.*: The Center for Story and Symbol – Mythos. 1998. Disponível em: <<http://www.folkstory.com/articles/cinderella.html>> Acesso em: 15/10/2008.

YOUNG-EISENDRATH, P. Gênero e contra- sexualidade: a contribuição de Jung e Além. *In.*: YOUNG-EISENDRATH, P.; DAWSON, T. **Manual Cambridge para Estudos Junguianos**. Porto Alegre: Artmed, 2002, p.213-226.

FILMOGRAFIA

Branca de Neve e os Sete Anões. (*Snow White and the Seven Dwarfs*), 1937, Walt Disney Pictures. Dir. David Hand. Walt Disney Home Video/ Abril video. (83 min.).

Cinderela. (*Cinderella*) 1950, Walt Disney Pictures. Dir. Clyde Geronimi. Walt Disney Home Video/ Abril video. (75 min.).

A Bela Adormecida. (*Sleeping Beauty*), 1959, Walt Disney Pictures. Dir. Clyde Geronimi. Walt Disney Home Video/ Abril video. (75 min.).

A Pequena Sereia. (*The Little Mermaid*), 1989, Walt Disney Pictures. Dir Ron Clements / John Musker. Walt Disney Home Video/ Abril video. (83 min.).

A Bela e a Fera. (*Beauty and the Beast*), 1991, Walt Disney Pictures. Dir. Gary Trousdale e Kirk Wise. Walt Disney Home Video/ Abril video. (84 min.)

Shrek! (*Shrek!*), 2001, Dreamworks Pictures. Dir. Andrew Adamson e Vicky Jensen. PDI/ Dreamworks DVD. (93 min.).

Shrek 2 (*Shrek2*), 2004, Dreamworks Pictures. Dir. Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon. PDI/ Dreamworks DVD. (92 min.).

Shrek Terceiro (*Shrek the Third*), 2007, Dreamworks Pictures. Chris Miller e Raman Hui. PDI/ Dreamworks DVD. (92 min.).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)