

**Universidade Federal de Ouro Preto**

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos da Linguagem (POSLETRAS)

---

Dissertação

---

**Mamãe, quero ser princesa:**  
a identidade feminina branca  
da franquia Frozen

*Bárbara Guerra de Queiroz*

Mariana  
2021



UFOP

BÁRBARA GUERRA DE QUEIROZ

**MAMÃE, QUERO SER PRINCESA:  
A Identidade feminina branca da franquia Frozen**

Pesquisa apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, linha de Tradução e Práticas Discursivas do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

Áreas de Concentração: Performatividade; Estudos Culturais; Estudos de Gênero.  
Linha 2 – Tradução e Práticas Discursivas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kassandra da Silva Muniz

Mariana  
2021

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Q3m Queiroz, Bárbara Guerra de .  
Mamãe, quero ser princesa [manuscrito]: a identidade feminina  
branca da franquía Frozen. / Bárbara Guerra de Queiroz. - 2021.  
168 f.: il.: color., gráf.. + Quadros.

Orientadora: Profa. Dra. Kassandra da Silva Muniz.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro  
Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos da Linguagem.  
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Performances. 2. Identidade. 3. Identidade de gênero. 4. Raças. 5.  
Disney, Personagens de. I. Muniz, Kassandra da Silva. II. Universidade  
Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316-055.2

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Bárbara Guerra de Queiroz**

**"MAMÃE, QUERO SER PRINCESA: A Identidade feminina branca da franquia *Frozen*"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 04 de agosto de 2021

### Membros da banca

Profa. Dra. Kassandra da Silva Muniz - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP  
Prof. Dr. Melliandro Mendes Galinari - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP  
Profa. Dra. Joana Plaza Pinto - Universidade Federal de Goiás - UFG

Profa. Dra. Kassandra da Silva Muniz, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 04/08/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Kassandra da Silva Muniz, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 20/08/2021, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0201296** e o código CRC **53716620**.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que não só sempre incentivou minha vida acadêmica, me impulsionando a buscar a formação superior, mas também é meu exemplo pessoal de mulher resistente.

Agradeço à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Kassandra S. Muniz, guia direta da missão que se cumpre, sempre dedicada, oferecendo-nos suporte, conselhos, incentivos e correções, tudo isso compondo, não só a relação orientadora-orientanda, além da somatória essencial para a construção do pensamento destas páginas que se seguem, mas, ainda, para a maturidade de toda uma vida e carreira a serem seguidas, como exemplo de perseverança na docência e na existência humana, demonstrando sua força extraordinária.

Da mesma forma, à banca examinadora, pelo interesse e disponibilidade, tendo acompanhado minha trajetória, da qualificação à defesa. À Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Joana Plaza Pinto cujas brilhantes considerações me guiaram na construção final deste texto e ao Prof. Dr. Melliandro M. Galinari, cujas observações foram igualmente imprescindíveis.

Agradeço, ainda, ao Grupo de Estudos de Linguagens, Cultura e Identidades (GELCI) e aos colegas, sempre presentes e dispostos, que contribuíram, tanto na pesquisa como na vida, especialmente à Amanda S. Ribeiro e Viviane A. Moreira, que estavam presentes, não só para discussão teórica, mas para apoio psicológico e emocional.

Igualmente, agradeço aos meus amigos pessoais, Alan Lima, Luzia Izidoro, Felipe Santiago e Renata Baeta, por todo o apoio e atenção, por constituírem nossa família informal e por, da mesma maneira, formarem minha rede de aceitação, afeto e resiliência.

Minha gratidão, também, aos professores do Mestrado, todos aqueles com os quais tive a honra de apreender conhecimento, seja durante as disciplinas cursadas, estagiando sob sua orientação, ou até mesmo em conversas sobre um café ou pelos corredores do ICHS. Dentre estes, especialmente, ao Prof. Dr. José Luiz V. R. Gonçalves, conselheiro desde que cursava isoladas, sob quem estagiei no CAINT, dedico meu carinho.

E, finalmente, agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto e ao Instituto de Ciências Humanas e Sociais e seu corpo docente, direção e administração, por oportunizarem meu ingresso na academia e nas teorias e filosóficas sob as quais me inscrevo atualmente e pela disponibilização das ferramentas necessárias para uma vida acadêmica resistente.

*“Life itself is the most wonderful fairy tale”*

(Hans Christian Andersen)

## RESUMO

Esta dissertação visa observar as relações sociais representadas nos filmes disneynianos, mais especificamente, na franquia *Frozen* (2013-2019), a saber, como as noções de gênero e raça informam as construções identitárias das protagonistas. A partir do embasamento teórico e metodológico da Teoria da Performatividade e da Metapragmática, informados principalmente pela filósofa Judith Butler (1997), pela linguista Joana Plaza Pinto (2002a, 2002b, 2007, 2018) busca-se analisar e discutir as relações de gênero e branquitude presentes na franquia, analisando se a linguagem cinematográfica hollywoodiana consegue acompanhar as mudanças no campo dos estudos culturais, representados principalmente por Butler (2003, 2004, 2018), pela pedagoga feminista negra bell hooks (2000, 2019), além do psiquiatra, filósofo e ensaísta francês da Martinica, Frantz O. Fanon (2006), a Dra. em Psicologia Social Lia Vainer Schucman (2012), Schucman e Martins (2017); apresentando um breve histórico do gênero maravilhoso e exposição sistemas de classificação do mesmo, que informam a estrutura e as tendências Disney de esquematização narrativa, com base nos estudos dos folcloristas Jack Zipes (1988, 1995, 2012), Alan Dundes (1997), Bruno Bettelheim (2002), Vladimir Propp (2006), e Hans-Jörg Uther (2009). Busca-se, a partir da do embasamento teórico e metodológico, observar os comportamentos, características e falas retratadas nos filmes, para identificar e registrar os indícios de construção identitária das protagonistas e, a partir desse registro, discutir como as regulações linguísticas informam as representações de gênero e raça (e seus apagamentos) dessa construção. Ainda que haja uma narrativa de empoderamento em funcionamento, ela pode ocultar outros mecanismos opressivos. A perpetuação do discurso opressor, embutido num empoderamento simbólico, faz parte da manutenção dessa mesma opressão, de forma que a produção midiática não dá conta da complexidade das relações de gênero e raça, deixando escapar 'restos' do sistema que mantém.

**Palavras-chave:** Performatividade; Identidade; Estudos de Gênero; Branquitude; Disney.

## ABSTRACT

This thesis aims to observe society's relations represented in Disney films, specifically in the Frozen franchise (2013-2019), namely, how notions of gender and race inform the protagonists' identity construction. Starting from theoretical and methodological research based on the Performativity Theory and Metapragmatics, informed mostly by the philosopher Judith Butler (1997), and linguist Joana Plaza Pinto (2002a, 2002b, 2007, 2018), is sought to analyze and discuss the relations of gender and whiteness present in the franchise, analyzing if Hollywood's cinematic language is able to keep up with the changes occurred in the field of Cultural studies, primarily represented by pedagogue and black feminist bell hooks (2000, 2008) and besides the philosopher and essayist Frantz O. Fanon (2008) and social psychologist Dr. Social Lia Vainer Schucman (2012), Schucman e Martins (2017); is it presented a brief history of the fairy genre that inform on Disney's narrative schematics trend, based on works of folklorists Jack Zipes (1988, 1995, 2012), Alan Dundes (1997), Bruno Bettelheim (2002), Vladimir Propp (2006), and Hans-Jörg Uther (2009). It is sought, based on theory and methodology, to observe behaviors, characteristics and speech acts represented in the films, to identify and register signs of the protagonist's identity construction, and, from this index, discuss how linguistic regulations inform representations of gender and race (and their erasure). Even with an empowerment narrative, it might conceal other oppressive mechanisms. The perpetuation of oppressive speech, concealed in a symbolic empowerment is part of the maintenance of said oppression, and media production isn't capable of retaining the complexity of gender and race relations, leaving traces of the system it maintains.

**Keywords:** Performativity; Identity; Gender Studies; Whiteness; Disney.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>3</b>
<b>LISTA DE QUADROS</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>1 PERFORMATIVIDADE: LINGUAGEM E IDENTIDADE</b>	<b>17</b>
1.1 PALAVRAS QUE PERFORMATIZAM: ATOS DE FALA E METAPRAGMÁTICA	17
1.2 CORPOS QUE FALAM: IDENTIDADE E MARCAÇÕES	28
<b>2 CORPO MARCADO: GÊNERO E BRANQUITUDE</b>	<b>34</b>
2.1 É MENINO OU MENINA?	34
2.2 BRANQUITUDE COMO RAÇA	62
2.3 (A/RE)PRESENTAÇÃO MIDIÁTICA	84
<b>3 O CONTO MARAVILHOSO: HISTÓRICO, TRANSFORMAÇÕES E REGULAÇÕES</b>	<b>86</b>
3.1 O GÊNERO MARAVILHOSO	86
3.2 SISTEMAS DE CATEGORIZAÇÃO	96
3.2.1 <i>Aarne-Thompson-Uther</i>	96
3.2.2 <i>A Morfologia de Propp</i>	101
3.3 PRODUÇÕES DISNEY E O GUIA DO HERÓI	105
3.3.1 <i>Fórmula Disney</i>	109
<b>4 FROZEN: REGULAÇÕES CONGELADAS OU FLUIDAS?</b>	<b>111</b>
4.1 REGULAÇÕES DE GÊNERO	114
4.1.1 <i>Desenvolvimento de Anna</i>	115
4.1.2 <i>A movimentação dos papéis de Elsa</i>	135
4.2 BRANQUITUDE COMO SALVAÇÃO	147
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>155</b>
<b>APÊNDICE A – RESUMO DO PRIMEIRO LONGA, FROZEN: UMA AVENTURA CONGELANTE (2013)</b>	<b>162</b>
<b>APÊNDICE B – RESUMO DO SEGUNDO LONGA, FROZEN II (2019)</b>	<b>164</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Prevalência global de diagnósticos de distúrbios alimentares por sexo e idade em 2019.....	13
Figura 2 - Proibição de Elsa .....	18
Figura 3 - Reiteração de Anna .....	30
Figura 4 - Comparação de armaduras femininas e masculinas em jogos.....	44
Figura 5 - Comparação das feições de Branca de Neve com sua inspiração, a atriz austríaca Hedy Lamarr .....	46
Figura 6 - Comparação das mangas bufantes de Ariel com a moda da época....	46
Figura 7 - Moana .....	47
Figura 8 - Aparência das irmãs .....	47
Figura 9 - Princesas adormecidas.....	48
Figura 10 - Anna adormecida .....	49
Figura 11 - Bruxas idosas no cânone disneyniano.....	51
Figura 12 - Detalhe: Avô das princesas assassina líder Northuldra .....	80
Figura 13 - Captura de tela da ferramenta de sorteio.....	98
Figura 14 - Cenários macabros da Era de Ouro.....	107
Figura 15 - Esboço de Elsa como vilã .....	112
Figura 16 - Um dos conceitos iniciais de design de Elsa e Anna .....	112
Figura 17 - Design de Elsa inspirado em Bette Midler .....	113
Figura 18 - Esboços mostram a mudança drástica de Elsa no início da produção .....	113
Figura 19 - Elsa acorda Anna.....	115
Figura 20 - Detalhe: Anna posiciona-se como na pintura de Fragonard .....	117
Figura 21 - Reação de Anna ao ser pedida em casamento: a princesa cobre a boca com a mão.....	121
Figura 22 - Anna e suas madrinhas .....	128
Figura 23 - Kristoff e seus padrinhos.....	129
Figura 24 - Salvamento por Anna.....	130
Figura 25 - A família brinca de charadas.....	132
Figura 26 - Atos corporais repetidos: Anna mimica a mãe .....	132
Figura 27 - Kristoff tenta noivar (segurando o anel) .....	132

Figura 28 - Anna coroada.....	134
Figura 29 - Detalhe: Postura <i>fechada</i> de Elsa.....	137
Figura 30 - Duque de Weselton expõe aquilo que tenta ocultar.....	138
Figura 31 - Elsa acuada, revida.....	143
Figura 32 - Elsa cativa.....	144
Figura 33 - Povo Northuldra recebe as irmãs: eles estão dispostos, literalmente, como plano de fundo.....	147
Figura 34 - Detalhe: Tenente Mattias .....	150

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Negociação entre as irmãs	27
Quadro 2 - Heterossexualidade compulsória como felicidade	106
Quadro 3 - Marcações da princesa	109
Quadro 4 - Anna regula os corpos	110
Quadro 5 - Establanamento de Anna	111
Quadro 6 - Proibição de Elsa	113
Quadro 6 - Negociação dos significados de <i>amor verdadeiro</i>	114
Quadro 8 - Kristoff regula Anna	116
Quadro 9 - Pertencimento de Anna	117
Quadro 10 - Amigos com <i>química</i>	118
Quadro 11 - Tentativa de noivado	126
Quadro 12 - Negociação desajeitada	126
Quadro 13 - Mantra do estoicismo	128
Quadro 14 - Elsa regula Anna, mas perde o controle	129
Quadro 15 – (des)humanização de Elsa	132
Quadro 16 - Libertação de Elsa	133
Quadro 17 - Pertencimento e desespero de Elsa	134
Quadro 18 - Duke ordena seus asseclas	135
Quadro 19 – O rei outrifica os Northuldra	148

## INTRODUÇÃO

Partindo do princípio de que os filmes são veículos relevantes para que possamos observar questões sociais da cultura global (FEATHERSTONE, 1999), proponho voltarmos o olhar para a franquia *Frozen* e as regulações linguísticas e culturais contidas nas performatividades das personagens principais, já que a estilização repetida do corpo (BUTLER, 2003), os comportamentos não-verbais e as falas são "(...) atividade[s] exercida[s] dentro de um 'quadro regulatório rígido'" (CAMERON, 1995, p. 17 apud PINTO, 2002a, p. 152), que são constantemente repetidas, ritualizadas (AUSTIN, 1990) e autorreguladas (POVINELLI, 2016, p. 213) ao longo do tempo. Ao apontar as marcações performativas das personagens disneyanias, discutirei os mecanismos pelos quais o discurso postula o gênero (PINTO, 2002a, p. 139) e branquitude das mesmas, o que informa suas identidades.

Os estúdios Disney são famosos por sua franquia de princesas, apresentando, desde a década de 1930, as versões animadas de contos de fadas consagrados, além de versões maravilhosas de mitos e fatos históricos. Com um histórico de adaptações de contos e lendas consideradas clássicas pelo cânone literário, notório pela estética maravilhosa e pelos movimentos realistas dos personagens, as animações Disney são instantaneamente reconhecidas no mundo todo. A partir de seu primeiro longa (e também o primeiro longa animado da história do Cinema<sup>1</sup>), *A Branca de Neve e os sete anões*<sup>2</sup> (1937), as adaptações foram se tornando cada vez mais icônicas na cultura global<sup>3</sup>, a ponto de terem propiciado a multiplicação de estudos que busquem as origens de ditas histórias e servirem de corpus para uma variedade de análises socioculturais, linguísticas etc.

Como sabemos, os contos de fada possuem função educativa, isto é, cumprem o papel de passar uma lição ao público infantil, como 'obedeça a seus

---

<sup>1</sup> As animações anteriores eram curtas (até 30m).

<sup>2</sup> Walt Disney começa a explorar a animação de corpos humanos com a curta produção percussora, *A Deusa da Primavera* (10m, 1934).

<sup>3</sup> No sentido de processo de homogeneização e interconexão de sistemas presente na globalização cultural, significando uma "americanização" do mercado, garantindo uma hegemonia cultural (FEATHERSTONE, 1999). Também chamada de "cultura pop" ou "*pop culture*".

pais' em Chapeuzinho vermelho, por exemplo, ou o 'mal sempre perde', figura retórica reutilizada diversas vezes através destes contos, geralmente corporificada pela bruxa ou pelo antagonista, ainda que essa função não venha da origem dos contos em si, mas seja adicionada mais tarde, como estratégia de socialização infantil.

É a partir dos séculos XVII e XVIII que compiladores de histórias e escritores começam a se preocupar em dar às crianças essa educação moral. Antes desse período, os contos não necessariamente eram destinados às crianças, mas, principalmente ao público adulto, com a função de entreter, advertir, ou explicar, ainda que o momento de contação não excluísse as crianças (Zipes, 2012, p. 96):

(...) eles eram simplesmente contados para marcar uma ocasião, dar um exemplo, avisar sobre perigo, para adquirir comida, para explicar o que parecia inexplicável. As pessoas contavam histórias para comunicar conhecimento e experiências em contextos sociais (ZIPES, 2012, p. 96).

Esta partilha de experiências, então contextualizadas num universo maravilhoso<sup>4</sup>, não necessariamente visava prover uma educação moral, como preocupavam-se Perrault, Grimm e outros autores da sua época. Esses se apropriam do conto popular e mudam-no radicalmente, com a intenção de melhorar as maneiras e o comportamento das crianças em sociedade. Tais alterações têm o efeito de perpetuar noções nitidamente demarcadas de papéis de gênero, onde o homem domina (LEVORATO<sup>5</sup>, 2003, p. 7).

Com o início da Segunda Guerra Mundial, a crescente participação das mulheres no ambiente de trabalho e as pressões feministas, as produções midiáticas, de modo geral e, conseqüentemente, os estúdios Disney, tendem a reexaminar a atuação da mulher, dando a elas os papéis principais, que antes eram inexistentes<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Em oposição à uma contextualização realista, meramente descritiva.

<sup>5</sup> Traduções minhas.

<sup>6</sup> Sem contar o Cinema tradicional, no qual as animações os personagens centrais eram geralmente animais antropomórficos, como o Mickey, ou o Gato Félix, por exemplo. Note-se que mesmo tendo animais antropomórficos como protagonistas, estes são codificados como masculinos, ou machos, e a distinção destes para personagens codificados como femininos, ou fêmeas, seria dada por meio de modificações corporais, como adição cílios, lábios (batom) e vestimenta (laços e saias, em oposição a estarem nus ou vestirem *shorts* simples).

As histórias de princesa Disney são centradas numa protagonista, apresentada como modelo a ser seguido pelas meninas, isto é, atuam como uma sinalização de virtude<sup>7</sup>, onde a mulher cumpre papéis tradicionais de gênero, como cuidar das tarefas domésticas, por exemplo. Este modelo é delineado por marcações que contam com a possibilidade de apontar problemas na socialização de sujeitos humanos.

A versão de Chapeuzinho Vermelho de Perrault (1697), por exemplo, revela sua própria interpretação de “(...) que sexo é pecador para garotas (...), que a menina é a culpada pelo que acontece, já que nada teria acontecido e ela não teria morrido se não tivesse parado para ouvir um estranho e se divertir na floresta” (LEVORATO, 2003, p. 8). Então, para Perrault, a desobediência da garota culmina em seu estupro, quando o lobo, vestido de vovozinha, ordena que retire suas roupas e as atire no fogo, já que, ao final do ato, ela será literalmente devorada e, portanto, não deveria ter sido desobediente, numa óbvia culpabilização da vítima.

De maneira similar, e bem mais infantilizada<sup>8</sup>, em *A Rainha da Neve* (1844), conto de Andersen que dá origem à franquia *Frozen* (2013; 2015; 2017; 2019), vemos a exaltação da inocência e do trabalho doméstico para mulheres, na figura de Gerda, uma menina de origem humilde que perde o amigo de infância e concentra seus esforços em encontrá-lo, enquanto seu amigo Kay foge de casa após um incidente com um espelho mágico, que será explorado no quinto capítulo, e desfruta de caprichos e aventuras ao lado da rainha, sem se preocupar com responsabilidades ou o bem-estar de mais ninguém além de si.

Hans Christian Andersen foi um escritor dinamarquês, nascido em 2 de abril de 1805, filho de família pobre, na cidade de Odense, Reino Unido da Dinamarca e Noruega, atual Dinamarca. Em 1828 entrou para Universidade de Copenhague e já havia publicado peças e livros, mas só passou a ter notoriedade em 1835, com o lançamento do romance *O Improvisador*. Escreveu ainda várias histórias que conhecemos desde a infância, como *A Pequena Sereia* (1837), *A Roupas Nova do Rei* (1837), *O Soldadinho de Chumbo* (1838), *O Patinho Feio* (1844) e muitos outros, tendo sido, então, canonizado como um dos maiores escritores infantis,

---

<sup>7</sup> “Expressão pública de opiniões com a intenção de demonstrar o bom caráter” (Tradução minha; Lexico, 2021), ou seja, são discursos e atitudes que sinalizam posturas morais.

<sup>8</sup> No sentido de não conter violência explícita, como é o caso da Chapeuzinho de Perrault.

junto de Perrault, dos irmãos Grimm, Lewis Carroll, Clive S. Lewis, Charles Dickens, entre outros.

Apesar de Andersen também ter escrito para o público adulto, na maior parte de sua obra a temática é fantástica e os conflitos ocorrem em um ambiente mais íntimo e familiar. *O Patinho Feio*, por exemplo, é notório por ser representativo da vida do autor, rejeitado pelos colegas de universidade, por sua personalidade excêntrica e por ser filho de um simples sapateiro. Mesmo em *A Rainha da Neve*, conto onde os protagonistas deixam o lar para se aventurarem, a contextualização doméstica está presente em grande parte da obra.

Andersen só parou de escrever em 1872, quando adoeceu, vindo a falecer em 1875. Chegou a escrever 168 histórias e sua contribuição literária foi tão importante que o dia de seu aniversário (2 de abril) foi escolhido para ser o Dia Internacional do Livro Infantil e o prêmio internacional de literatura infanto-juvenil leva seu nome.

A franquia *Frozen* é representativa da Era CGI<sup>9</sup> dos estúdios Disney<sup>10</sup>, sendo que sua adaptação para o cinema já havia sido considerada pelo próprio Walt Disney, em 1940, em parceria com o produtor Samuel Goldwyn. A proposta da parceria seria produzir sequências de animação, todas baseadas nas obras mais notórias de Andersen: *A Polegarzinha* (1835), *A Roupa Nova do Rei* (1837), *A Pequena Sereia* (1837), *O Soldadinho de Chumbo* (1838), *A Pequena Vendedora de Fósforos* (1845), *Os Sapatinhos Vermelhos* (1845) e, finalmente, *A Rainha da Neve* (1844). Porém, a maior dificuldade dos estúdios na época era adaptar a personagem-título, provavelmente<sup>11</sup> pela limitação tecnológica. Curiosamente, *O Patinho Feio* (ANDERSEN, 1844; DISNEY, 1939) foi a única das histórias comissionadas que realmente foi produzida com Walt em vida. *A Pequena Sereia* é produzida em 1989, por Ron Clements e John Musker, com trilha sonora de Alan

---

<sup>9</sup> *Computer Generated Imagery*, ou CGI, são imagens geradas por computador.

<sup>10</sup> Classificação das épocas de produção disneyniana em “Eras”, com base em sucessos e fracassos de bilheteria. Exploraremos as três Eras Disney no terceiro capítulo.

<sup>11</sup> Digo “provavelmente” pois não foi possível encontrar uma documentação dos motivos para tal, mas, sabendo que a ocasião se passou no período pré-segunda guerra, a limitação tecnológica seria um motivo plausível.

Menken e letras de Howard Ashman<sup>12</sup>, abrindo a popularmente chamada Renascença Disney<sup>13</sup>, e inaugurando<sup>14</sup>, ainda, a franquia de princesas.

Com a nova popularidade dos estúdios, outra adaptação d’*A Rainha da Neve* foi comissionada, mas o projeto foi abandonado em 2002, quando o animador cotado para o trabalho, Glen Keane, passa a trabalhar na adaptação de *Rapunzel* (Grimm e Grimm, 1815): *Tangled*<sup>15</sup> (2010). Outras tentativas de produção do conto foram frustradas por disputas contratuais entre os estúdios Disney e Pixar, o que culminou na compra desta, em 2006 (MONICA, 2006, CNN Money).

Em 2008, o diretor Chris Buck volta<sup>16</sup> a trabalhar com os estúdios<sup>17</sup> e desengaveta *A Rainha da Neve*. Buck disse, em entrevista ao *The Indian Express* (2019) que, ao invés de ter sido inspirado pelo original de Andersen, ele queria “mostrar que o ato de amor verdadeiro não era apenas um beijo do príncipe<sup>18</sup>”, o que também teria sido a motivação para as mudanças drásticas ocorridas na história (discutidas na análise, quando pertinentes).

Analisemos, assim, o filme de 2013, *Frozen*<sup>19</sup>, e a sua sequência (roteiro original), *Frozen II*, de 2019. Os curtas *Frozen Fever*<sup>20</sup> (2015) e *Olaf’s Frozen*

<sup>12</sup> Vale notar que, enquanto Ashman escrevia as letras de *A Pequena Sereia* (1989) recebeu o diagnóstico de HIV/AIDS, vindo a falecer alguns anos depois, após a *première* de *A Bela e a Fera* (1991). Esse é dedicado “(...) ao nosso amigo Howard, que deu à sereia sua voz e à besta sua alma. Seremos eternamente gratos”. Ashman é o responsável pela padronização dos filmes de princesa na música do “eu quero”: todo filme de princesa após *A Pequena Sereia* tem uma música do “eu quero”, onde as respectivas protagonistas expressam seus desejos mais íntimos. Mesmo filmes que não fazem parte da franquia, muitas vezes ganham a famosa trilha, dado o sucesso da fórmula de Ashman.

<sup>13</sup> Os nomes de Clements, Musker, Menken e, principalmente, Ashman, atualmente são sinônimos da *Renascença*, dado que, na época, os estúdios haviam acumulado uma grande dívida após a morte de Walt, em 1966. Na década de 1970 os estúdios entram na chamada *Idade das Trevas* (*Disney’s Dark Age*), já que produziram pouquíssimos filmes de notoriedade e, ainda, as poucas produções foram duramente julgadas por críticos e audiências (Britannica, s.d.).

<sup>14</sup> Apesar de já haver três filmes de princesa (a saber, *A Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937; *Cinderella*, 1950; e *A Bela Adormecida*, 1959), o que dá realmente vazão ao novo sucesso Disney é o sucesso de bilheteria d’*A Pequena Sereia* (233 milhões USD; The Numbers, s.d.) e, ainda, o novo formato de musicais de Menken e Ashman.

<sup>15</sup> *Enrolados*, no Brasil.

<sup>16</sup> Buck iniciou sua carreira na Disney em 1978, mas passou uma temporada trabalhando com a Sony (2004-2008).

<sup>17</sup> Chris Buck já havia trabalhado com os estúdios de 1981 a 2004, tendo participado da produção de vários filmes, entre eles *A Pequena Sereia* (1989, como designer de personagem), *Pocahontas* (1995, supervisor de animação) *Tarzan* (1999, diretor), como exemplos mais notórios.

<sup>18</sup> Tradução minha.

<sup>19</sup> Título original e como me referirei à história daqui para frente. *Frozen – Uma Aventura Congelante* é o título brasileiro.

<sup>20</sup> *Frozen: Febre Congelante*, no Brasil.

*Adventure*<sup>21</sup> (2017) só entram na análise quando forem pertinentes, por não terem tempo de execução o suficiente para haver significativo desenvolvimento de personagem, mas pequenas demonstrações; além disso, tratam-se de esquetes lançadas juntamente com outros filmes [a saber, o *live action* de *Cinderella* (2015) e a animação *Coco* (2017)], tendo, portanto, um objetivo cômico.

Pela pertinência do cinema como objeto cultural e, ainda, como produto do sistema capitalista, a melhor forma de demonstrar a influência de marcas e produtos<sup>22</sup> é com o lucro que ele gera; desta maneira, a franquia *Frozen* foi capaz de gerar US\$ 11.544 bilhões<sup>23</sup> nas bilheterias ao redor do mundo, lucro 4 vezes maior que o gerado pela franquia de princesas nos anos 1990, de US\$ 2.464 bilhões<sup>24</sup>; se considerarmos, ainda, que os estúdios Disney tiveram uma parceria com a companhia estadunidense de brinquedos Mattel, da década de 1950 até 2016, quando passaram a trabalhar com a Hasbro (AASLAND, 2016), o que agregou ainda mais valor às franquias do estúdio – mais especificamente, a franquia de princesas valia, em 2015, US\$500 milhões (SUDDATH, 2015), além de ser responsável por angariar mais de US\$4 bilhões ao ano através de shows e licenças de exibição (BACKMAN, 2014); isso sem contar com a franquia *Frozen*, que já estabelecemos ser uma franquia separada. Assim, é inegável que esses filmes afetam as vidas de milhões de crianças ao redor do mundo.

Como uma das crianças absolutamente maravilhadas pelas histórias Disney e com meu posterior contato com elas como profissional numa escola infantil, considero seguro dizer que essas personagens são profundamente consideradas pelas crianças como uma representação de si ou como se deseja ser quando crescer. Ariel (*A Pequena Sereia*, 1989) era minha princesa favorita, não só por ter

---

<sup>21</sup> *Frozen: uma aventura de Olaf*, no Brasil.

<sup>22</sup> Ainda que o artefato fílmico conte como artefato cultural, este por sua vez, gera produtos tangíveis, como brinquedos, fantasias, estampas etc.

<sup>23</sup> *Frozen* (2012), a quinta maior bilheteria da história do cinema, gerou US\$1.219 bilhão e *Frozen II* foi capaz de arrecadar US\$1.325 bilhão, sendo a animação de maior bilheteria da história (Época Negócios, 2020), totalizando US\$11.544 bilhões. O curta *Frozen Fever* (2015) não entra na conta pois não foi lançado como material independente, mas juntamente com o *live action* de *Cinderella*.

<sup>24</sup> *A Branca de Neve* (1930) teve uma bilheteria mundial de US\$418 milhões, *Cinderella* (1950), de US\$ 263.6 milhões, *A Bela Adormecida* (1959), de US\$ 51.6 milhões, *A Pequena Sereia* (1989) de US\$ 211.3 milhões, *A Bela e a Fera* (1991), de US\$ 425 milhões, *Aladdin* (1992, que, por causa da princesa Jasmine, entra na franquia), de US\$504.1 milhões, *Pocahontas* (1995), de US\$ 346.1 milhões, *Mulan* (1998), de US\$ 304.3 milhões (YUMI, 2018), totalizando US\$ 2.464 bilhões. *A Princesa e o Sapo* (2009) e *Tangled* (2012) não estão incluídas aqui por serem dos anos 2000 e 2010, respectivamente.

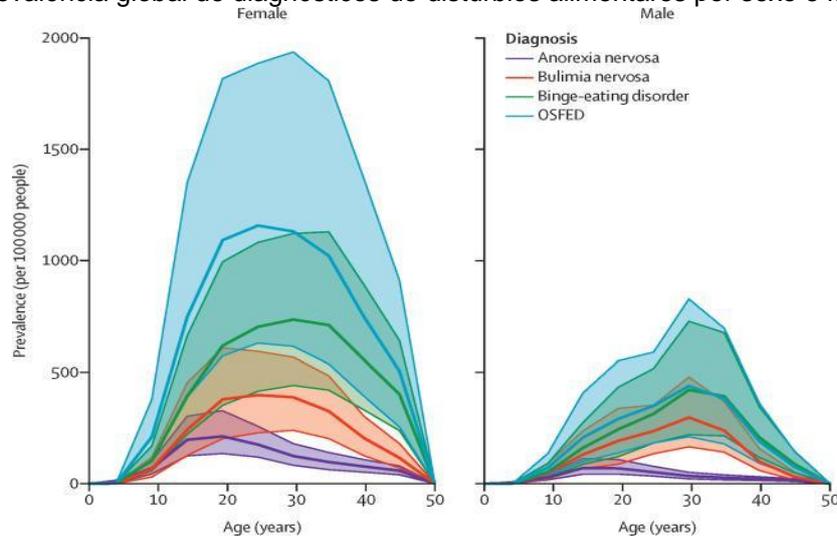
sido lançado no mesmo ano do meu nascimento, mas pelo fato de ser sereia (minha criatura mágica favorita da época), e sonhava desesperadamente em alcançar a idade da princesa (16 anos, segundo o filme) para ser capaz de explorar novos mundos, como ela. No ambiente escolar em que trabalhei e onde as crianças pequenas (pré-escolar ao primeiro ano) tinham um dia lúdico por semana, quando podiam usar fantasias e brincar, testemunhei um punhado de Elsas por semana (Frozen havia sido lançado um ano antes), além de outras fantasias de princesa fazerem suas respectivas aparições, esporadicamente.

A inspiração para os primórdios deste trabalho surgiu ao me deparar com um artigo de internet intitulado *POR QUE MÃES MORREM OU SÃO AUSENTES NOS CONTOS DE FADAS? Madrastas têm participação positiva no amadurecimento das heroínas* (MOURÃO, 2015), à mesma época em que trabalhava na escola. Tendo identificado a relação madrasta-princesa no meu próprio relacionamento com minha mãe, minha pergunta inicial de pesquisa era “o que mais os contos de fada dizem sobre as mulheres?”.

As representações de corpos, personalidades e, principalmente, as performatividades das identidades femininas nas mídias podem imprimir uma visão ‘congelada’ das possibilidades de ser enquanto mulher (e, aqui, incluo feminilidades trans também). Nesse sentido, é problemático para o desenvolvimento da criança que ela tenha apenas representações brancas ou magras ou hétero-compulsórias. Mesmo para indivíduos adultos, é necessário que nos vejamos representados nas mídias que consumimos, que nossas existências sejam reconhecidas como algo mais que abjeta, que não sejamos invisíveis.

Desta forma, noções sexistas e racistas de beleza, numa representatividade normativa, isto é, dentro dos padrões patriarcais de supremacia branca e hétero-compulsória, são devastadores na psiquê humana (HOOKS, 2000, p. 34; 45); podemos apontar como exemplo os índices discrepantes de distúrbios alimentares entre mulheres jovens, promovida por uma representação gordo-fóbica (Figura 1):

Figura 1 - Prevalência global de diagnósticos de distúrbios alimentares por sexo e idade em 2019



Fonte: SANTOMAURO et al., 2021.

Hoje em dia, num mundo da moda, especialmente pelo lado do consumidor, onde roupas (...) [minúsculas] são a norma, todas as mulheres, independentemente da idade, estão sendo socializadas consciente ou inconscientemente, para terem ansiedade sobre seus corpos, para verem a carne como problemática (HOOKS, 2000, p. 35).

Assim, a partir da franquia Frozen, seria possível determinar como as complexas relações de gênero e raça na sociedade são estruturadas simbólica e pragmaticamente?

A importância das análises de representatividade nas produções midiáticas, isto é, da performatividade de personagens de filmes infantis se dá na abertura do diálogo acerca da construção identitária das representações nessas mídias, além das dinâmicas entre marcações que são colocadas (diversidade de gênero, raça, classe, sexualidade etc.), e na possibilidade dos reforços e incentivos a mudanças sociais. As análises de recursos semióticos que organizam a dialética pragmática-metapragmática, como o corpo, por exemplo, contribuem para a compreensão da nossa socialização (PINTO, 2018, p. 753). Analisar as mensagens que as mídias veiculam, nos proporciona o poder de criticá-las, resistir à manipulação, e fortalecer-nos perante ideologias opressivas:

O mapeamento (...) das produções atuais é uma forma de identificar os progressos [no] sentido [de inclusão de minorias sociais], entender que ideologias preenchem aquele espaço e ver o que precisa ser discutido, questionado, transformado, desenvolvido (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 140).

O objetivo deste trabalho é analisar e discutir as construções de gênero e branquitude na franquia *Frozen*, com levantamento teórico e metodológico sobre as questões de gênero e raça e suas relações com a Performatividade; analisando se a linguagem cinematográfica hollywoodiana, especificamente na franquia *Frozen*, consegue acompanhar as mudanças no campo dos estudos de gênero e branquitude, percebendo as performatividades construtivas da identidade das personagens.

Para tanto, inicio com a abordagem bibliográfica, explorando a Teoria dos Atos de Fala, o funcionamento da dialética pragmática-metapragmática na regulação de marcações sociais e identidades, para, então, aprofundar nas questões de gênero e branquitude; em ambos os capítulos, procuro demonstrar exemplos pontuais da aplicação investigativa, seja utilizando imagens ou quadros; em seguida, examino o meio pelo qual perpassa a narrativa, isto é, o conto maravilhoso e, finalmente, a análise da franquia e considerações finais.

Os dados para análise foram coletados a partir dos filmes *Frozen* (2013) e *Frozen II* (2015): no caso de posturas e estilizações corporais, as imagens foram retiradas diretamente dos longas (por meio de *print screen*) e, no que concerne às falas, descrição de atitude das personagens e subtexto (quando presentes), tendo sido retirados, no caso do primeiro filme, diretamente do roteiro de Jennifer Lee, disponível na Data base da Internet e Roteiros de Filmes (IMSDb, 2013) e, no caso do segundo, de sua transcrição<sup>25</sup>, a partir do áudio original, visto que o roteiro ainda não havia sido disponibilizado no momento da escrita ou revisão. Desta maneira, tendo coletado os diálogos ou cenas, traduzi-os para o português do Brasil, destacando, quando relevante, outros sentidos na língua inglesa e, ainda, os códigos identitários (ou marcações) informados pelos capítulos teóricos, detectados nos imagéticos dos respectivos longas, ou seus roteiros.

Na Introdução apresentei a corpora, importância do trabalho, a hipótese, a pergunta de pesquisa, os objetivos e a metodologia.

---

<sup>25</sup> Para fins de simplificação, chamarei ambos de roteiros daqui em diante.

O capítulo primeiro provém esta investigação com a perspectiva dos estudos de Linguagem, Performatividade e Metapragmática, trazendo, principalmente, as discussões de John Langshaw Austin, em *Quando dizer é fazer*<sup>26</sup> (1990), Judith Butler, em *Excitable Speech* (1997) e *Vidas Precárias* (2004); Joana Plaza Pinto, em *Estilizações de Gênero em discurso sobre Linguagem* (2002a) *Performatividade Radical: ato de fala ou ato de corpo* (2002b) e *Conexões Teóricas entre Performatividade, Corpo e Identidades* (2007) e Elizabeth Povinelli, em *Pragmáticas Íntimas: linguagem, subjetividade e gênero* (2016), além de outras publicações.

O segundo capítulo concerne-se com as questões de gênero e branquitude, com base nos trabalhos de Butler, em *Problemas de gênero* (2003); Teresa de Lauretis, em *Tecnologia do Gênero* (1994); hooks<sup>27</sup>, em *Feminismo é para todo mundo*<sup>28</sup> (2000), *Ensinando a transgredir* (2013) e *Olhares Negros* (2019); Maria Aparecida Silva Bento, em *Pactos Narcísicos no Racismo* (2002) e *Branqueamento e branquitude no Brasil* (2002); Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008); Lia Vainer Schucman, em *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”* (2012), Schucman e Hildeberto Martins, em *A Psicologia e o Discurso Racial sobre o Negro: do “Objeto da Ciência” ao Sujeito Político*, (2017), e *Estudos críticos da branquitude*<sup>29</sup> (1997), organização de Richard Delgado e Jean Stefancic, além de outras referências.

O capítulo terceiro fala do conto maravilhoso, com breve histórico do gênero literário e exploração dos sistemas de classificação, que informam a estrutura e as tendências Disney de esquematização narrativa, com base nos estudos dos folcloristas Jack Zipes (1988, 1995, 2012), Alan Dundes (1997), Bruno Bettelheim (2002), Vladimir Propp (2006), e Hans-Jörg Uther (2009);

No quarto capítulo temos a análise do *corpus*, procurando evidenciar, nas performatividades das personagens centrais, isto é, procurando nas falas e atitudes corporais de Elsa e Anna, dicas sobre as relações identitárias de gênero e raça,

---

<sup>26</sup> *How to do things with words*.

<sup>27</sup> Gloria Jean Watkins, mais conhecida pelo pseudônimo bell hooks, prefere que este seja escrito em letras minúsculas, para que a atenção seja concentrada em sua produção acadêmica e não em sua pessoa.

<sup>28</sup> *Feminism is for everybody*, traduções minhas.

<sup>29</sup> *Critical white studies*, traduções minhas.

explorando as marcações (e apagamentos) reguladas pela metapragmática nas narrativas. Pelo fato de os artefatos fílmicos divergirem tão vastamente do material de apoio, isto é, do conto no qual é baseado, traço alguns paralelos, mostrando as distinções e semelhanças, quando aplicáveis. E, finalmente, as considerações finais.

## 1 PERFORMATIVIDADE: LINGUAGEM E IDENTIDADE

### 1.1 PALAVRAS QUE PERFORMATIZAM: ATOS DE FALA E METAPRAGMÁTICA

Quando se fala em performatividade é comum a mente se transportar para as performances artísticas, já que essas “(...) possuem um discurso dos ‘atos’ que mantém significados semânticos associados às teorias da performance e da atuação” (BUTLER, 2018, p. 2). Entretanto, as performances artísticas não serão tratadas aqui, mas sim as performatividades identitárias.

O discurso dos atos e teoria da performatividade mencionados por Butler, vem da teoria dos atos de fala de John Langshaw Austin, de *Quando dizer é fazer*<sup>30</sup> (1990). A teoria fenomenológica dos atos de Austin busca “(...) explicar a forma cotidiana pela qual os agentes sociais constituem a realidade social por meio da linguagem, dos gestos, e todos os tipos de signos sociais simbólicos” (BUTLER, 2018, p. 2, ênfase da autora).

A ideia central de Austin é a de que, quando dizemos algo, essa fala não é uma simples constatação da realidade; quando dizemos, fazemos. Para o autor, “(...) muitas perplexidades filosóficas tradicionais surgiram (...) do erro de aceitar como declarações factuais diretas proferimentos que, ou são sem sentido (...), ou, então, foram feitos com propósitos bem diferentes” (1990, p. 23), isto é, consideravam-se os atos linguísticos de finalidades diferentes da de descrever, ou constatar, como prefere o autor, como incoerentes, sem nexos. Os atos linguísticos aos quais Austin se refere não descrevem o ato que praticam ao proferir palavras, nem declaram o que praticam, mas os enunciados realizam ações por meio da força das locuções: “dizer é fazê-lo. (...) Batizar um navio é dizer ‘batizo’. Quando digo (...) ‘aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando” (*ibidem*, p. 24-25). Ele, então, nomeia as sentenças desse tipo como performativas, indicando que “(...) ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação” (*ibidem*, p. 25).

---

<sup>30</sup> *How to do things with words*, traduções minhas.

Em outras palavras, há determinadas ações linguísticas sobre as quais não é possível avaliar sua veracidade; o ato de fala performativo “(...) não existe senão para fazer” (PINTO, 2002b, p. 102).

Figura 2 - Proibição de Elsa



Fonte: Frozen, 2013, 26min38s.

Em *Frozen* (2013), por exemplo, Anna, a irmã mais nova, fica noiva do príncipe Hans, que conheceu mais cedo, naquele mesmo dia; o casal performa um dueto, onde compartilham suas frustrações familiares e sua solidão, entrando num consenso que, na lógica do conto-de-fada, significa terem se apaixonado (numa heterossexualidade compulsória<sup>31</sup>). O acordo performatizado pelo recém-formado casal se dá através da metapragmática<sup>32</sup>, quando cantam, (HANS) “*we finish each other’s...*” - (ANNA) “*sandwiches*”<sup>33</sup> (24m43s-24m45s). Em seguida, o casal performatiza seu noivado (25m30s-25m35s), indo, imediatamente, em busca de Elsa no baile, para que abençoe seu casamento (25m59s-26m03s), o que ela firmemente proíbe, após tentar – e falhar em – levar Anna para uma conversa mais

<sup>31</sup> A noção de que indivíduos são compelidos a se apresentarem socialmente dentro do padrão estabelecido pela heterossexualidade. Aprofundo a observação da heterossexualidade compulsória no próximo capítulo.

<sup>32</sup> Regulação da linguagem pela linguagem; exploro o conceito adiante.

<sup>33</sup> Optei por não traduzir o trecho, pois a piada não faria sentido em português: “nós terminamos os nossos” – “sanduíches”. A graça está no fato de que é esperado que Anna conclua com “*sentences/frases*”, como em “terminamos as frases um do outro”. A resposta incomum sinaliza uma ludicidade em Anna, talvez um até infantil em relação à seriedade que sua irmã mais velha porta na coroação. Além da quebra da expectativa a nível semântico, temos um ponto indexical metapragmático que se dá nessa quebra: da mesma maneira que Anna não terminará suas frases da maneira que se espera e, portanto, ela não é uma moça comum, entrando no tropo da *garota que não é como as outras* (JANCKILA, 2019).

reservada: “*Você não pode se casar com um homem que acabou de conhecer*”<sup>34</sup> (Figura 2, 26min38s).

É num contexto determinado que um/a falante emite o enunciado cujo significado repousa na ação que ele produz. Isso significa que são as condições do ato de fala, e não sua fórmula em palavras, que operam o performativo; o que leva à conclusão de que qualquer sequência (...) é um enunciado performativo (PINTO, 2002b, p. 103, ênfase acrescentada).

Observando o *corpus*, é possível conhecer e determinar grande parte das condições do ato de fala ou performatividade; entretanto, em atos de fala reais, desejar conhecer completamente suas condições “(...) é pressupor que tais condições são saturáveis, determináveis, e, portanto, que seu significado está retido em algum componente de sua realização” (PINTO, 2002b, p. 103). No universo cinematográfico, todavia, apesar da constituição dos personagens passar por um desenvolvimento<sup>35</sup> nas fases de criação ou, neste caso, uma adaptação das histórias, esses personagens não são capazes da complexidade multifacetada de humanos reais, sendo que os componentes das condições dos atos de fala são explicitados ao longo da trama.

Tanto o pedido do casal pela benção, quanto a proibição de Elsa são atos performativos: o primeiro, apesar de apresentar uma estrutura quase interrogativa<sup>36</sup>, também pode ser lido como “*estamos noivos*”, a ação está performatizada; o segundo, performatiza a proibição no momento da fala, ao mesmo tempo que anula a possibilidade do casamento futuro.

Desta maneira, Austin (1990, p. 95-102) distingue entre os atos ‘ilocucionários’ e ‘perlocucionários’, que, juntamente com o ato ‘locucionário’ formam o ‘tripé’ de sustentação do ato de fala (PINTO, 2002b, p. 102; PINTO, 2007, p. 5): os atos locucionários são a realização fala em si, a projeção das palavras; os

<sup>34</sup> Traduções minhas a partir do roteiro, em inglês.

<sup>35</sup> Desenvolvimento de personagem, ou *character development*, é o processo de construção de um personagem, “(...) com profundidade, personalidade e motivações *explícitas*. (...) também refere-se às mudanças que o personagem sofre ao longo da história como resultado de suas ações e experiências” (MASTERCLASS, 2018, ênfase acrescentada); neste ponto específico, uso ‘desenvolvimento de personagem’ como a construção do personagem *antes* da produção fílmica, ou seja, na fase de criação do roteiro e, na análise, *após* a produção, isto é, no produto final, o artefato fílmico.

<sup>36</sup> “*We would like your blessing of our marriage*” (25m58s-26m03s) – “Gostaríamos que abençoasse nosso casamento”.

atos ilocucionários são atos discursivos “(...) que, ao dizer, fazem o que dizem, e fazem-no no momento da fala (...). O ato (...) ilocucionário é, em si, a relação de seu efeito” (BUTLER, 1997<sup>37</sup>, p. 3) e, finalmente, os atos perlocucionários são atos discursivos que “(...) produzem certos efeitos como consequência; ao dizer algo, um certo efeito se segue. (...) o ato perlocucionário meramente leva a certos efeitos que não são os mesmos que o ato discursivo em si” (*ibidem*, ênfase acrescentada). Então, a locução é a projeção da voz, a ilocução é o fazer na fala e a perlocução é a fala seguida de um efeito ou uma consequência.

Assim, no ato ilocucionário, invocam-se certas convenções no momento da expressão, convenções tais que chegam a ser expressões ‘rituais’ ou ‘cerimoniais’ (AUSTIN, 1990, p. 18-19), e funcionam por meio da repetição ao longo do tempo, mantendo uma “esfera de operação” (*ibidem*) que não está restrita apenas ao momento da fala.

O ato discursivo ilocucionário performatiza seu feito no momento da expressão, e ainda, na medida em que o momento é ritualizado, ele nunca é um mero momento. O ‘momento’ em ritual é uma historicidade condensada: ele excede a si mesmo em direções passadas e futuras, num efeito de invocações anteriores e futuras que constituem e escapam à instância da expressão (BUTLER, 1997, p. 3, ênfases da autora).

A fala de Elsa (com sua recém adquirida autoridade de rainha, que condiciona o ato) performa, ao mesmo tempo, uma proibição imediata (ato ilocucionário), como a negação da união futura (perlocucionário); da mesma forma, a fala do casal performatiza tanto o noivado no momento da enunciação, como o acordo de um casamento futuro (performa-se a promessa, num ato ilocucionário, ao mesmo tempo em que se performatiza o perlocucionário, na intenção de se cumprir dita promessa futuramente). Para Austin (1990, p. 43, ênfases do autor), é possível “(...) distinguir de diferentes modos entre os requisitos da intenção de performatizar uma ação subsequente e os requisitos da intenção em completar a ação presente”. Sendo que o casal tem a intenção de performar o casamento subsequente ao noivado<sup>38</sup> e o requisito para tanto é a permissão da rainha.

---

<sup>37</sup> Traduções minhas.

<sup>38</sup> Anna expressa a necessidade de “alguns dias” – “*a few days*”, para organizar a cerimônia (26m10s).

A intenção, juntamente com a convenção ritualizada, são os componentes que ancoram o ato de fala (PINTO, 2002b, p. 103), sendo que a intenção do falante “parece transbordar a ação da força ilocucionária - que se quer fazer - e força perlocucionária - o que se quer fazer” (*ibidem*).

Na tentativa de distinguir entre ilocucionário e perlocucionário, Austin (1990, p. 115) traz a noção de *uptake*, que “pode ser (...) entendido como a relação de intersignificação, quando as forças envolvidas no ato de fala estão sendo negociadas pelos/as falantes” (PINTO, 2002b, p. 104, ênfase acrescentada). Então, tendo em mente a negociação entre falantes, não é possível afirmar que a intenção do falante determina as forças do ato de fala, mas o próprio sujeito falante *integra* as forças em operação:

O *uptake* desfaz a possibilidade de ‘falante consciente da totalidade do ato’ porque exige alteridade, a presença do outro; descentraliza o falante, fragmenta, assim, os efeitos, deixando, portanto, escapar ‘restos’, produzindo uma ‘polissemia irreductível’ (DERRIDA, 1990, p. 39, apud PINTO, 2002b, p. 104).

A elaboração de Austin (1990) de que os sujeitos que performatizam atos com uma certa intenção, deriva “(...) da ideia de um sujeito intencional consciente da totalidade do seu ato de fala; nada lhe escapa, e, portanto, há uma unidade de sentido na sua realização” (PINTO, 2002b, p. 102, ênfases acrescentadas). Porém, como já aferimos, não é possível conhecer todos os condicionamentos dos atos de fala reais, pois seus significados não estão retidos em nenhum componente particular de sua realização, mas esses significados são saturados, ao longo do tempo, por meio da repetição, ou ritualização, de atos.

Tanto Derrida (1990, apud PINTO, 2002b, p. 104) como Butler (1997) preocupam-se com a propriedade ‘repetida e repetível’ do rito, ou seja, sua iterabilidade, pois essa característica sugere uma “convencionalidade intrínseca do ato de fala” (PINTO, 2002b, p. 104): cada ato é um momento único e momentâneo, “(...) já acontecido, em acontecimento, a acontecer - é essa a dupla face que lhe permite a performatividade” (*ibidem*). Desta forma, é essencial ao ato de fala que seja um momento singular e finito, ao mesmo tempo que invoque um ritual sedimentado pelas repetições ao longo do tempo:

Se a temporalidade da convenção linguística, considerada como ritual, excede a instância sua pronúncia, e esse excesso não é completamente capturável ou identificável (o passado e o futuro da pronúncia não podem ser narrados com nenhuma certeza), então parece que parte do que constitui a 'situação total do discurso' é uma falha em alcançar a forma totalizada de quaisquer instâncias dadas (BUTLER, 1997, p. 3).

Como não é possível apreender as condições totais de produção dos atos de fala simplesmente pelo contexto (PINTO, 2002b, p. 104), e como essa impossibilidade está na constituição do próprio sujeito falante: ao falar, interagir, comunicar, enunciar, fazemos coisas com a linguagem, ou realizamos atos, ritualizando o cotidiano; então, não há verdade absoluta aos sujeitos, essa verdade é construída a partir das realidades (múltiplas) desses sujeitos.

De fato, podemos dizer que nós fazemos coisas com a linguagem, produzimos efeitos com linguagem e também fazemos coisas para a linguagem, mas, seguindo a argumentação de Butler, linguagem é também a coisa que nós fazemos. Linguagem é, assim, irreduzível à sua instrumentalidade, irreduzível ao seu contexto simples, e inapreensível em sua totalidade. Essa polissemia irreduzível - que fortalece o conceito de ato de fala, onde todos os enunciados são performativos, e, portanto, agem, operam – nos obriga a perguntar como esse dizer-ação se relaciona com o sujeito (PINTO, 2007, p. 9, ênfases acrescentadas).

Logo, a Teoria da Performatividade, ao deslocar uma *primum verita*, desafia a apreensão das condições de discurso e as fórmulas linguísticas, pois a linguagem, como os sujeitos que a operam, também não pode ser absoluta, na medida em que está sempre sendo construída pelas performatividades múltiplas. Assim:

(...) pode-se partir para uma teoria mais *geral* dos atos de fala (...), uma teoria que levasse em conta o *sujeito de fala como parte integrante* da performatividade, e nunca somente fórmulas linguísticas ou condições de fala. Uma visão performativa da linguagem deve integrar a complexidade da condição de sujeito de linguagem e levar às últimas consequências a identidade entre dizer e fazer, insistindo na presença do ato na linguagem; ato que transforma - opera (PINTO, 2002b, p. 103, ênfases acrescentadas).

Austin (1990, p. 106-111) discute acerca da relação ação-consequência, onde, num ato de fala simples, a ação é a ilocução, "(...) admitindo uma distinção entre a ação que consiste em dizer algo e a ação física não-convencional, o que leva à conclusão de que o ato de fala é uma ação não-física convencional" (PINTO,

2002b, p. 105), ao que Pinto questiona acerca da consideração dos atos como não-físicos prejudicarem a análise da performatividade, que ousou tentar simplificar, questionando a própria definição de não-físico e argumentando pela fisicalidade dos atos de fala, não necessariamente referente aos efeitos perlocucionários como no exemplo de Austin (*ibidem*), onde o ato de dobrar o dedo aciona o gatilho que dispara a bala que matará o burro, mas à força da própria ilocução: o ato é performado pela caixa vocal em línguas orais ou, ainda, pela posição e forma das mãos e expressão facial nas línguas de sinais; quaisquer sejam os aparatos corporais que sustentam a ilocução, voz, mãos, face, estas fazem, impreterivelmente, parte do corpo, que é físico. Pinto continua:

Se quiséssemos separar em etapas as condições do ato de fala, poderíamos acabar por preparar um terreno para a separação sempre fértil entre o físico e o mental, resultando num apelo à ação da linguagem como um efeito mental (...). Mas as condições do ato de fala não são redutíveis ao seu efeito mental produzido pela intenção do/a falante. Enquanto a iterabilidade própria ao rito acarreta a impossibilidade do controle dos limites de contexto, portanto de espaço e tempo (...), a impossibilidade do controle intencional das forças do ato de fala exclui a unicidade própria à ideia de 'efeito mental' e desloca os limites da ação do ato de fala para além da ilocução - para o campo controverso do corpo que fala (PINTO, 2002b, p. 105, ênfase acrescentada).

Logo, o ato de fala é uma ação física convencional.

Em *The Scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Shoshana Felman<sup>39</sup> enfatiza a relação escandalosa entre o discurso e o corpo, relação essa que "(...) consiste ao mesmo tempo de incongruidade e inseparabilidade. (...) o escândalo consiste no fato de que o ato não *sabe o que está fazendo*, que o ato (de linguagem) subverte tanto a consciência e o conhecimento (da linguagem)" (FELMAN, 2003, p. 67, ênfase da autora). Então, o ato discursivo é um ato corporal que é, até certa extensão, inconsciente, isto é, o corpo não *percebe* que está performatizando. Diferentemente da performance artística, onde atores conscientes sabem que performam, o corpo performatiza a linguagem, a cultura e a identidade de modo automático, inconsciente. Felman reforça que a performatividade corporal no momento da fala não tem significados que se reduzem a reproduzir o conteúdo dessa fala: "Neste sentido, (...) a

---

<sup>39</sup> Traduções minhas.

expressão performatiza significados que não são precisamente aqueles sendo ditos ou, de ainda, *capazes de serem ditos em absoluto*” (BUTLER, 1997, p. 10, ênfase acrescentada), mas expandem esse conteúdo a partir das expressões corporais, ou seja, da performatividade:

O corpo é o ponto cego do discurso, que age em excesso do que é dito, mas que também age em e no que é dito. (...) O discurso como ato (...) corporal significa que o ato é redobrado no momento do discurso: há o que é dito e então há uma maneira de dizer que o ‘instrumento’ corporal da expressão performatiza (BUTLER, 1997, p. 11, ênfase acrescentada).

Dizer que o discurso, ou ato de fala, é corporal, significa que o ato é redobrado no momento do discurso, ou seja, o ato é performatizado duas vezes no momento da pronúncia: pela força da ilocução e pela força da ação corporal que executa essa ilocução (PINTO, 2002b, p. 106). Isto é, um ato de fala necessita do corpo para ser pronunciado, precisa do aparelho vocal (PINTO, 2007, p. 12) e das expressões corporais não-verbais.

O corpo é reconhecido como performativo no primeiro momento de socialização: é a primeira parte da pessoa que se vê, o primeiro índice de interpretação na interação interpessoal (BAUGH, 2003 apud PINTO, 2018, p. 752); juntamente com a voz, a cor da pele está posicionada como o significante central, que organiza todos os outros elementos (SALES JR., 2006, p. 232 apud PINTO, 2018, p. 752) da cena onde a precariedade humana é estabelecida (BUTLER, 2004<sup>40</sup>, p. 38). Desta maneira, a própria necessidade de se considerar o corpo e sua semiose deve ser avaliada em cada evento ou situação social, como marcada ou carregada de “(...) um estado de coisas contextual” (PINTO, 2018, p. 752).

Pensar o corpo é, portanto, uma tarefa essencial quando se lida com performatividade, pois o corpo é tanto o objeto regulado pelas convenções linguísticas, como sedimenta, pela repetição linguística e negociação de sentidos, essa mesma regulação. Em outras palavras, “o corpo é o recurso semiótico e performativo com mais probabilidade de regulação por uma metapragmática” (SCOLLON; SCOLLON, 2003; BUTLER, 1997; FELMAN, 1980; apud PINTO, 2018, p. 752). Mas, o que é a metapragmática?

---

<sup>40</sup> Traduções minhas.

Primeiro, devemos considerar a semântica como remetente ao domínio semiótico de uma palavra ou expressão, advinda da organização formal e sistemática da ordem gramatical (POVINELLI<sup>41</sup>, 2016, p. 210); entretanto, a semântica “(...) não extrai nada além do uso linguístico, da forma de colocar o texto denotativo, seja ele pensado, falado ou escrito” (*ibidem*). Para levarmos em conta a função denotativa temos a pragmática, que estuda o “(...) uso da língua, compreendendo o domínio semiótico da indexicalidade da significação” (*ibidem*).

Elinor Ochs (1996) descreve as interfaces (que ela chama de index) social e linguística: “Indexar é apontar para a presença de alguma entidade na situação imediata. Na linguagem, um índice (index) é considerado como a forma linguística que performatiza essa função<sup>42</sup>” (LYONS, 1997; PIERCE, 1955; OCHS 1996, p. 411, apud POVINELLI, 2016, 210-211).

Para a autora (*ibidem*) o índice linguístico é geralmente uma estrutura gramatical (afixo no diminutivo, no caso da língua inglesa, *little*; em português seria um sufixo, ‘-inho/a’, por exemplo) ou vocal (voz sentencial, estresse enfático), e, ainda, o uso acrescentar expressão facial, no caso das línguas de sinais, que “condicionam” a fala. Essa estrutura gramatical/vocal/expressiva é então “(...) usada variavelmente de uma situação para outra e torna-se convencionalmente associada com dimensões particulares situacionais tais que, quando esta estrutura é usada, a forma evoca essas dimensões” (OCHS 1996, p. 411, apud POVINELLI, 2016, 210). Desta maneira, os índices são as convenções linguísticas ritualizadas (AUSTIN, 1990; BUTLER, 1997), similar às convenções sociais (LAURETIS, 2006).

As invocações dependem da capacidade de cada signo de indicar um sinal do “(...) PRESSUPOSTO ‘CONTEXTO’ e/ou para suas IMPLICADAS ‘CONSEQUÊNCIAS’.” (SILVERSTEIN, 1993, p. 42 apud POVINELLI, 2016, p. 210, maiúsculas no original). O próprio ato de pressupor o contexto e as consequências do ato de fala, coloca em ação a indexicalidade, que *guia* os interlocutores, inconscientes da indexicalidade que dá coerência ao ato, ainda que dependam dela para comunicarem-se (POVINELLI, 2016, p. 210-211).

---

<sup>41</sup> Tradução de Joana Plaza Pinto, 2016.

<sup>42</sup> Tradução minha.

Juntamente com as estruturas semânticas e funções pragmáticas (SILVERSTEIN, 1993, apud POVINELLI, 2016, p. 211), estão os discursos e funções metapragmáticas:

O discurso metapragmático remete aos discursos (...) sobre o uso da língua (...) remete aos aspectos da linguagem que codificam o contexto e a esse aspecto da natureza do uso linguístico que pressupõe o contexto e o que dele resulta, o discurso metapragmático inclui todas as referências implícitas e explícitas a tais codificações, usos e contextos, próprios ou impróprios. (...) A função metapragmática ordena o curso da função pragmática da linguagem para produzir textos coerentes e interpretáveis e eventos interlocutórios de qualquer tipo, de tal maneira que eles constituam um evento de comunicação com êxito ou falha. (...) compreende os meios pelos quais locutores/as (...) incorporam aos seus atos de interlocução diversas classes ou diversos registros (...) de maneira a lhes conferir a coesão de textos interpretáveis (isto é, coerentes). A função metapragmática é o que dá às locutoras e locutores os meios para construir a partir de atos pragmáticos de fenômenos textuais (POVINELLI, 2016, p. 211-212).

Baseada principalmente nas discussões de Elizabeth Povinelli (2016), e Elinor Ochs (1991, 2000, 2006), Pinto entende a metapragmática como:

(...) o conjunto de recursos semióticos que orientam nossa interpretação, não apenas dos valores linguísticos do que é dito, para quem, por que e em que circunstâncias, mas também da ordenação indexical no qual o corpo que fala se projeta e projeta suas/seus interlocutoras/es (POVINELLI, 2016, apud PINTO, 2018, p. 752).

Partindo dessa definição, a autora desenvolve a ideia de corpo como “contexto-de-ocorrência para os recursos semióticos – o lugar em que se constituem condições para se dizer certas coisas e o lugar que é constituído pelas coisas que se diz” (SCOLLON; SCOLLON, 2003 apud PINTO, 2018, p. 752). Então, o corpo falante regula outros corpos e falas, na dialética pragmática-metapragmática (SILVERSTEIN, 1993, apud PINTO, 2018, p. 752), onde determinadas categorias pragmáticas pressupõem, isto é, indicam e denotam um “estado de coisas de seu contexto” (SILVERSTEIN, 1993, p. 54-55 apud PINTO, 2018, p. 752) e, portanto, podemos entender as projeções metapragmáticas como regulações explícitas projetadas pelas próprias categorias pragmáticas (PINTO, 2018, p. 753). Esse “estado de coisas contextuais” (*ibidem*) que “denotam o que indexam” (*ibidem*), quer dizer que expressam os significados culturais repetidos e ritualizados ao longo do tempo, ou seja, os significados hegemônicos.

Mas o dizer do corpo não é um acidente, uma casualidade psicofísico-motora do momento da enunciação ligada à intenção do/a falante. O corpo é também ritualizado. Sua ação não é um ato físico não-convencional, como queria Austin. Suas estilizações fazem parte dos processos de marcação social; a convencionalidade e a repetição definem sua legitimidade e traçam o domínio do possível, do pensável, do executável (PINTO, 2007, p. 11).

Desta maneira, a existência material do corpo e sua presença simbólica no agir impõe uma marca no efeito linguístico (PINTO, 2002b, p. 106), isto é, o sujeito imprime uma *estilização* ao discurso repetível e repetido. As estilizações linguísticas e corporais não são, portanto, escolhas conscientes do interlocutor, mas também possuem uma historicidade, um significado anterior, evocado na performatividade:

Como Butler afirma, o momento presente, contexto necessário a ser compreendido, não dissolve o passado; ao contrário, sua legibilidade depende do passado, elaborando já um futuro contexto para sua repetição. (...) O fato é que qualquer teoria da ação problematiza o corpo, expande ou reduz seus limites acordado com uma práxis. Para a teoria dos atos de fala (...), o corpo tem seus limites irreduzíveis porque nele estão inscritas as regulações sociais, não como representações das estruturas de poder, mas como parte dessas estruturas (PINTO, 2002b, p. 106).

Então, sabendo que a fala exerce uma ação em si, é mister investigar o sentido produzido por essa fala na esfera social e seu impacto nas relações entre sujeitos; não podemos analisar apenas a parte gramatical do discurso, pois sua performatividade evoca relações de poder anteriores, sendo necessárias certas circunstâncias em funcionamento, e uma “ (...) via de poder pela qual os efeitos performativos possam ser materializados” (BUTLER, 1997, p. 12); isto é, precisamos considerar o corpo que fala, quem fala. Pinto (2018, p. 753) considera importantes as análises dos recursos semióticos que “(...) organizam a dialética pragmática-metapragmática” (ibidem), pois essas contribuem com a compreensão dos processos de socialização, que vejo como um ciclo contínuo: o sujeito (in)voca sentidos ritualizados em sua fala, que performatizam a sua identidade, ao mesmo tempo que interpelam um sujeito outro e assim, sucessivamente, sedimentamos a cultura que também interpela sujeitos futuros, que performatizam suas linguagens e identidades.

## 1.2 CORPOS QUE FALAM: IDENTIDADE E MARCAÇÕES

O processo de socialização é, em grande parte, realizado por meio de práticas de linguagem e interações sociais que envolvem os participantes numa variedade de papéis comunicativos e situacionais (OCHS, 1991, p. 143 apud PINTO, 2018, p. 753). No filme de 2013, por exemplo, ao mesmo tempo em que Elsa é uma rainha, ela também é uma jovem que teve medo a vida toda e, após acidentalmente revelar seu poder (ou revelar-se, momento que temia) viu-se livre do peso que era se esconder e, estando liberta e sendo confrontada pela irmã mais nova, percebe que ainda mantém seus papéis de rainha e de irmã mais velha, papéis estes que trazem conjuntos de responsabilidades completamente diferentes, apesar do fato de o perigo iminente que enfrentam Anna e o reino de Arendelle seja procedente da mesma fonte: seu o poder gelado, que provém a ela ainda um outro papel, de feiticeira natural<sup>43</sup>. Então, os recursos linguísticos que organizam os corpos e as existências são apreendidos através da linguagem, nas interações sociais, onde as práticas e hierarquias culturais também são aprendidas e perpetuadas.

A faceta dinâmica da socialização, isto é, o fato de requerer uma relação entre pessoas, faz necessário que haja um acordo preestabelecido entre os participantes, ou “(...) regulações metapragmáticas fortemente explícitas, especialmente quando o evento comunicativo em ocorrência tem por objetivo a narrativa” (PINTO, 2018, p. 753), como é o caso da contação de histórias, da leitura de contos e da exibição cinematográfica, por exemplo. Podemos observar as negociações de sentido em funcionamento no *corpus*, na cena em que Anna e Hans pedem a Elsa por sua benção (25m59s-26m03), e o que culmina na exposição de seus poderes. Veremos a versão estendida desta negociação na análise, mas, para fins de exemplificação, observe o quadro 1, com as falas da rainha:

---

<sup>43</sup> Natural no sentido de ter nascido com o poder, ao invés de ter-lhe sido concedido ou amaldiçoado (*Frozen*, 2013, 6m51s-6m53s).

## Quadro 1 – Negociação entre as irmãs

Anna e Hans: *We would like your blessing of our marriage!* – Gostaríamos que abençoasse nosso casamento!

**(a) Elsa (surpresa): *Marriage? – Casamento?***

Anna (animada e expectante): *Yes!* – Sim!

**Elsa (apática): *I'm sorry, I'm confused. – Desculpe, estou confusa.***

Anna (dá uma explicação longa sobre os preparativos do casamento e pergunta ao noivo se viverão naquele palácio)

**(a) Elsa (incrédula): *Here? – Aqui?***

(...)

**(a) Elsa (interrompendo): *What? No, no, no. – O quê? Não, não, não.***

Anna: *Of course we have the room* - Claro que temos espaço. (continuação da fala é ininteligível)

**(a) Elsa (interrompendo e assertiva): *Wait, slow down. No one's brothers are staying here. No one is getting married – Espere, vá devagar. Nenhum irmão vai ficar aqui. Ninguém vai se casar.***

**Anna: *Wait, what? – Espere, o quê?***

Elsa (suplicante): *May I talk to you, please? Alone.*

**(b) Anna (confrontante): *No. whatever you have to say, you can say to both of us. – Não. O que quer que você diga, pode dizer pra nós dois.***

Elsa (assertiva): *Fine. You can't marry a man you just met.* – Você não pode se casar com um homem que acabou de conhecer.

Anna (barganhando): *You can, if it is true love.* – Posso sim, se for amor verdadeiro.

**(c) Elsa (condescende): *Anna, what do you know about true love? – Anna, o que você sabe sobre amor verdadeiro?***

Fonte: *Frozen*, 2013, 25m59s-27m45s, traduções minhas.

Nas interrupções de Elsa, assinaladas (a) no quadro 1, a rainha inicia negociando os significados semânticos: “*casamento?*”, “*aquí?*” e, passa, em seguida, a negar a união: “*não, não, não*”, “*ninguém vai se casar*”. Aqui, os significados perlocucionários do acordo do casamento (a vida do casal, onde viverão, visitas familiares e, ainda, diplomáticas, pela união dos dois reinos) e do próprio sentido de amor são colocados em negociação, pela figura com maior autoridade (que condiciona o ato). Anna reitera a performatividade de sua união (b), não só em sua fala, mas, ainda, em sua posição corporal, ao dar os braços ao príncipe (figura 3), apenas para encontrar-se com mais uma negociação de sentidos: (c) “*o que você entende de amor?*”.

Figura 3 - Reiteração de Anna



Fonte: Frozen, 2013, 26min34s.

Desta maneira, ao narrar, parte-se do pressuposto de que as convenções culturais e linguísticas farão o recorte signo-usuário, onde se dá a significação regulada. A vantagem de se trabalhar com personagens, em oposição a pessoas reais e, ainda, num contexto de cultura global, acredito, está no fato de que muitas vezes, principalmente se tratando de mídia infantil, os próprios personagens contarão seus sonhos, medos, talentos, dificuldades, contexto prévio etc. e, além disso, é possível apontar o recorte regulador, ou circunstâncias em funcionamento (BUTLER, 1997, p. 12), com base nas normas ocidentais, presente nos artefatos produzidos pela cultura de massa.

As normas sociais visam fixar sujeitos em concepções rígidas, encaixando e marginalizando-nos: “(...) as implicações políticas daquelas concepções normativas do humano (...) produz[em], por meio de um processo excludente, um anfitrião de 'vidas não-vivíveis' cujo *status* legal e político são suspensos” (BUTLER, 2004, p. XV). Assim, as concepções normativas do que é considerado humano criam uma série de significações (corporais e linguísticas), onde quem não se encaixa nessas normas é, então, excluído delas e do entendimento de que uma vida seja vivível tendo, portanto, suspensa a sua humanidade:

Proponho começar, e terminar, com a questão do humano (...). Começamos aqui não porque há uma condição humana que seja universalmente compartilhada - esse certamente ainda não é o caso. (...) Quem conta como humano? Quais vidas contam como vidas? (...) de doenças a conflitos globais [,] (...) há ainda o fato de que mulheres e minorias, incluindo minorias sexuais, são, como comunidade, sujeitas à violência, expostas à sua possibilidade, se não sua realização. (...) cada

um de nós é constituído politicamente em parte por virtude da vulnerabilidade social de nossos corpos – como um lugar de desejo e vulnerabilidade física, como lugar de uma publicidade ao mesmo tempo assertiva e exposta. Perda e vulnerabilidade parecem seguir os nossos corpos serem socialmente construídos, apegados aos outros, ao risco de perder esses apegos, expostos a outros, ao risco da violência em virtude dessa exposição (BUTLER, 2004, p. 20).

Dessa forma, o corpo não é só o lugar do ato de fala e das regulações metapragmáticas, mas o lugar da precariedade de todos os indivíduos vivos, não só pela vulnerabilidade da vida em sentido literal – matando o corpo, mata-se o indivíduo –, mas no sentido de que os corpos carregam as marcas sociais, estipuladas previamente à sua existência, que designam se sua vida é mais ou menos vivível, ou mais ou menos digna, numa distribuição desigual da precariedade. Assim, partindo da consideração ‘o que é um humano’, podemos dizer que a ‘condição universal’ é da precariedade.

A socialização é uma atividade colaborativa e contínua, de modo que, mesmo que as práticas linguísticas contribuam para a manutenção das convenções sociais, elas também possuem a possibilidade de transformar essas convenções, ressignificando as normas e criando novos caminhos para lidar com as múltiplas situações colaborativas (OCHS, 2000 apud PINTO, 2018, p. 758).

As concepções normativas hierarquizam as existências dos sujeitos com base em sua raça ou etnia, gênero e sexualidade, naturalidade, religião ou crença, classe social, idade, entre outros, acumulando marcações:

O que orienta e regula os padrões de socialização em práticas linguísticas vai depender do espectro de variação das atividades em jogo, num contexto situado e delimitado por interesses, mas também daquilo que codifica o contexto-de-ocorrência do evento, calibrando pressupostos e acarretamentos pragmáticos na função metapragmática exercida por recursos linguísticos (PINTO, 2018, p. 758).

Então, quanto mais índices de “desvios da norma” um sujeito acumula, mais precária é sua existência, mais matável se é. Em outras palavras, as marcações “(...) organizam a cena e proporcionam os significados narrativos pelos quais ‘o humano’ é em sua precariedade estabelecido” (BUTLER, 2004, p. 38).

Desta maneira, as normas sociais estão compreendidas no “(...) conjunto de itens linguísticos que exercem a função metapragmática de dar coerência a uma posição de falante (...) numa certa ordenação indexical” (PINTO, 2018, p. 760). A

ordenação indexical, por sua vez, aponta não só para situações e objetos relacionados aos processos de socialização, mas também para o que/quem cada falante é/quer ser/quer parecer ser/parece ser, e para o que cada um de seus interlocutores imediatos são/parecem ser/poderiam ser (SILVERSTEIN, 2003 apud PINTO, 2018, p. 760).

Assim, quando interpelo um sujeito fazendo uso de um nome que categoriza sua existência num grupo pelo qual é percebido, imprimo nele concepções anteriores à sua existência, reduzindo-o àquela faceta, fixando-o, objetificando-o. Por exemplo, quando gritam “negra!” à Victória Santa Cruz (1960), estão dadas duas interfaces (ou índices, ou marcas) que a categorizam: mulher e negra, ou seja, gênero e raça, ainda que o foco do poema de Santa Cruz seja a indexação de raça e sua subversão pela ressignificação, o gênero também está presente.

No nosso *corpus*, entre o momento em que perde o controle do poder publicamente e o momento de libertação (marcado pela canção *Let it go*<sup>44</sup>), Elsa passa por uma transformação, aos olhos da corte e do reino, em menos de um minuto: de “Nossa bela rainha<sup>45</sup>” (28m02s), para “Monstro<sup>46</sup>” (28m24s). Note-se que, na primeira instância, os plebeus anônimos que ovacionam Elsa não sabem ainda sobre seu poder, então, o que condiciona o ato são os índices de idade (jovem), corpo-normatividade (saudável e sem deficiências), raça (branca; portanto, bela), classe e gênero (mulher nobre). Principalmente classe, já que Elsa estaria no topo da hierarquia social.

Enquanto na sua função pragmática a palavra ‘ela’ encadeia e pressupõe um contexto, na sua função metapragmática ‘ela’ indica um ato de interlocução, aqui, agora, e ao fazer isso a harmoniza (a articula) a um contexto externo e ao progresso de um texto interno. A função metapragmática é, portanto, decisiva no que diz respeito à maneira pela qual fenômenos textuais e interlocutórios (o que inclui os indivíduos, seu gênero, sua cultura) tornam-se coerentes, duráveis e aparentemente destacáveis de seus contextos locais. (...) a função metapragmática confere também a impressão de ordem temporal estável ao centro da volatilidade e da natureza transitória da elaboração do sentido. Ainda que todo signo denotativo possa, – e de fato deva, ressignificar a inteira sequência precedente de significação, a função metapragmática assegura que, na maior parte das trocas comunicacionais e, de fato, na própria ‘cultura’, com as identidades que ela define, como, por exemplo, gênero – se faça a experiência de uma totalidade estável e suficientemente

---

<sup>44</sup> Traduzido como “*Livre estou*” na versão brasileira.

<sup>45</sup> *Our beautiful queen*.

<sup>46</sup> *Monster!*

coerente. (...) 'ela' comunica uma multiplicidade complexa de sinais semânticos (número, pessoa, gênero), indexicalizando sob o plano pragmático o signo ao contexto (POVINELLI, 2016, p. 212-213, ênfase acrescentada).

Então, o pronome feminino no singular *ela/she* não só significa quantidade de um inteiro, ser humano (em oposição a objeto ou animal que, na língua inglesa, tem pronome neutro *it*<sup>47</sup>) e gênero feminino a nível pragmático, mas traz noções preestabelecidas do que esse ser do gênero feminino significa.

Voltemos o olhar para dois índices que congelam sujeitos em categorias: gênero e raça.

---

<sup>47</sup> Usado na língua inglesa para designar objetos e animais cujo sexo se desconhece.

## 2 CORPO MARCADO: GÊNERO E BRANQUITUDE

Refletir sobre as questões de gênero e raça implica na compreensão do que são esses conceitos e como constituem as identidades e, ainda, implica na observação das categorias em que sujeitos são fixados, congelados, os estereótipos difundidos e aquilo que representam. Para tanto, comecemos discutindo o gênero e sua performatividade; em seguida trataremos da branquitude, relacionando as questões com nosso corpus.

### 2.1 É MENINO OU MENINA?

Os estudos de gênero são sinônimo de estudos feministas, campo geralmente delineado em três gerações (SCOTT, 1991 apud PINTO, 2007, p. 18), o que serve como um “guia” para a compreensão de suas respectivas posições teóricas (‘teóricas do patriarcado’<sup>48</sup>, ‘teóricas marxistas’<sup>49</sup> e ‘teóricas pós-estruturalistas’<sup>50</sup>). Pinto (2007) oferece uma compreensão acessível da gênese dos estudos de gênero:

(...) inicialmente, (...) a diferença entre os sexos está articulada aos diversos atos de nossas vidas e como, para que fins e em que momento da nossa história, ela adquire a aparência de natural e o estatuto de uma hierarquia. (...) Sexo foi designado, então, criticamente, como uma categoria de organização social, não mais como um desígnio biológico (PINTO, 2007, p. 18, ênfase acrescentada).

---

<sup>48</sup> Ou primeira onda, para quem, o objetivo “(...) é procurar dar atenção à subordinação das mulheres e encontrar explicação na dicotomia produção/reprodução, propondo uma análise interna do sistema de gênero - apesar de ainda basear suas análises na diferença física” (PINTO, 2007, p. 17), ou seja, a lógica da submissão tem suas raízes no aparato sexual biológico.

<sup>49</sup> Ou segunda onda. Essas “(...) desenvolveram uma abordagem mais histórica, mas suas explicações para um suposto sistema dual sexo-gênero prioriza a causalidade econômica” (PINTO, 2007, p. 17).

<sup>50</sup> A terceira onda, ou “teóricas pós estruturalistas, que constituem um grupo bastante heterogêneo, fundamentam-se tanto no pós-estruturalismo francês (variando a influência de Lacan e Derrida, autores bastante divergentes) quanto nas *object-relation theories* anglo-americanas” (SCOTT, 1991, p. 77, apud PINTO, 2007, p. 18).

Parte-se, portanto, da formulação de que, pelo fato de o aparato sexual biológico ser dual (pênis-vagina), designa-se o binarismo estabelecido ‘homem-mulher’ numa hierarquia que tem a sensação de ser natural (caindo, portanto, na falácia do naturalismo). O dualismo ‘homem-mulher’ é dado em termos:

Ambos no singular porque a percepção imediata do problema deu-se nos moldes essencialistas de uma diferença fundada e fundamentada no aparelho reprodutor, portanto uma heterossexualidade compulsória. Então haveria o homem que fecunda e a mulher que gera e dá a luz, e toda a organização em torno desses atributos (representações do feminino e do masculino, relações estabelecidas a partir dessas representações, etc.). E está instalada a armadilha de se pensar previamente os corpos, porque um dos efeitos dos atos de fala hegemônicos sobre os corpos e o de tomar sua existência como um fundamento real incontestável do sujeito. ‘É menino ou menina?’: o primeiro efeito de constituição do sujeito é sua ordenação sexual. Assim, a categoria ‘gênero’ vem para analisar a organização social imposta aos corpos sexuados nos paradigmas históricos existentes (PINTO, 2007, p. 18, ênfase acrescentada).

Para que possamos compreender o conceito de ‘gênero’, deve-se pensar na forma com a qual o “(...) corpo articula a diferença sexual e como essa articulação está implicada na categoria gênero” (PINTO, 2007, p. 19).

Butler destaca a célebre frase de Simone de Beauvoir: “(...) a gente não nasce mulher, torna-se mulher” (*ibidem*, 2003, p. 160), para quem, na construção do gênero há um ‘eu’ que assume e se apropria do gênero, podendo assumir algum outro. O *tornar-se mulher* acontece sob a influência de uma compulsão cultural e social de assim fazê-lo. Assim, ser mulher não pode ser uma tendência biológica, mas uma construção cultural. Logo, quando a cultura construtora dos gêneros é interpretada como um conjunto de normas, ao invés de uma compulsão natural, ao invés da biologia ser o destino, como queria Lévi-Strauss (apud BUTLER, 2003, p. 26), a cultura se torna o destino.

Assim, como para Beauvoir tornar-se mulher é um processo e nunca se é em definitivo, entende-se o gênero como uma “(...) *estilização repetida do corpo*, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência (...) uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 59, ênfase acrescentada). Ou seja, é o estilizar constantemente o corpo para que se assemelhe ao máximo à idealização do que é ser suposto gênero.

Desta maneira, ao se fazer uso dos termos ‘masculino’ e ‘feminino’, independente de sua inscrição nos corpos biológicos, o dualismo cultural desses termos mantém sua ‘contaminação’ binária nos vocábulos (COLLIN, 1992, p. 5 apud PINTO, 2007, p. 18), sendo desaconselhável que os vocábulos sejam utilizados para designar sujeitos, pois trata-se de uma categorização dos mesmos.

Enquanto sujeitos sociais, estamos todos vinculados às normas impostas culturalmente, valores que interiorizamos na medida em que somos integrados às instituições: família, escola, sociedade etc. Dessa forma, as práticas culturais reguladoras fazem parte constituinte das identidades pessoais, mantendo uma ‘coerência’ ou ‘inteligibilidade’ das pessoas com base em um binarismo corporal:

A própria noção de sujeito só é inteligível por meio de sua *aparência* de gênero, admite possibilidades excluídas à força pelas várias reificações do gênero constitutivas de suas ontologias contingentes (BUTLER, 2003, p. 59, ênfase acrescentada).

Assim, as normas repetidas ao longo do tempo que pensam previamente os corpos, dão as normas de inteligibilidade pelas quais os corpos serão entendidos como uma unidade coerente, socialmente aceita, instituída e mantida (BUTLER, 2003, p. 37), de modo que:

(...) o gênero faz parte do dispositivo metapragmático, de onde resulta a coerência da denotação e da predição: isso quer dizer que o gênero funciona não somente sobre o plano pragmático e semântico, mas sobre o plano metapragmático, ele se apoia sobre essas duas dimensões linguísticas – habitualmente de maneira inconsciente – para ligar e conferir coerência ao ato de comunicação (POVINELLI, 2016, p. 212).

Então, o dispositivo metapragmático regula e categoriza os gêneros e a identificação da pessoa ‘com um ou outro’, dando a sensação de uma unidade identitária. Da mesma maneira que “(...) a ‘língua social’ mantém a unidade da sociedade, a ‘língua individual’ reflete e mantém ‘a unidade, isto é, a continuidade da identidade individual’.” (JAKOBSON, 1990, p. 90. apud POVINELLI, 2016, p. 226), sendo que o que entendemos como a ‘coerência’ de uma pessoa não passa de uma tentativa socialmente aprendida de fixá-la (ou fixar-se) num determinado molde ou categoria, que significa *aquilo* que aquela pessoa *aparenta ser* ou é *percebida como*:

Assim, o gênero serve de material de construção de ligações delicadas e íntimas da sociedade humana, mas não no sentido habitual: o gênero liga delicadamente os textos conversacionais e gramaticais aos seus contextos internos e externos – ligando, ou parecendo ligar, uma pessoa à outra. (...) em inglês padrão supostamente heteronormativo<sup>51</sup>, a coerência semântica e pragmática depende da ordem indexical formal das categorias gramaticais de gênero, ainda que elas sejam carregadas de ideologia. Percebe-se (...), rápido o suficiente, que todos os segmentos ‘coerentes’ da linguagem são de fato discursos metapragmáticos implícitos integrados às instituições sociais dominantes ou minoritárias, formais ou informais (POVINELLI, 2016, p. 213).

Conforme exposto anteriormente e, de acordo com Judith Butler (2003, p. 24), o gênero é uma “construção social”: não se trata do resultado causal do sexo biológico, nem é fixo como ele. A construção sociocultural do gênero sugere um determinismo (que entendo como reducionismo) de significados do gênero, registrado nos corpos, sendo estes percebidos como recipientes de “(...) uma lei cultural inexorável” (BUTLER, 2003, p. 26) que fixa sujeitos, reprimindo o espectro e a fluidez identitárias. Desta maneira, a unidade do sujeito tem o potencial de ser contestada pela distinção que dá espaço ao gênero para ser interpretado numa multiplicidade sexual. Para a autora, os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado são os gêneros, mas o gênero, no singular, não decorre do corpo. A distinção entre sexo biológico e gênero sugere uma descontinuidade entre os corpos sexuados e gêneros construídos pela cultura, pois, mesmo que os sexos aparentam ser fixos, com sua morfologia binária, não existe motivo para se assumir que os gêneros assumidos pelos corpos também devam ser apenas dois:

A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2003, p. 24, ênfases no original).

A unidade do gênero binário é apenas o reflexo de uma prática reguladora que procura homogeneizar as identidades de gênero por meio de uma heterossexualidade compulsória que, com seus atos excludentes, restringe os

---

<sup>51</sup> Padrão de categorização de palavras, objetos e seres vivos como femininos/masculinos/neutros. Pergunto-me o que Povinelli diria das línguas latinas que sequer possuem artigos e pronomes neutros oficiais/formais.

significados das sexualidades e seus lugares de subversão, convergência e ressignificação, no exercício perlocucionário do que se quer “fazer fazer” (PINTO, 2002b, p. 103). Regimes de poder heterossexistas falocêntricos buscam “(...) incrementar-se pela repetição constante de sua lógica, sua metafísica e suas ontologias naturalizadas” (BUTLER, 2003, p. 57).

Desta maneira, o gênero é construído e estabelecido pela naturalização do binarismo sexual como “natureza sexuada” (BUTLER, 2003, p. 25), ou “sexo natural” (*ibidem*), produzindo a *sensação* de ser dado com o corpo, de ser pré-discursivo e anterior à cultura, um objeto isolado e politicamente neutro sobre a qual age a cultura (*ibidem*). E, ao fazê-lo, isto é, ao apresentar o sexo como dicotômico num campo anterior ao discurso, assegura-se a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo, na falácia naturalista. Esta produção deve ser entendida como o “(...) efeito do aparato de construção cultural que designamos por gênero” (BUTLER, 2003, p. 25-26, ênfase acrescentada). Dessa forma, Butler sugere que redefinamos o gênero “(...) para abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo e ocultam (...) a operação da produção discursiva” (BUTLER, 2003, p. 26). Então, a falácia naturalista da estrutura binária tem um lugar estável na tradição ocidental como possibilidades fixas de identificação, que são reafirmados pelas reproduções, ou performatividades, dos papéis de gênero.

O “(...) discurso implícito metapragmático da heteronormatividade com suas instituições” (POVINELLI, 2016, p. 213) é veiculado por esses segmentos indexicais coerentes, isto é, pelas interfaces de categorização e hierarquização.

Se o sujeito observado pela área dos estudos de gênero não deve ser designado por uma categorização binária (ou fixa), como devemos fazê-lo?

Teresa de Lauretis (2006, p. 208) reflete sobre a caracterização desses sujeitos (múltiplos e multifacetados), caracterização essa que devemos observar tanto “para dentro” (*ibidem*) quanto “para fora” (*ibidem*) do gênero, isto é, designam-se sujeitos “(...) não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de *códigos linguísticos e representações culturais*; (...) um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (*ibidem*, ênfases acrescentadas).

Então, entende-se o gênero como derivado da diferença sexual, conforme dado inicialmente pela primeira onda feminista, ao mesmo tempo em que pode ser

incluído na diferença sexual como efeito de linguagem, onde a representação feminina está intrincada na referência masculina, com todos os estereótipos, exclusões e negações. De modo que as normas culturais pensam o feminino ao extraí-lo do masculino, numa relação edênica de dependência das definições: Eva, retirada de Adão. Só se pode ser mulher se não se for homem. E, para poder ser mulher, deve-se estar inclusa no que homens pensam que mulheres devem ser: bonitas o suficiente para consumo e submissas ao poderio masculino.

Quando o corpo é pensado como existente anterior aos signos ‘masculino’ e ‘feminino’, ele também é pensado como anterior à significação que, por sua vez, funciona através do efeito de sua performatividade (BUTLER, 1998, p. 38-39, apud PINTO, 2007, p. 19), num exercício perlocucionário:

Se o corpo significado como prévio à significação é um *efeito* da significação, então o estatuto mimético ou representativo da linguagem, que afirma que o signos que os corpos como seus espelhos necessários, não é de forma alguma mimético; ao contrário, é produtivo, constitutivo, pode-se até dizer *performativo* visto que esse ato de significação produz o corpo que então afirma encontrar antes de qualquer significação (BUTLER, 1998, p. 38-39, apud PINTO, 2007, p. 19, ênfases acrescentadas).

Então, não é que o gênero dos é *refletido* na linguagem, mas ele é *construído* e *performatizado* nos corpos a partir do *efeito* de significação da regulação linguística, de modo que a repetição da regulação garante sua *naturalização* na cultura, visando fixar os corpos e as identidades de forma *coerente* com a heterossexualidade compulsória:

Essa abordagem performativa da identidade de gênero deve ser marcada como divergente de uma visão estável (...) [As] estilizações linguísticas [devem ser consideradas] como fruto, não de cada sexo biológico, mas de relações sociais organizadas arbitrariamente em torno do sexo, relações estas que incluem sexualidade, classe, religião, entre outras (WALTERS, apud PINTO, 2007, p. 24).

As relações sociais organizadas são as variáveis sociodemográficas, que categorizam indivíduos com base em atributos, hierarquizando-os. Tanto o gênero, como a raça, a classe etc., estão implicadas “(...) no poder, no plano de controle, das dominações e da violência. (...) São os atos repetidos dentro de um quadro

rígido que constituem gênero - atos ritualizados através de um corpo que fala” (PINTO, 2007, p. 24).

A relação entre cultura e mídia é intrínseca (KELLNER, 2001, p. 09), pois uma se alimenta da outra para prosseguir, exercendo sua influência. Se os instrumentos de dominação estão enraizados em ambas, por meio dos discursos, faz sentido escrutinar mídias em busca dos marcadores culturais que têm a possibilidade tanto de legitimar e perpetuar, quanto de divergir e desafiar discursos excludentes e opressivos.

Dessa forma, a mídia reitera as relações vigentes de poder e os meios dominantes de comunicação fornecem “(...) instrumental para a construção de identidades, [pois influenciam] o modo como as pessoas pensam e se comportam, como veem os outros e [portanto] como constroem sua própria identidade” (KELLNER, 2001, p. 10). Então o papel da mídia é manter o *status quo*, por meio da normatização, pois, assim, se mantém as relações de poder.

Qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente ligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (...) são entendidas como sendo sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social (LAURETIS, 2006, p. 211-212).

As mídias são palco das lutas pelo poder e “(...) os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pelas mídias” (KELLNER, 2001, p.11). Assim, é proposto contornar a performatividade construtiva do gênero nas partes materiais da cultura:

Aquilo que tomamos por causa ou origem da opressão é na verdade a marca imposta pelo opressor; (...) essa marca não preexiste a opressão... o sexo é tomado como um ‘dato imediato’, um ‘dato sensível’, como ‘características físicas’ pertencentes a uma ordem natural. Mas o que acreditamos ser uma percepção física e direta é somente uma construção sofisticada e mítica, uma ‘formação imaginária’ (WITTING apud BUTLER, 2003, p. 49).

Se tomarmos os corpos como preexistentes às suas significações de gênero que, através de sua performatividade estilizada (linguística e corporal) reafirma a significação do termo dato no momento do nascimento (ou até antes dele): ‘é menino ou menina?’, na “repetição imitativa do original” (BUTLER, 2003, p. 57)

reproduzem-se, a título de mimese, as representações idealizadas do que é ‘masculino’ e do que é ‘feminino’, num círculo vicioso de reprodução da representação.

Desta maneira, as marcações funcionam de modo a sedimentar as normas do gênero, o que hipoteticamente é capaz de produzir o fenômeno ‘sexo natural’, ou ‘mulher ideal’, ou quaisquer das ficções sociais vigentes e compulsórias, que tratam de uma sedimentação e que, com o passar do tempo, produzem um “(...) conjunto de *estilos* corporais que, de forma reificada, aparecem como a configuração *natural* dos corpos em sexos que existem” (BUTLER, 2003, p. 199, ênfases acrescentadas), numa correlação binária. Assim:

O gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos (...). Se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam (BUTLER, 2003, p. 200-201).

Essa repetição de um ideal, representado na estilização do corpo e da fala, já é, por si, o que impulsiona a significação do corpo, “(...) estas ‘representações’ são uma das estilizações obrigatórias ao corpo, num conjunto de atos de fala que impulsionam uma marca ao corpo: a marca de gênero” (PINTO, 2007, p. 19, ênfase acrescentada).

Irigaray (...) compreenderia a ‘marca’ de gênero como parte da economia significativa hegemônica do masculino, que opera mediante a auto-elaboração dos mecanismos especulares que virtualmente determinaram o campo da ontologia na tradição filosófica ocidental (BUTLER, 2003, p. 50).

Muitas vezes, ao se referir à humanidade, diz-se ‘o homem’, como termo genérico para todo ser humano; não há um modelo identificador masculino porque os homens são genéricos, ou o padrão, enquanto as mulheres são marcadas (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130); ser mulher já é uma marcação. Então, levando em conta a hierarquização das categorias de ‘humano’, onde a hegemonia significativa do masculino elabora os mecanismos determinantes da ontologia da tradição ocidental, isto é, onde o ‘homem’ está no topo, podemos inferir uma série de padrões onde se hierarquizam as categorias com base em marcas excludentes;

desta maneira, padrão é ser homem, cis<sup>52</sup>, branco, hétero, cristão. Assim, temos uma sistematização da exclusão, onde quaisquer desvios implicam na marginalização de sujeitos, acumulando marcações e, portanto, precariedade.

Ser homem, branco, cis, homossexual e cristão, por exemplo, aponta uma única marcação, uma que, apesar de ser mais aceita atualmente, já foi vista como distúrbio mental e ainda carrega estigmas por isso; por outro lado, ser mulher, branca, cis, heterossexual, cristã, aponta uma marcação no momento do nascimento, já que aqui o marcador é o aparato reprodutor. Ao contrário do homem branco cis-gay, que descobre sua sexualidade (ou sua marcação) a partir da puberdade, à mulher cis é atribuída uma marca no momento do nascimento (ou antes dele, no exame pré-natal e na ritualização de pré-significação dos corpos); o mesmo acontece para pessoas não-brancas: ser um homem negro, cis, hétero, cristão, denomina a marcação biológica da cor da pele e dos traços fenotípicos (tamanho do nariz, dos olhos, dos lábios etc.). O 'ser homem' garante um mínimo de generalidade, de padronização com a hegemonia do masculino; tudo que vem após o aparato sexual biológico, para o homem, é uma marcação, mas a mulher já vem marcada, apesar de ser possível acumular marcações, ou interseccioná-las. Então, quando dizemos 'o homem', nos referindo ao conjunto de humanos, estamos usando a metapragmática para sedimentar culturalmente que homens são neutros, genéricos e padronizam a existência humana.

Conforme Butler (2003), a norma binária do gênero é difundida culturalmente e, a repetição desses construtos heterossexuais compulsórios pode representar o lugar inevitável da deturpação e incitação das categorias de gênero. A replicação de construtos cis-heteronormativos destaca um *status* absolutamente construído do assim chamado de heterossexual original.

A *sensação de naturalidade* não atua apenas no gênero como aparato sexual biológico, mas também nas normas da heterossexualidade compulsória, que opera por meio da linguagem, com aplicações misóginas. "A repetição imitativa do 'original' (...) revela que o original nada mais é do que uma *paródia* da ideia do natural e do original" (BUTLER, 2003, p. 57, ênfase acrescentada), isto é: cada indivíduo copia aquilo que, para si, seria o modelo *original* do gênero ao qual

---

<sup>52</sup> O termo *cis* designa a pessoa que se identifica com o gênero assinalado no momento do nascimento, diferente de pessoas *trans*, que não se identificam com o gênero assinalado.

supostamente pertence. De modo que, da mesma forma que a travesti visa mimetizar o que para ela seria a 'mulher ideal', estilizando seu corpo com roupas, acessórios, penteado e maquiagem, uma mulher-cis hétero faz o mesmo, ainda que as visões individuais do que seria uma 'mulher ideal' sejam amplamente divergentes. Assim, os construtos cis-heteronormativos são lugares da prática do poder pelo discurso, construindo o gênero. Similarmente, para Pinto:

Essas estilizações operam com itens além da anatomia (...), mas especialmente a sexualidade, pois, criando a ilusão binária homem/mulher, atos de fala se organizam para garantir uma heterossexualidade compulsória e reprodutora. De tal modo que o próprio anatômico é dado como prévio. (...) Se a visada a olho nu não garante o significado binário do corpo ('é menino ou menina?'), como no caso dos vários tipos de hermafroditismo, tecnologias são utilizadas para garantir essa situação binária, porque qualquer subversão no significado previamente definido para o corpo converte-se na *impossibilidade do sujeito* (...) Se gênero é um efeito do ato de fala, ele deve ser entendido no conjunto do ato corporal porque o sujeito está totalmente implicado nas regras discursivas que possibilitam o corpo. Como ser se não 'homem' ou 'mulher'? Essa primeira regra opera a heterossexualidade compulsória, e postula a única possibilidade do sujeito (PINTO, 2007, p. 22-23, ênfase acrescentada).

Ainda que a representação feminina nas mídias tenha aumentado e se tornado mais libertária, as funções de sedutora e doméstica continuaram a integrar essas representações, o que mantém a exorbitante ritualização dos estereótipos femininos (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 132), ou seja, mesmo que as mulheres tenham ganhado espaço nas mídias como protagonistas fortes, ainda há a hiperssexualização de ditas personagens, ou foco na sua vida doméstica, retratando a mulher como objeto de desejo ou serva do lar.

A própria multiplicação de mulheres protagonistas nos desenhos animados evidencia sua marcação, sinalizando ao público infantil uma distinta separação do que seria de meninos (que é o neutro) e do que seria de meninas (marcado), reforçando a falácia naturalista:

O protagonismo invocado pelas heroínas seria uma tentativa de subverter a lógica do herói masculino e da princesa em perigo, abrindo novas possibilidades de representação (...). Se vê a força do cor-de-rosa como marcador de gênero e categoria (...). A apresentação de histórias e personagens, além de categorizada, tem elementos visuais (as cores, o brilho) e temáticos que se destacam do neutro e se contrapõem ao que é masculino ou considerado para meninos – como se o feminino precisasse

ser explicitamente caracterizado (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130, ênfase no original).

Figura 4 - Comparação de armaduras femininas e masculinas em jogos



Fonte: Nixon, 2013.

Podemos notar, como indício da marca de gênero, além de elementos visuais codificados como femininos, como o cor-de-rosa e os tons pastéis, o tipo de vestimenta – para Mendes e Siqueira (2018, p. 130), “indumentária alinhada à moda” e, ainda, podemos citar a notória diferença entre armaduras em jogos por exemplo, onde a feminina deixa à mostra uma boa parte do corpo e a masculina funciona da forma como foi intencionada: protegendo o corpo (figura 3) –, mas, ainda, um *discurso* voltado para a padronização da beleza e dos corpos:

(...) todas as mulheres, novas e velhas, foram socializadas pelo pensamento sexista para acreditar que o nosso valor estava unicamente na aparência e se éramos percebidas ou não como tendo boa aparência, especialmente por homens. Entendendo isso, as mulheres nunca poderiam ter sido liberadas se não tivéssemos desenvolvido uma autoestima saudável e pensadoras feministas do autoamor foram diretamente no cerne da questão - criticamente examinando como nos sentimos e pensamos sobre nossos corpos e oferecendo estratégias construtivas de mudança (HOOKS, 2000, p. 31).

Desta maneira, a intenção das mídias de massa de uma cultura da hegemonia masculina é nos impelir a escrutinar nossos corpos, comparando-nos constantemente umas com as outras, na busca de corresponder às expectativas culturais da idealização feminina pois, se não nos assemelhamos à ficção cultural da ‘mulher ideal’, não somos dignas do consumo masculino. O escancaramento

dessas marcações nas mídias direcionadas para as crianças não é surpreendente, já que a norma social visa enquadrar sujeitos desde sua concepção, nomeando e fixando-os.

A predominância de cores consideradas femininas e o tipo de indumentária alinhada à moda, [objetiva] criar identificação no público, introduzem elementos relacionados a uma representação da mulher que obedece a *padrões de beleza e feminilidade* contemporâneos (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130, ênfase acrescentada).

Presas num padrão de feminilidade e beleza imposto por normas sexistas, “[a] força da protagonista feminina pode ser mais aparente do que real, justamente por estar em destaque mais pela sua imagem como objeto sexual a ser admirado ou desejado do que pela força de seus feitos ou personalidade” (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 136), de forma que a resiliência e a personalidade das mocinhas ficam em segundo plano, dado que o destaque dessas personagens advém de sua forma física e, portanto, da sua capacidade de formar e manter família, necessariamente com um homem.

Para que nós, mulheres, busquemos o amor romântico e, conseqüentemente, a vida familiar, precisamos ser bonitas o suficiente para o consumo masculino e exibir “(...) um apelo visual com função estética e ornamental (...). Para os homens, objeto de desejo, pronto para consumo; para as mulheres, os fins eram de identificação, modelo a seguir” (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 132, ênfase acrescentada). Isto é: para os homens, os corpos das mulheres são representados como produtos; para as mulheres, o objetivo é ser dito produto:

Essa coincidência da mulher-sujeito e da mulher-objeto assegura a hegemonia do rosto feminino. É o reino não só da mulher sujeito-objeto, mas dos valores femininos no seio da cultura. Não há o modelo identificador masculino que se imponha concorrentemente (MORIN, 2002, p. 144, ênfase no original).

No contexto maravilhoso, as princesas geralmente possuem determinados dons, como cantar ou falar com animais, além do design disneyniano característico: olhos grandes e brilhantes, sinalizando inocência, corpos magros, e curvilíneos, com cinturas impossivelmente finas, e geralmente portam uma beleza que está de acordo com as normas em voga nas respectivas épocas de produção fílmica, como

os estilos de cabelo e vestimenta, por exemplo; Branca de Neve exibe um corte de cabelo e silhueta típicos dos anos 1930 (figura 4), além de sobancelhas finas, e o característico batom vermelho<sup>53</sup>; Ariel, por sua vez, exibe mangas bufantes, em conformidade com o que se usava nos anos 1980 (figura 4), facilitando a relacionalidade com os espectadores.

Figura 5 - Comparação das feições de Branca de Neve com sua inspiração, a atriz austríaca Hedy Lamarr



Fonte: montagem feita por mim.

Figura 6 - Comparação das mangas bufantes de Ariel com a moda da época



Fonte: montagem feita por mim.

<sup>53</sup> As cores de batom disponíveis durante e após a Segunda Grande Guerra não tinham uma grande variação, devido à escassez peculiar do período; apesar da precariedade do período pós-guerra, é conveniente que Walt Disney tenha escolhido para sua primeira humana aquela com “lábios vermelhos como o sangue”; levando em conta que trato da branquitude na próxima seção, é profícuo manter em mente que ela também tem “a pele branca como a neve”.

Os corpos magros e rostos tradicionalmente belos<sup>54</sup> esperados das princesas são lugares de possível subversão, ainda não explorados pela Disney, apesar de a princesa de 2019, Moana, além de polinésia (e, portanto, não-branca) possui braços e pernas cheios, (figura 6).

Figura 7 - Moana



Fonte: Divulgação

Voltemos o olhar para Elsa e Anna (figura 7): ambas brancas, magras, de cintura fina, altas, olhos grandes e claros, cabelos longos, lisos e claros; no quesito corporal, pelo menos, elas se encaixam muito bem no padrão de beleza normativo e eurocêntrico dos anos 2010.

Figura 8 - Aparência das irmãs



Fonte: Divulgação

---

<sup>54</sup> Note-se que, a festa de batizado de Aurora (*A Bela Adormecida*, 1959), evento que culmina em sua maldição, uma das fadas abençoa a princesa com “beleza”, literalmente. E, ainda, ao se tratar de beleza, entende-se um modelo euro centrado, branco.

Vejamos algumas condições de suas performatividades: Elsa procura isolar-se, muito disso por medo do dano que seu poder pode causar; entretanto, ela é colocada numa posição de liderança, dado que é a filha mais velha, consequência do padrão de sucessão monárquico. Ela deve ocupar um lugar de destaque e, perdendo o controle do poder durante a festa da coroação, *pensa* que deve abandonar a vida como a conhece e, assim, aceita o poder e, em consequência, a si mesma, isto é, aceita que não tem controle sobre certos atributos de si (nomeadamente, não tem controle sobre a existência da mágica), buscando isolar-se uma segunda vez (na montanha, ao invés de trancada no castelo, como quando fere Anna pela primeira vez); entretanto, o segundo isolamento, apesar de inicialmente motivado por medo, acaba sendo transformado por um desejo de libertação do próprio reino, de suas amarras para com ele e o que era esperado dela, ou seja, dos papéis que deveria desempenhar; Anna, por sua vez, procura um par romântico<sup>55</sup>, buscando, efetivamente, a heterossexualidade compulsória, num esforço de deixar o isolamento imposto pela família; o que para Anna seria uma libertação, também é uma ressubordinação: ao libertar-se do isolamento familiar, ressubordina-se às regras de gênero, será uma esposa e uma mãe, ainda que não cuide dos afazeres domésticos (pois, como princesa, ela tem o direito de ressubordinar outras mulheres, necessariamente da classe trabalhadora, para tal), busca satisfação num relacionamento heteronormativo, onde o homem domina.

Figura 9 - Princesas adormecidas



Fonte: montagem feita por mim.

<sup>55</sup> fato explicitado por sua canção do “eu quero”, que exploro no capítulo 4.

Apesar disso, o filme de 2013 faz uma provocação, evocando cenas dos filmes anteriores, num exercício metapragmático: enquanto as princesas anteriores (Branca de Neve, Cinderella, Aurora e Ariel, por exemplo) dormem e acordam maquiadas e com os cabelos em seus respectivos penteados (figura 8), levantando imediatamente para tomar conta das tarefas domésticas<sup>56</sup>, Anna, ao ser acordada no dia da coroação da irmã (figura 9), está deitada de lado, numa posição torta, sugerindo que se moveu bastante durante o sono e, ainda, a princesa baba; ela se senta, grogue e com os cabelos embaraçados, esfrega os olhos, tentando entender o que está acontecendo para, então, ser lembrada da coroação pelo servo que a acorda, e levantar alegremente.

Figura 10 - Anna adormecida



Fonte: Frozen, 2013, 12m50s

Apesar dos curtas não terem grande peso na análise, é possível perceber dicas do desenvolvimento que o relacionamento das irmãs (e conseqüentemente sua performatividade) recebe *off camera* entre o filme de 2013 e o curta de 2015: no longa, quem acorda Anna para a coroação é um criado, que bate na porta educadamente e fala do lado de fora, de modo profissional e temeroso; no curta, Elsa acorda Anna, muito animada, chacoalhando a irmã mais nova, que está tão bagunçada como no primeiro filme. Tendo em mente o comentário de Buck sobre querer que o amor mais importante desse filme fosse entre as irmãs e não entre um casal heterossexual e, ainda, a fala de Elsa que proíbe um casamento tão ritualizado ao longo da filmografia das princesas, isto é, não poder casar com um homem que acabou de conhecer, podemos perceber várias instâncias onde o

---

<sup>56</sup> No caso específico de Cinderella, pois Ariel não trabalha, e só vemos Branca de Neve e Aurora acordarem após serem enfeitadas, apesar das duas últimas participarem *alegremente* das tarefas domésticas.

diálogo metapragmático recorrente que o filme de 2013 faz: primeiro, questiona os tipos de amor válidos como verdadeiros – é só o amor romântico e, necessariamente, heterossexual? Ou entre familiares também vale? E os amigos<sup>57</sup>? – Depois, questiona noções femininas irrealistas: mulheres não dormem nem acordam maquiadas e, muito provavelmente, acordam bagunçadas. E, ainda, num terceiro momento, quando evoca a cena do primeiro filme no curta, dizendo que ‘é possível reparar relações’ e reforçando a mensagem principal do primeiro filme: amor não é só hétero e romântico.

Para que o romance heterossexual tenha início, é responsabilidade da mulher que seja o reflexo mais fiel possível da mulher ideal (por meio da estilização corporal) que, necessariamente, é *bela*, para atrair a atenção masculina e, portanto, angariar um romance hétero, imperativo à produção de prole, formação de família (necessariamente nuclear) e, finalmente, dos afazeres domésticos.

O valor decorativo, que permeia o *mito da beleza*, relacionando o feminino ao belo, justifica a abundância de personagens belas, dentro de padrões estéticos difíceis de alcançar, muito mais do que personagens masculinos belos (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 133, ênfase no original).

Como a idade também é um fator sociodemográfico, ela permeia o mito da beleza desde tempos antigos, podendo dizer desde a concepção do conto de fada em si. É amplamente sabido sobre a associação da figura da bruxa com uma aparência idosa: “Velhas, feias, viúvas, parteiras, curandeiras, pobres, são algumas das características que predominaram nos tribunais da Inquisição (BARSTOW, 1996, p. 32-4 apud PORTELA, 2012, p. 15) e do imaginário popular (figura 10).

---

<sup>57</sup> Vale notar que a Disney tem adotado algumas práticas da Pixar, como não ter amor romântico guiando uma trama, mas uma aventura entre amigos: *Brave* (ou *Valente*, no Brasil; 2012) foi o primeiro filme de princesa que envolveu a Pixar e é notória a vontade de Mérida de não se casar; *Moana* (2016) leva consigo dois mascotes e um semideus que está longe de ser par romântico, por exemplo. Mais recentemente, temos *Raya, and the Last Dragon* (*Raya e o Último Dragão*, 2021), cuja protagonista é uma solitária que deve fazer amizade com o último dragão de sua terra fantástica.

Figura 11 - Bruxas idosas no cânone disneyniano



Fonte: montagem feita por mim.

Quando o público-alvo dos desenhos animados é composto por meninas, a adultização e a fetichização das personagens fazem sentido tanto dentro de uma perspectiva midiática quanto dentro de uma lógica patriarcal que não só objetifica sexualmente as mulheres, mas também as encoraja a se objetificar (MORIN, 2002 apud MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130).

Assim, acontece a adultização de personagens que inicialmente são retratadas como crianças<sup>58</sup> e sua subsequente fetichização, o que objetifica mulheres sexualmente e nos encoraja a auto-objetificar, num “circuito do *erotismo cotidiano*” (MORIN, 2002, p. 141, ênfase no original). Essas representações objetificadas não apontam a realidade ou um ponto de vista, mas “(...) constituem certos tipos de conduta. (...) essa conduta ‘silencia’ aqueles que são retratados de modo subordinado nas (...) representações” (BUTLER, 1997, p. 18).

Tudo isso faz parte da estratégia discursiva do patriarcado, apesar de não necessariamente ter de usar a linguagem para isso, já que isto se faz também por meio de recursos visuais, como o uso das cores, dando a sensação dos corpos serem pré-discursivos, quando, na realidade, eles são estilizados para tanto. As predisposições inscritas, ou impressas nos corpos são efeitos e condições de “(..) um mundo físico simbolicamente estruturado e da experiência *precoce* e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação” (BOURDIEU,

<sup>58</sup> Branca de Neve supostamente teria 14 anos e Pocahontas apenas 11 quando foi sequestrada pelos ingleses (Pocahontas: her life and legend, 2015).

2012, p. 50-51, ênfase acrescentada), ou seja, as estruturas nos incentivam a conformar-nos com as normas, estilizando nossos corpos para tal:

As posturas corporais e as formas de andar, olhar, se mover e se mostrar estão impregnadas de uma ética e uma política que se alinham à dominação. Fazem parte de um 'adestramento' do corpo para naturalizar esta ética e reforçar a diferenciação entre os gêneros feminino e masculino e suas identidades pretensamente antagônicas. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130).

A corporeidade, como recurso visual, é exatamente a incorporação da dominação normativa do patriarcado, que naturaliza o binarismo feminino/masculino, colocando o feminino evidentemente marcado, e o masculino como neutro, na dialética hegeliana do “servo em relação ao mestre” (FEMENÍAS, 2012, 312), sendo que o indivíduo que se encontra na posição servil (sendo este composto pelas mulheres e indivíduos não-binários, se considerarmos apenas o demográfico gênero) é definido pela exclusão das características daquele que mantém o poder, isto é, o servo é marcado por aquilo que o mestre não é.

Essa relação fica mais evidente na representação dos corpos femininos, já que “(...) o corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo” (LE BRETON, 2007, p. 70), como construto simbólico, o corpo é político e as desigualdades sociais e de gênero são manifestas nele:

A mulher modelo desenvolvida pela cultura de massa tem a aparência da *boneca do amor*. [Esses modelos] estão orientados de modo bastante preciso para os caracteres sexuais secundários (cabelos, peitos, boca, olhos), para os atributos erógenos (roupas de baixo, vestidos, enfeites), para um ideal de beleza delgado, esbelto – quadris, ancas, pernas. A boca perpetuamente sangrenta, o rosto pintado seguindo um ritual são um convite permanente a esse delírio sagrado de amor que embota, evidentemente, a multiplicidade cotidiana do estímulo (MORIN, 2002, p. 141, ênfase no original).

E são essas características físicas “(...) que podem facilmente se metamorfosear em vários indícios, dispostos com o propósito de orientar o olhar do Outro ou para ser classificado (...) numa categoria moral ou social particular” (LE BRETON, 2006, p.77). Então, as características físicas de personagens dão “dicas”

sobre as virtudes que o ideal feminino supostamente deveria portar, como indícios de inocência<sup>59</sup> (virgindade) e profanidade (promiscuidade), por exemplo.

Assim, a cultura de massa do século XX desenvolveu um padrão estético que dava ares de inocência às personagens femininas, ao mesmo tempo em que estas apresentavam corpos adultos curvilíneos, como o protótipo *born sexy yesterday*<sup>60</sup>. Trata-se de corpos adultos com mentalidades infantis, o que lembra muito as personagens Disney, que mantém a *baby face*<sup>61</sup> ao mesmo tempo em que exibem um corpo voluptuoso, ideia análoga à de Morin (2002, p. 145), do sincretismo imperativo: “seduzir, amar, viver confortavelmente”. Então, podemos dizer que, para as representações midiáticas, tanto os corpos das mulheres quanto suas atitudes são explicitamente marcados para obedecer a uma norma androcêntrica.

É nitidamente perceptível que não há nas mídias uma grande variação nas representações de rostos e corpos femininos, estes tendem a seguir um padrão do que é considerado belo dentro das normas estéticas contemporâneas à sua produção. Isso significa que o sistema androcêntrico elabora normas linguísticas que denominam o que é ser homem, retirando deste e marcando o que é ser mulher, de modo que, para a mulher, o amor romântico e conseqüentemente as tarefas domésticas “(...) são de fato, os dois grandes temas identificadores da cultura de massa” (MORIN, 2002, p. 141). A marca do gênero, ainda, não passa da “(...) obliteração misógina do sexo feminino” (IRIGARAY apud BUTLER, 2003, p. 50, ênfase no original), moldando as identidades para servir aos propósitos de dominação:

A ficção linguística do sexo (...) é uma categoria produzida e disseminada pelo sistema da heterossexualidade compulsória, num esforço para restringir a produção de identidades em conformidade com o eixo do

---

<sup>59</sup> hooks (2019, p. 207) aponta para a pele clara ou branca sendo “(...) interpretada como sinal de inocência”.

<sup>60</sup> Tropo cinematográfico onde geralmente o interesse romântico do protagonista (geralmente um homem cis-hétero branco) é uma mulher de corpo adulto (suas vestimentas podem refletir sua sexualidade inerente com decotes exagerados estratégicos) e mente infantil: ela é tão inocente num mundo perigoso/corrupto que depende da proteção do protagonista para sobreviver. É a donzela em perigo, mas a donzela é uma lousa em branco, pronta para ser ‘conquistada’ pelo protagonista. Pense: “(...) a mente de uma criança manifestada em um corpo feminino adulto” (MCINTOSH, 2017).

<sup>61</sup> *Baby face* é um rosto infantilizado, com olhos enormes e bochechas cheias (Merriam-Webster, sd.).

desejo heterossexual (WITTING apud BUTLER, 2003, p. 50, ênfase no original).

Visando encaixar sujeitos na compulsividade heterossexual, os papéis designados às mulheres devem, portanto, estar ligados à busca do amor romântico e, posteriormente, relacionados à vida familiar: cuidar do marido, dos filhos e das tarefas domésticas.

Por esse motivo, as protagonistas Disney são associadas à ideia do amor romântico, já que é sobre esta construção que se edificam os pilares da família e da maternidade, ideias associadas à feminilidade, “(...) a verdadeira práxis cultural concerne aos valores ‘femininos’: amor, conforto, bem-estar” (MORIN, 2002, p. 140). Dessa forma, no período pós-guerra, quando os homens voltam do serviço militar ao mercado de trabalho, relaciona-se casamento e felicidade para estimular o retorno das mulheres da classe-média alta ao trabalho e vida domésticos (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 133). Assim, os tipos de personagens femininos apresentados pelas mídias até então, apesar de oferecerem uma certa representação às mulheres, apenas reforça um estereótipo que caracteriza o que é esperado das mulheres naquele momento, os papéis que devem desempenhar e como devem portar sua feminilidade e seus corpos.

É esperado de Anna, por exemplo, que tenha um par romântico, e o filme de 2013 introduz prontamente esse par, que é obrigatoriamente heterossexual, portanto numa figura masculina, apenas para subvertê-lo numa reviravolta, onde é revelado que seu interesse por Hans não só não é correspondido, como ele, na verdade, é o antagonista da trama, e só estava interessado no casamento como ferramenta de controle político sobre Arendelle<sup>62</sup>; ou seja, ele não tem interesse romântico e visa dar um golpe de estado. Por outro lado, quando Anna vai à procura de sua irmã para que volte à casa, o filme apresenta uma outra opção romântica: o mercador de gelo Kristoff (um plebeu subalterno e, portanto, não uma opção viável de relacionamento, segundo as regras absolutistas que o filme deveria seguir, já que se trata de um Reino); opção essa que é reforçada pelo número musical dos

---

<sup>62</sup> Lugar fictício onde se passa a trama. Espelho que se encontra no Reino da Dinamarca e da Noruega, visto que é a origem de Hans Christian Andersen.

trolls<sup>63</sup>, que visam performar um casamento imediatamente (num exercício tão ilocucionário quanto perlocucionário: performatizam-se ao mesmo tempo ‘o que se quer fazer’, e ‘o que se quer fazer’). Então, mesmo que o primeiro relacionamento heterossexual tenha sido subvertido, não se transgride a heterossexualidade compulsória em si, nem o tropo de nivelação da busca do amor romântico com a felicidade, quando se trata da performatividade de Anna. Elsa, por outro lado, sequer cogitou um relacionamento na vida, que não fosse com os pais; ela é confrontada pela realidade da necessidade de relacionar-se com as pessoas ao perdê-los. Apesar de terem os rostos infantilizados e a espontaneidade de Anna poder ser vista como ‘indícios de inocência’ à primeira vista, Elsa não é completamente ingênua sobre as intenções de Hans, negando imediatamente a união.

As princesas disneynianas são boas moças, participam com alegria das tarefas domésticas, são pacientes, gentis, delicadas, sonhadoras e femininas, no sentido convencional do termo. São mulheres para serem vistas, não ouvidas. A ideia de boa moça gira em torno do amor romântico e da vida familiar, e a busca romântica é igualada à busca pela felicidade, já que os “(...) modelos projetivos<sup>64</sup> do imaginário amoroso (...) exaltam o amor como valor supremo da existência (...). Esse microcosmo é, além disso, o núcleo mais ativo da chamada cultura de massa, com sua incitação intensiva à imitação, ao consumo, à conduta” (MORIN, 2002, p. 143-144, ênfase no original). Então, a partir desses modelos projetivos que exaltam o amor como a qualidade suprema, somos encorajadas pela mídia de massa a buscarmos, necessariamente em um homem, a satisfação máxima que nos permite o patriarcado: a reprodução sexuada e a manutenção das normas pelo desempenho dos papéis domésticos e pela socialização da prole.

Alessandra Levorato, em *Language and Gender in the Fairy Tale Tradition: a Linguistic Analysis of Old and New Story-telling*<sup>65</sup> (2003), argumenta que, para

---

<sup>63</sup> Trolls são monstros do folclore escandinavo; podem ser criaturas pequenas ou gigantescas. Os trolls não estão presentes na obra de Andersen que, ao invés, preferiu usar demônios no prólogo de sua trama: os demônios criam o espelho mágico cujos estilhaços ferem Kai; na versão Disney, os trolls são criaturas amáveis, de pequena estatura e aparentemente são de pedra e musgo e, todas essas características transformam os pequenos monstros em uma família de mascotes, o que está mais de acordo com a infantilização peculiar dos estúdios.

<sup>64</sup> Entendo o funcionamento dos modelos projetivos como o da sinalização de virtude.

<sup>65</sup> Linguagem e Gênero na Tradição do Conto de Fadas: uma Análise Linguística de velhas e novas contações de histórias. Traduções minhas.

reforçar a ligação de personagens femininas com a vida doméstica, geralmente elas são descritas (no caso do conto escrito) com relação ao parentesco que tem com outros personagens: mãe, madrasta, esposa, filha, avó, sobrinha, tia, fada-madrinha, marcando a relação mulher-família ou, ainda, mulher-doméstica. Mesmo nessa dissertação, note-se a repetição do parentesco, quando me refiro às protagonistas como “as irmãs”.

Além disso, como “(...) agentes sociais (...) servem de mediadores/as para impregnar os indivíduos das regras tácitas do gênero” (POVINELLI, 2016, p. 225), faz sentido que as mulheres que fazem parte das vidas das protagonistas sejam sempre referidas pelas suas relações de parentesco acrescido de gênero (no caso das línguas que possuem essa marca morfológica), já que o que devem imprimir na protagonista são os papéis que devem desempenhar pessoas assinaladas ao gênero feminino.

Como as relações familiares também constituem uma parte significativa das vidas de pessoas reais e a cultura e a mídia se alimentam mutuamente, os modelos de representação feminina oferecidos pelas animações

(...) constituem visões de mundo e estão diretamente ligad[os] ao imaginário de uma sociedade. Ficção inspirada no real, os desenhos dizem muito sobre os papéis de gênero na sociedade, suas representações e ajudam a entendê-los e a questioná-los (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 129).

Eis a problemática: esses modelos são baseados numa ideia patriarcal do modelo de mulher: submissa, do lar, feminina, ‘*bela*’. Ao expor às crianças esse tipo de representação feminina, deixa-se de lado uma gama de outras realidades nas quais ser mulher não esteja atrelada às normas androcêntricas, isto é, mulheres que não se encaixam em papéis impostos de gênero: mulheres líderes, em oposição à submetermo-nos; mulheres que buscam suas realizações pessoais fora do relacionamento heterossexual normativo, seja buscando amor homossexual, ou abstendo-se de buscá-lo; mulheres cujos corpos não se conformam nas normas de beleza de suas respectivas épocas e culturas; mulheres que não se encaixam numa performatividade dita feminina, isto é, dócil e submissa. Como veremos a seguir, na branquitude, as ausências e silêncios dizem muito.

Então, quando olhamos para as representações de gênero nas mídias, “O primeiro problema para se pensar é a *pluralidade* que se oferece nos objetos que procuramos ‘representar’ nas ideias homogêneas de masculino e feminino” (PINTO, 2007, p. 19-20, ênfases acrescentadas). Sendo então contestável o fechamento, ou a fixação, das identidades (fluidas e plurais) na dicotomia totalizante homem-mulher.

Aqui se faz profícuo ressaltar o argumento principal de Derrida (apud PINTO, 2007, p. 20), quando procura criticar o conceito singular de ‘mulher’, que compara com a singularidade do conceito de ‘verdade’; para o filósofo, devemos nos livrar de conceitos essencialistas; ‘mulheres’, como ‘verdades’, devem estar sempre no plural:

(...) vários tipos, cujas diferenciações não são feitas a partir do aparato reprodutor e sua presumida essência; sexualidade (virgens, mães), idade (velhas, meninas), classe (governantas) operam como diferenças sexuais. (...) a ‘mulher’, assim como a ‘verdade’, é algo que não se deixa nomear; nada pode conceituá-la, apreendê-la (PINTO, 2007, p. 20).

Desta forma, Derrida (apud PINTO, 2007, p. 20) problematiza a dicotomia sexual a partir “(...) da pluralidade produzida pelo mecanismo polissêmico de significação - sexualidade, classe, idade, e pode-se incluir raça, religião (...)” e naturalidade; e a partir “(...) da sua textualidade ‘intrínseca’” (*ibidem*). Ou seja, não se pode negar a significância textual (que entendo como a regulação metapragmática) dos signos culturais que marcam indivíduos: gênero, raça e etnia, sexualidade, religião, classe social, idade. De modo que o filósofo se preocupa em “(...) afirmar a pluralidade da diferença sexual, desfazendo-se do ‘fetiche essencialista’” (*ibidem*) do binarismo homem-mulher, ao mesmo tempo que insiste no “caráter ‘invisível’” (*ibidem*) que *impõe* o corpo na diferença sexual. Vejo essa propriedade ‘intrínseca’, esse ‘caráter invisível’ como a conformação dos corpos às performatividades normativas, como a ‘imitação do original’, que busca o *status* de ‘mulher ideal’ ou ‘idealização do feminino’, ao incorporar as regras e costumes culturais do que é tido como ‘tipicamente feminino’.

A construção identitária e política dos sujeitos é vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão; então, para que estruturas de dominação, como o patriarcado, mantenham seu poder, deve também haver uma política de exclusão,

onde a classe trabalhadora, os negros, as mulheres, a comunidade LGBTQ+ e, enfim, uma gama de minorias, seja sumariamente oprimida, para que os privilégios de uma classe dominante sejam mantidos. Assim, de acordo com Butler, em *Problemas de Gênero* (2003) e em concordância com bell hooks, em *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*<sup>66</sup> (2003), mantém-se o *status quo* e os indivíduos sob controle.

Ainda, no discurso filosófico, o que define uma pessoa, independentemente de seu contexto social, é o fato dela se manter relacionada, de maneira externa, “(...) à estrutura definidora da condição de pessoa, seja esta a consciência, a capacidade de linguagem ou a deliberação moral” (BUTLER, 2003, p. 19). Isto é, sujeitos internalizam à própria consciência, por meio do discurso e das regras morais da cultura à qual pertencem – no movimento de fora para dentro que fala Lauretis (2006) –, uma estrutura que enquadra sujeitos nas definições normatizadoras culturalmente aceitas, ou hegemônicas.

Dessa forma, se as práticas reguladoras têm seus significados amplamente contestados, então, ao multiplicarem-se as construções do gênero fora da norma binária, acontece com ela uma transposição, uma fragmentação de dita compulsividade e, ainda, ser de determinado gênero seria um efeito que esquematiza os padrões políticos e sociais de sua construção ontológica. Declarar o gênero como construto social é compreender que os termos que nos fixam residem no interior de um discurso binário que pratica normas excludentes.

Entretanto, mesmo que as performances midiáticas reafirmem as normas culturais de um binarismo androcêntrico, é possível transgredir essas normas. O mesmo meio que é usado para manipulação e opressão, também pode ser usado para subversão e transgressão, a fim de dissolver valores que excluem sujeitos com base no que supostamente são e/ou deveriam ser: “esses construtos de identidade servem de ponto de partida epistemológicos a partir dos quais emerge a teoria e a política é formulada” (BUTLER, 2003, p. 185), de modo que a mesma linguagem que é usada para fixar os sujeitos no binarismo de gênero, pode ser transformada como ferramenta da reforma.

---

<sup>66</sup> Ou *Feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, no Brasil. Acho importante destacar o título original que, por alguma escolha tradutória, não transparece toda a sua força: em inglês, *políticas apaixonadas*, me parece refletir melhor a paixão envolvida no processo decolonial.

O empoderamento de mulheres por meio das representações que nos são ofertadas pela mídia de massa é uma das maneiras de subversão das mídias, mostrando versões de mulheres que não estão de acordo com sua domesticação ou erotização. Porém, faz-se necessário notar, ainda, que podem haver várias outras opressões em execução numa narrativa de empoderamento, como racismo, xenofobia, homofobia, colonialismo, imperialismo, capacitismo. É por isso que, ao produzir material cultural, devemos estar atentas à outros mecanismos opressivos em funcionamento na cultura e na nossa própria performatividade, como corpos que falam, pois “(...) não pode haver tal coisa como feminismo de poder se a visão do poder evocada é o poder ganho através da exploração e opressão de outras” (HOOKS, 2000, p. 6), e esse é outro problema que reina nos longas animados infantis: a princesa tem o direito de obter e se manter no poder, contanto que haja uma classe trabalhadora de outras pessoas subjugadas que sustentem este sistema.

Pois, antes de sermos todos seres humanos, estamos separados em castas num sistema que prega igualdade de oportunidades baseadas em mérito, mas não a pratica. Mesmo que as novas abordagens das representações da mulher em filmes infantis tenha ganhado uma roupagem mais empoderadora, ela ainda está centrada no imperialismo, onde apenas a realeza é digna de dito poder, e a mulher trabalhadora se mantém posta onde a colocou o patriarcado: sem direitos, sem reconhecimento, sem nome.

Podemos observar nos filmes disneynianos as multidões de pessoas que habitam e trabalham nos castelos, sendo que Ariel, de *A Pequena Sereia* (1989), por exemplo, até mesmo tem uma aia, que prepara seu banho e lava suas roupas. “A separação mais gritante entre mulheres [é] a de classes” (HOOKS, 2000, p. 37), no sentido de que àquelas mulheres detentoras de um poder supremacista é dado o direito à fala, ao voto, ao trabalho fora da domesticidade, enquanto mulheres não-brancas (ou brancas da classe trabalhadora) são ressubmetidas às várias formas de opressão; elas são subalternas às ricas, trabalham na limpeza e organização das casas das mulheres ricas, cozinham para suas famílias, tendo que voltar à própria casa e fazer todo o trabalho novamente, porque elas mesmas não tem quem faça isso por elas; Elsa e Anna também tem vassallos, que acordam e cozinham para as princesas, limpam, organizam, abrem e fecham o castelo,

fazendo a manutenção da própria aristocracia. Aqui percebe-se que as personagens que possuem nome próprio e falas<sup>67</sup> são aqueles que ocupam uma posição social elevada; são nobres. Aquele que não possui um título da nobreza simplesmente não tem o direito de se expressar, falando apenas quando estritamente necessário, como é o caso do criado que acorda Anna<sup>68</sup>. Temos então uma clara distinção entre os subalternos, que são silenciosos (ou silenciados) e os detentores de agência e poder, que são brancos ricos.

Em outras palavras, o que constituiria o sujeito social, suas estruturas identitárias estabilizadas por noções de sexo, gênero, desejo etc., são convenções normatizadoras que encaixam ou marginalizam sujeitos. Então, se pensarmos o gênero como representação e construção social, seguindo o raciocínio foucaultiano de “tecnologia sexual” (LAURETIS, 2006, p. 208) , torna-se evidente que o gênero não compreende um indivíduo, mas uma relação social: “(...) a relação de *pertencer* a uma classe, um grupo, uma categoria” (*ibidem*, p. 210, ênfase acrescentada). O gênero, como um produto da cultura de massa, pretende normatizar o comportamento feminino, a fim de encaixá-lo em padrões comportamentais ortodoxos, pois “(...) a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação do fundamento (...)” (BUTLER, 2003, p. 23) das identidades dos sujeitos. Para Teresa de Lauretis, em *A Tecnologia do Gênero* (2006, p. 209), cada uma dessas relações pode ser lugar de reprodução do discurso hegemônico, mas também possui o potencial para subvertê-lo; assim:

Inseridas em uma cultura androcêntrica que as submete ao poder patriarcal, as mulheres foram durante muito tempo sub-representadas nas artes e na cultura, reduzidas aos estereótipos de gênero e vistas como coadjuvantes. O progressivo aumento de personagens femininas em destaque nas produções midiáticas acompanhou, de certa maneira, o avanço do feminismo (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 131).

Então, mesmo que o discurso androcêntrico ainda seja evidente nas produções com protagonistas femininas e em suas performatividades, a

---

<sup>67</sup> Com raras exceções, como é o caso do nosso Kristoff que, ainda que seja da classe trabalhadora, é um homem cis hétero branco e, portanto, tem direito a um nome, falas e interesse romântico na princesa.

<sup>68</sup> Fora do reino, Anna tem a oportunidade de interagir de modo mais casual com plebeus, como é o caso de Oaken, um comerciante da montanha que serve principalmente de alívio cômico e mecanismo da trama, já que é em sua loja que Anna e Kristoff se conhecem.

multiplicação do protagonismo permite a lenta, mas constante, inclusão de identidades múltiplas e fluidas.

“Imagine viver num mundo onde não há dominação (...), mas onde a visão de mutualidade é o *ethos* moldando nossa interação. (...) O feminismo sozinho não criará esse mundo; precisamos dar fim ao racismo, elitismo de classes, imperialismo” (HOOKS, 2000, p. x), pois outros discursos de exclusão podem estar presentes. Então, apesar de o movimento feminista possuir um discurso de igualdade, ele também está potencialmente impregnado de classificações e assujeitamentos de humanos (*ibidem*), como o elitismo, que vemos na representação de trabalhadores sem nome; e como o racismo, que pode ser observado por meio do *whitewashing*<sup>69</sup>, notório em Hollywood, e por meio dos apagamentos e invisibilidades, tão fáceis de negligenciar.

A potencialidade excludente vem do fato de as políticas feministas terem surgido como resposta ao neocolonialismo, que, “(...) em culturas ocidentais patriarcais capitalistas de supremacia branca (...), determina o tom de várias práticas culturais” (HOOKS, 2000, p. 44), focando na conquista territorial, direito de propriedade e de governar (*ibidem*).

Esse paternalismo neocolonial já havia sido encenado para manter as mulheres de cor em plano de fundo para que apenas mulheres brancas conservadoras/liberais fossem as autênticas representantes do feminismo. (...) sua aquisição hegemônica da retórica feminista sobre igualdade ajudou a mascarar sua fidelidade às classes dominantes dentro do patriarcado capitalista de supremacia branca (HOOKS, 2000, p. 45).

Desta maneira, mulheres brancas e privilegiadas declaram-se ‘líderes’ do movimento feminista, enquanto mulheres não-brancas e mulheres brancas de classe trabalhadora são relegadas a serem ‘seguidoras’ (*ibidem*, p. 44), de modo que esse pensamento é apenas um reflexo do racismo e do sexismo da hegemonia masculina e supremacista (*ibidem*, p. 45).

Da mesma maneira que a idade, a sexualidade, o trabalho, a estilização e o tamanho dos corpos femininos, os trabalhos aos quais são submetidos e os papéis sociais que devem desempenhar, suas vontades e paletas são regulados pela

---

<sup>69</sup> “(...) refere-se ao ato de escalar atores brancos como personagens que são não-brancos ou de raça indeterminada” (Merriam-Webster, 2019).

práxis cultural, também a cor da pele sofre categorização, tendo os corpos não-brancos relegados ao plano de fundo ou sumariamente obliterados das narrativas por meio dos apagamentos. Na franquia *Frozen*, apenas vemos personagens não-brancos no filme de 2019, e eles fazem parte do elenco de apoio, já que o foco obviamente está nas jovens brancas e nobres.

## 2.2 BRANQUITUDE COMO RAÇA

“(…) dada a realidade do racismo, faz sentido que homens brancos estivessem mais dispostos a considerar os direitos das mulheres quando o concedimento desses direitos servisse aos interesses da manutenção da supremacia branca” (HOOKS, 2000, p. 4)

Dessa maneira, mesmo que não seja de interesse do patriarcado que mulheres tenham suas reivindicações acatadas, faz mais sentido para esse sistema ouvir as vozes das mulheres brancas que, na lógica supremacista, tem na cor da pele o potencial de autoridade sobre as *outras* mulheres, mantendo essas no lugar da subalternidade, impedindo sua mobilidade social sob o pretexto de ‘abrir espaços’ (HOOKS, 2000); mantém-se, portanto, uma aparência de progresso, ao permitir que mulheres brancas reivindicuem suas lutas, sob a fachada de que representam todas as mulheres.

Mulheres não-brancas não recebem reconhecimento sobre sua experiência histórica da desigualdade. Portanto, não se faz necessária apenas uma discussão de identidade de gênero, mas uma identidade de gênero ligada às experiências dessas mulheres que ainda são submetidas à opressão, mesmo dentro do feminismo dito tradicional (branco), que cala as falas não condizentes com a experiência midiática estereotipada (HOOKS, 2000, p. 5), sob uma falsa premissa de que as mulheres brancas representam todas as outras (*ibidem*, p. 45); “Elas entraram no movimento apagando e negando a diferença, não jogando raça junto do gênero, mas eliminando a raça do jogo” (HOOKS, 2000, p. 56).

As experiências de mulheres não-brancas são bem diferentes da experiência aristocrata e burguesa que permeia as mídias de massa e, ao dar visibilidade para

as mulheres brancas, mantém-se o *status quo* de uma supremacia branca e capitalista, sob a premissa de quebra de discriminação de gênero:

A teoria feminista do cinema baseada numa moldura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento da feminilidade negra realizado pelos filmes, silenciando qualquer discussão sobre a diferença racial — a diferença sexual racial. Apesar das intervenções críticas feministas mirarem na desconstrução da categoria “mulher” que destaca a importância da raça, muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seus discursos como se falassem pelas “mulheres”, quando na verdade falam apenas pelas mulheres brancas (HOOKS, 2019, p. 191-192).

O silêncio não trata apenas do não-dito, mas aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído e efetivamente calado:

(...) o poder se exerce sempre acompanhado de um certo silêncio. É o silêncio da opressão. (...) se tentarmos compreender um discurso, devemos perguntar sistematicamente o que ele ‘cala’. O silêncio não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras. Desta forma, a ideologia está em pleno funcionamento no que obrigatoriamente se silencia. Assim, quando destacamos que branquitude é território do silêncio, da negação, da interdição, da neutralidade, do medo, do privilégio, enfatizamos que trata-se de uma dimensão ideológica, no sentido mais pleno da ideologia: com sangue, calor, entusiasmo, veneração, porta-voz, emblemas, iconografia, com seus santos e seus heróis. E igualmente nas falsas representações, nas armadilhas em que todos caem e se debatem, na ânsia de sair justamente do calor e do sangue com os quais temos de viver cotidianamente (ORLANDI, 1995, apud BENTO, 2002, p. 167).

Quando se insiste num modelo de mulher normativo, que não condiz com as realidades múltiplas da experiência humana, fixa-se sujeitos como estando ‘dentro’ ou ‘fora’ da normalidade, onde ‘normal’ são mulheres brancas, héteros, magras, ricas etc. As princesas, como modelo normativo da animação infantil, validam um único tipo de identidade feminina (cis-hétero, ‘bela’ – onde a raça está implicada – e do lar) excluindo e relegando grande parte das mulheres: lésbicas, trans, gordas, negras, indígenas, trabalhadoras etc.

Como o gênero, o conceito de ‘raça social’ não se dá em dados biológicos, mas de “(...) construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas eficaz socialmente, para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios” (GUIMARÃES, 2005, p. 153 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 174).

A raça é, portanto, o resultado de práticas discursivas produtoras e reguladoras de uma cadeia de significações “(...) – como o discurso racializado – e que resultam na produção de campos não-discursivos – ações, comportamentos explícitos ou implícitos – geradoras de sua permanência e insistência como definidora de um sujeito e de uma história” (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 174). Ou seja, a raça é o resultado perlocucionário e metapragmático da rede de significações linguísticas e corporais, essa última sendo entendida como pré-discursiva.

Neil Gotanda (apud WRIGHT JR, 1997, p. 321) oferece quatro tipos de doutrinas raciais que rastreiam como a sociedade vê raça: (1) raça de *status*; (2) raça formal; (3) raça histórica; e (4) raça cultural: “Sob a doutrina de raça de *status*, [1] a noção de que a raça negra é inferior permite que indivíduos privados discriminem com base nessa crença” (*ibidem*). Constrói-se assim, uma branquitude tida como superior, por aqueles inseridos nela; essa superioridade essencialista “(...) informa [as] representações de branquitude (HOOKS, 2019, p. 65).

“A doutrina da raça formal [2] emprega a definição de raça que *remove* todas as experiências sociais e históricas, e vê a raça em isolamento, como mera diferença em *aparência*” (WRIGHT JR, 1997, p. 321, ênfase acrescentada), então, para a raça formal, veem-se as diferenças em características fenotípicas, físicas, desconsiderando a opressão visível (como no sistema escravocrata, por exemplo) e a invisível (a mochila de privilégios); uma definição inicialmente ‘vazia’, no sentido de que considera apenas os corpos dos sujeitos Outros.

“A doutrina da raça histórica [3] define a raça em termos de sua relação com a opressão e poder desigual” (*ibidem*), ou seja, a raça histórica considera apenas os mecanismos de opressão que o grupo racializado sofre e, finalmente, a “(...) doutrina de raça cultural [4] incorpora todos os aspectos da cultura, comunidade e consciência” (*ibidem*), isto é, considera os aspectos culturais desenvolvidos pelo grupo racializado como artefatos definidores do ‘grupo’.

Dessa maneira, apenas a doutrina de raça formal considera características biológicas (já que a pigmentação da pele e as características fenotípicas se dão por DNA) mas, ao desconsiderar as opressões, desconsideram-se também as *condições de produção* dos discursos racial e racializado.

Assim, a raça, como o gênero, é uma variável sociodemográfica, ou seja, um grupo hierarquizado, e um construto sociocultural, isto é, eles são “(...) o resultado de certos modelos e práticas vigentes em um determinado momento histórico” (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 174), não sendo uma definição fixa de sujeitos, uma “existência concreta” (*ibidem*) – ou ‘coerente’ –, apesar do fato de sujeitos possuírem um corpo concreto, o conceito de sua ‘raça’ não o é:

[a raça] é uma categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas corporais – cor de pele, textura de cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (Hall, 2005, p. 62-63 apud CARDOSO, 2009, p. 37).

Então, o que chamamos de ‘raça’ não passa de um discurso construído e repetido ao longo do tempo, com base na pigmentação da pele (discursos sobre a ‘cor’), seu fenótipo (características físicas, como formato e tamanho do nariz, dos olhos, dos lábios, textura dos cabelos, por exemplo), e classe. Sendo que principalmente a cor, no Brasil, é “(...) vinculada fortemente ao processo de hierarquização social” (GUIMARÃES, 2005 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 174); associada a uma cultura colorista, onde quanto mais clara a pele, mais próximo do branco a pessoa está, o fenótipo é a “fronteira da branquitude” (SCHUCMAN, 2012, p. 87).

Apesar de raça não ser ‘uma divisão natural dos humanos’, a raça deriva muito de seu poder da *aparência* de ser um fenômeno natural ou biológico ou, pelo menos, uma categoria social *coerente*. O conceito de raça adquire significado apenas no contexto de desenvolvimento histórico e de relações existentes (MAHONEY, 1997, p. 330, ênfases acrescentadas).

Então também há na raça a *sensação* de uma divisão naturalista, não sendo percebida como uma construção cultural colonialista. Mas, assim como a cultura, a raça é um fenômeno em constante formação e (re)formulação, estando sujeita a contestações e transformações (MAHONEY, 1997, p. 330).

Além de as definições biológicas e essencialistas não darem conta das implicações socioculturais das intersecções ou marcações (ou da ausência delas) na branquitude, o próprio conceito de raça é relacional, sendo que a branquitude é

“(...) uma norma contra a qual *todas as outras* raças são julgadas” (DELGADO; STEFANCIC<sup>70</sup>, 1997, p. 1, ênfase acrescentada), então, para que possamos definir o que significa ser branco, devemos “(...) também ganhar um senso do que significa ser não-branco – e vice-versa” (*ibidem*), pois o *ser não-branco* possibilita a existência de uma branquitude baseada em soberania e poder.

A maioria dos filmes de princesa da Disney (8 dos 13<sup>71</sup>, contando com Frozen, que é uma franquia à parte das princesas), além de estarem situados num universo imperialista e aristocrata<sup>72</sup> (a/re)presentam mulheres brancas, sendo que 5 dos 13 filmes (a/re)presentam uma diversidade de mulheres não-brancas<sup>73</sup>, sendo que *Frozen II* (2019) (a/re)presenta personagens étnicos, ainda que como elenco de apoio; apesar de não estarmos levando em consideração os filmes que não são de princesa, vale a pena lembrar deles, pois estes também apresentam protagonistas não-brancas<sup>74</sup>, contribuindo para a representatividade dessas etnias/raças. Como a franquia Frozen segue a tendência dos filmes de princesa de (a/re)presentarem personagens brancos, precisamos saber como investigar essa branquitude, já que ela determina a normatividade, dificultando o processo.

Análoga a hooks (2019, p. 193), para quem construir uma teoria feminista do cinema considerando sujeitos não-brancos possibilita uma prática discursiva transgressora, Daniels<sup>75</sup> (2018, p. 92, ênfases no original) propõe um método interessante: “(...) o que procuramos localizar será *invisível aos olhos que procuram*

---

<sup>70</sup> Traduções minhas.

<sup>71</sup> A saber: *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderella* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *A Princesa e o sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Valente* (2012), *Frozen* (2013, 2015, 2017, 2019 – levando em consideração a franquia *Frozen* como um todo, e não como dois filmes e dois curtas, individualmente) e *Moana* (2016).

<sup>72</sup> Ainda que se situem entre o período medieval e o séc. XVIII, os contos de fada e filmes disneynianos já não contam com precisão histórica, dada a magia que os permeia.

<sup>73</sup> A saber, árabe, nativo-americana, chinesa, afro-americana e polinésia, cronologicamente.

<sup>74</sup> A saber: Tigrina, de *Peter Pan* (1953), que apesar de não ter o protagonismo, é a primeira nativo-americana da Disney a não ser apresentada como “selvagem”; Nala, de *O Rei Leão* (1994), que apesar de não ser humana, é africana; Esmeralda, de *O Corcunda de Notre Dame* (1996), que apesar de não fazer parte da franquia atualmente, a cigana fazia parte dela nos anos 1990; *A Nova Onda do Imperador* (2000), não possui uma personagem feminina como protagonista, mas como antagonista; entretanto, a adaptação de *The Prince and the Pauper*, de Mark Twain (1881) conta com a aclimação no Peru, ou seja, todos os personagens são nativo-peruanos; Kida, de *Atlantis: O Reino Perdido* (2001), que apesar de ser da ilha fictícia de Atlântida, tem pele escura; Lilo, de *Lilo e Stitch* (2002), uma menina havaiana; *Irmão Urso e Irmão Urso 2* (2003 e 2005, respectivamente), que conta com o elenco inteiro inuíte.

<sup>75</sup> Traduções minhas.

por *alteridades raciais*”, então, quando se procura a branquitude, ela *aparenta* ser invisível, por uma *falta* de marcação; assim, não se deve buscar pela presença das racialidades, mas a *falta* delas.

O cinema norte-americano tem um histórico de apagar a existência de pessoas não-brancas, ou seja, “a branquitude domina a página” (HOOKS, 2019. p. 122), estando pessoas não-brancas completamente ausentes da trama, como é o caso do primeiro filme da franquia Frozen e dos curtas ou, ainda, quando há alguma representação, ela é agressiva (HOOKS, 2019, p. 189), como é o caso do filme de 2019, onde o elenco Northuldra<sup>76</sup> é pano de fundo para o desenvolvimento da protagonista branca (Elsa).

O contexto cinematográfico que constrói uma existência feminina não-branca estereotipada ou, ainda, *constrói como ausência*, colocando as existências das mulheres não-brancas como pano de fundo, vida subordinada, apagada, ou que sumariamente nega a existência dos corpos não-brancos, perpetua a supremacia branca e cria, ao mesmo tempo, “(...) uma experiência de espectador falocêntrica, na qual as mulheres a serem vistas e desejadas são as ‘brancas’” (HOOKS, 2019, p. 186). hooks destaca que, mesmo que os corpos não-brancos estejam representados em determinada mídia, a representação vem do reconhecimento, e “(...) todo reconhecimento em si é uma confirmação implícita da ideologia do *status quo*” (FRIEDBERG, 1990 apud HOOKS, 2019. p. 187).

Expor como o racismo constrói as identidades racializadas e brancas a partir de privilégios simbólicos e materiais demonstrou que estes privilégios, intencionalmente ou não, têm um papel importante na manutenção e legitimação das desigualdades raciais (SCHUCMAN, 2012 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 181), pois o fato de o privilégio ser virtualmente invisível faz parte do próprio privilégio (MCINTOSH, 1997, p. 291; MAHONEY, 1997, p. 331).

Ruth Frankenberg divide a branquitude num conjunto de ‘dimensões conectadas’: um local de vantagens *estruturais* e de privilégios de raça; um ‘ponto de vista’ pelo qual pessoas brancas veem a si mesmas, aos outros, e à sociedade; um *conjunto de práticas* culturais que são usualmente não-marcadas e não-nomeadas (FRANKBERG, 1993, apud MAHONEY, 1997, p. 330-331, ênfases acrescentadas).

---

<sup>76</sup> Povo fictício baseado no povo Sámi (ou Lapão), grupo étnico da Lapónia, território que abrange as regiões setentrionais da Noruega, Suécia, Finlândia e da península russa de Kola.

De modo que a existência física, material, e as formas de entendimento da branquitude estão interconectadas em sua construção social, gerando a “experiência da branquitude” (*ibidem*), que é “(...) continuamente construída, reconstruída e transformada para pessoas brancas” (*ibidem*).

Apesar de alguns privilégios serem menos concretos ou palpáveis, estando no nível de significação social, eles são essenciais para a constituição identitária dos indivíduos, como honra, *status*, dignidade e direito à autodeterminação (HASENBALG, 1979 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 178).

Branco tem dificuldade em perceber a branquitude, tanto por causa de sua *prevalência* cultural quanto por causa de sua *dominância* cultural. (...) a 'cultura' [é] algo percebido em outra pessoa, algo que não se percebe como possuidor. O que nós mesmos fazemos e pensamos não nos aparece como 'cultura', mas aparece como a definição do que é normal e *neutro*, como o ar que respiramos, *transparente* à nossa perspectiva. Como a cultura, raça é algo que brancos notam em si mesmos apenas *em relação* a outros. A identidade privilegiada requer reforço e manutenção, mas a proteção contra enxergar os mecanismos que reproduzem e mantêm o privilégio socialmente são importantes componentes do próprio privilégio (MAHONEY, 1997, p. 331, ênfases acrescentadas).

Desta maneira, a invisibilidade dos próprios privilégios faz parte da lista de privilégios e da sua manutenção. “Da posição de pessoas de cor, o privilégio branco não é nem transparente nem invisível, sua reprodução através de muitos atos conscientes e inconscientes não são nem um pouco misteriosas” (MAHONEY, 1997, p. 331), já que aos sujeitos não-brancos é delegada a desvantagem de serem sempre racializados e, portanto, estereotipados como animais, enquanto a humanização e a neutralidade automáticas são privilégios da branquitude.

O privilégio branco, portanto, inclui a habilidade de não ver a branquitude e seus privilégios. Brancos não só falham em verem-se claramente, eles também falham em ver a forma que o privilégio branco aparece para aqueles definidos na categoria de ‘Outros’. Entre outros brancos, pessoas brancas geralmente percebem que não há nenhuma raça presente. A própria ‘raça’ vem a significar ‘Outro’ ou ‘negro’ (MAHONEY, 1997, p. 331).

Como a dominação branca não é instintiva e naturalmente visível aos brancos, eles estão livres para pensar em si mesmos como ‘indivíduos’, e não como *membros* de uma cultura, etnia ou raça:

O individualismo, por sua vez, torna-se parte da resistência branca em perceber a branquitude e de fato em ser colocado na categoria 'branco'. A mudança na visão que faz a branquitude perceptível é então duplamente ameaçadora para brancos: ela coloca os brancos numa categoria que sua própria branquitude requer deles que sejam capazes de ignorar, ao mesmo tempo que pede que admitam as percepções daqueles definidos fora do círculo da branquitude. A branquitude é visível aos brancos, entretanto, quando aparenta ser a base pela qual o bem-estar é ameaçado. Brancos percebem racismo contra si mesmos quanto, por meio de intervenções na norma da transparência, brancos são forçados a experienciar a consciência da branquitude. Na lógica do privilégio branco, fazer brancos se sentirem brancos é igual a racismo (MAHONEY, 1997, p. 331).

Então, a branquitude coloca o Outro como racializado, como se a inserção das pessoas em categorias de raça tornassem essas categorias homogêneas e monolíticas, enquanto pessoas brancas estão livres para performatizarem suas identidades individuais, não percebendo que essas identidades brancas já estão racializadas pelo privilégio que carregam na pele; da mesma forma que homens são genéricos, no sentido de poderem definir-se pelo que quiserem, a branquitude é genérica, no sentido da neutralidade moral. Desta maneira, estar ignorante ao privilégio faz parte do próprio privilégio, pois estar consciente dos desafios sociais postulados pela percepção de sua raça ou não ter acesso a bandagens, maquiagens, roupas, história, comidas da própria cultura e etnia fazem parte da opressão (MCINTOSH, 1997).

Há vários tipos ou camadas de negação e opressão em funcionamento que protegem e previnem a consciência sobre o privilégio masculino, contra o qual se pode traçar um paralelo com as negações e apagamentos que ocultam o privilégio branco:

(...) brancos são ensinados a pensar sobre suas vidas como moralmente neutras; normativas e comuns, e também ideais, para que quando trabalhamos para beneficiar outros, isso é visto como um trabalho que permite a 'eles' que sejam mais como 'nós'" (MINNICH, s.d., apud MCINTOSH<sup>77</sup>, 1997, p. 292-293).

Então, quando pessoas brancas trabalham ativamente para o benefício de pessoas que não possuem os mesmos privilégios e, ainda, como são tidas como moralmente neutras e um ideal a ser seguido, elas são elevadas, portanto, ao

---

<sup>77</sup> Traduções minhas.

patamar de “(...) o povo eleito, observe a tonalidade das [suas] peles, outros são negros ou amarelos por causa dos seus pecados” (FANON, 2008, p. 44). Logo, na lógica da branquitude, o Outro tem culpa de ser racializado, enquanto *permitir* que esse sujeito tenha qualquer acesso sociopolítico, é um mérito branco, que apaga do Outro a sua raça.

Claramente, o impacto do racismo e do machismo é tão determinante na experiência do espectador — não só para *o que* olhamos, mas *com quem nos identificamos* — (...) [os espectadores] ficam à deriva sem uma presença branca na tela (HOOKS, 2019, p. 201, ênfases acrescentadas).

Já que a branquitude é neutra e idealizada, não é difícil que expectadores queiram relacionar-se e identificar-se com personagens e figuras públicas que se encaixam nessa posição de poder normativo, pois esses não possuem as precariedades que os deixem vulneráveis, como as marcas da pele e do gênero:

Em relação [ao branco], não sou perturbada pela proximidade do desconhecido, a proximidade da *diferença* que me faz trabalhar para forjar novos laços de identificação e reimaginar o que é pertencer a uma comunidade na qual os terrenos epistemológicos e culturais *comuns* não podem sempre ser assumidos (BUTLER, 2004, p. 38, ênfases acrescentadas).

O uso sugerir que é pela aparente relacionabilidade com essas imagens que as mídias insistem em colocar em lugares de protagonismo personagens e sujeitos normativos: não só eles são mais palatáveis pelo ponto de vista da própria normatividade, mas perpetuam sua narrativa excludente por meio da “(...) naturalização de imagens *específicas* na mídia de massa, representações (...) que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação” (HOOKS, 2019, p. 28-29), por isso, identificar-se com os *sujeitos imaginários* do cinema é danoso à nossa autoimagem (*ibidem*, p, 190).

As imagens específicas de que fala hooks são as representações apagadas ou com conotação negativa, estereotipada. De modo que, mesmo que determinada mídia de massa ofereça elenco e representações exclusivamente brancas mas cujo conteúdo não possui “(...) em sua estrutura profunda um subtexto que reproduz a narrativa da supremacia branca” (HOOKS, 2019, p. 197), esses artefatos são

capazes de desmistificar a branquitude, já que as vidas representadas estão “(...) menos baseadas em fantasias escapistas” (*ibidem*).

As condições de neutralidade e idealização são “(...) *mais anexadas ao privilégio de cor* que de classe, religião, status étnico ou localização geográfica, apesar desses outros fatores estarem claramente entrelaçados” (MCINTOSH, 1997, p. 293, ênfases no original); ora, se a cor da pele já significou escravidão – e, portanto, o auge da subalternidade – esse significado, amarrado aos de gênero, classe, religião, naturalidade etc., vai repetindo, ao longo do tempo, as regulações pragmáticas e metapragmáticas onde a cor marca a subalternidade; pessoas negras libertas do sistema escravagista não iriam conseguir muitos trabalhos pagos, pois este papel estava reservado aos trabalhadores brancos. Então, estas pessoas libertas ficam relegadas à informalidade, a morar às margens dos centros urbanos e trazendo consigo o que quer que tenha sobrevivido de suas culturas, línguas e religiões de origem.

Desta forma, a branquitude pode ser apropriadamente lida como um grosso, mas imperceptível painel de vidro (...). Como teóricos críticos raciais progressistas, entretanto, devemos considerar os brancos como sujeitos de perfis racial e religioso tão complexos quanto qualquer outra comunidade (DANIELS, 2018, p. 92).

Isso significa que os privilégios brancos são como uma redoma, protegendo-os da discriminação que Outras raças sofrem por não estarem inseridas nesse ‘padrão neutro’; isso não significa que toda pessoa branca oprime outras pessoas não-brancas intencionalmente, mas que o privilégio, por ser virtualmente invisível, não é sempre reconhecido, pois enxergá-lo significa abrir mão do mito da meritocracia (MCINTOSH, 1997, p. 294-295); então, a redoma não só é invisível em si, mas *invisibiliza* a opressão sofrida pelos não-brancos.

A branquitude, então, é “(...) uma identidade (...) elaborada pela diferença racial. Essa diferença forneceu um grande pagamento de signo, símbolo e agência no processo de organização, separação e consolidação da identidade junto de linhas de interesse culturalmente valiosas” (MORRISON<sup>78</sup>, 1997, p. 82), ou seja, o branco é todo aquele que não difere da definição normativa de raça; da mesma maneira que a mulher é ‘retirada’ do homem numa relação edênica, a racialidade é

---

<sup>78</sup> Traduções minhas.

retirada da branquitude, excluída, outrificada<sup>79</sup>, é a “referência por diferença” (*ibidem*); e esse interesse cultural ao qual Morrison se refere é exatamente a manutenção e legitimação das desigualdades, ou seja, do *status quo*.

Quero sugerir que essas preocupações - autonomia, autoridade, novidade e diferença, poder absoluto – (...) cada uma delas é possibilitada, moldada, ativada por uma consciência complexa e pelo emprego de um Africanismo constituído. Foi esse Africanismo, implantado como *crueza* e *selvageria*, que forneceu o terreno de preparação e a arena para a elaboração da identidade Americana, por excelência (MORRISON, 1997, p. 84).

Então, esse branco do qual foi retirado o negro, por não estar mais submisso ao império, externaliza e projeta sua selvageria no Outro não-branco, no escravizado; imprime nele sua brutalidade, projetando suas características animais e, o que resta para si é a civilidade, autonomia, autoridade, poder. Poder sobre o Outro, de calar, apagar:

Uma marca da opressão era as pessoas negras serem obrigadas a assumir um manto de invisibilidade, a apagar todos os traços de sua subjetividade durante a escravidão e ao longo dos anos de *apartheid* racial, para assim serem servos melhores, menos ameaçadores (HOOKS, 2019, p. 257).

Similar a Minnich (s.d., apud MCINTOSH, 1997, p. 292-293), para quem *conceder* direitos humanos para pessoas não-brancas é torna-los mais “como nós” (*ibidem*), para Fanon (2008, p. 34), na busca pelo ideal de ‘civilizado’, os povos não-brancos colonizados tentam encaixar-se no modelo normativo, assimilando-o:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será (*ibidem*).

Desta maneira, nas produções midiáticas onde a cultura ocidental representa o legado da raça branca e, “A raça branca seria o grupo civilizado, e a Europa representaria o berço da civilização (CARDOSO, 2009, p. 38), faz sentido,

---

<sup>79</sup> *Othering*, no sentido de ‘ser tornado Outro’, de “ser aquele que não foi incluído” (Merriam-Webster, tradução minha).

na lógica supremacista, que se representem apenas brancos, civilizados e neutros, detentores da democracia, a partir de onde pode-se presumir uma subjetividade individual, não de grupo. Subjetividade esta despida de marcas e precariedades, ideal para identificar-se, apagando, assim, as marcas de si.

O apagamento da racialidade, sua assimilação da norma branca (HOOKS, 2019, p. 261) e as regulações (meta)pragmáticas estão interligadas na opressão opaca e sistemática dos sujeitos não-brancos; apesar de ser “(...) difícil desemaranhar os aspectos de vantagem desmerecida que repousam mais na classe social, classe econômica, raça, religião, sexo e identidade étnica” (MCINTOSH, 1997, p. 298), um fator está evidente sobre sua conectividade: “elas tomam formas tanto ativas, que podemos ver, quanto embutidas, que, como membro dos grupos dominantes, se é ensinado a não ver” (*ibidem*).

Como o privilégio branco toma formas ativas e embutidas, ou invisíveis, podemos perceber que não há uma única faceta pela qual esse se estabelece, ele “(...) é como uma mochila invisível e sem peso de provisões especiais, garantias, ferramentas, mapas, guias, livros de códigos, passaportes, vistos, roupas, bússolas, equipamentos de emergência e cheques em branco” (MCINTOSH, 1997, p. 291), que garantem uma posição de vantagem na hierarquia social.

As condições de privilégio incluem, mas não se limitam a, por exemplo, fazer compras sem ser incomodado por seguranças, ter uma representação midiática, receber uma herança cultural da própria raça, saber que os filhos recebem materiais curriculares que atestam para a existência da própria raça, encontrar no mercado comidas da própria tradição cultural, ter acesso a profissionais de beleza qualificados para atender às próprias necessidades, ter a aparência de confiabilidade financeira e não ter a cor da pele como impedimento ao solicitar um empréstimo; não precisar educar os filhos sobre o racismo sistêmico para sua própria proteção, e as preocupações maiores a respeito dos filhos não envolvem as atitudes dos outros sobre sua raça; não ter escolhas pessoais atribuídas à moral, pobreza ou analfabetismo da raça; não ser chamado a falar por todas as pessoas da própria raça; ter certeza de não ser parado por um policial por causa da raça; não ser isolado no trabalho por causa da raça; ter mais credibilidade numa discussão sobre raça que uma pessoa de cor; estar protegido de consequências negativas resultantes de lutas ativistas; não ter medo das perspectivas e poderes

de pessoas de outras raças; não ter a forma ou odor corporais e comportamento atrelado à raça; pensar em perspectivas profissionais, sociais e políticas sem se preocupar se a raça será um impedimento; saber que a raça não trabalhará contra si numa situação legal ou médica; encontrar facilmente cursos ou instituições acadêmicas que dão atenção às pessoas da própria raça e, finalmente, escolher maquiagens ou bandagens 'cor-de-pele' que combinam com a própria pele (MCINTOSH , 1997, p. 293-294).

McIntosh (1997, p. 296) discute que os privilégios, quando entendidos como uma posição favorável e desejável, tem uma conotação positiva demais para enquadrar os comportamentos e condições que os sistemas de opressão produzem. Interpretados dessa forma positiva, os sistemas opressivos e, conseqüentemente, o privilégio em si, "(...) simplesmente *confere dominância*, dá permissão de controlar por causa da raça ou do sexo" (*ibidem*, ênfases no original).

Historicamente, como apontado por Morrison (1997), na concepção da identidade branco-colonial, o homem branco cis-hétero cristão é o detentor do poder, agindo brutalmente sobre aqueles que considera 'selvagens' e 'animalescos' e, "(...) a construção da negritude e da escravidão pode ser encontrada (...) [na] projeção do não-eu" (MORRISON, 1997, p. 82), construindo também sua supremacia que passará a manter pois, tendo acumulado riquezas (financeiras) e privilégios (sociais), com a abolição da escravatura, só se precisa dar manutenção ao *status*; mesmo com a industrialização das Américas, homens brancos trabalhadores não estavam interessados em dividir a força de trabalho com homens negros (HOOKS, 2000, p. 4), classificando a pele escura como 'suja'; temos assim, o aspecto cultural: enraíza-se que não-brancos são *naturalmente* subordinados sujos (identificando-os a partir da aparência), desmerecedores de vantagens automáticas, ou privilégios desmerecidos, como em McIntosh (1997). Logo, vejo a doutrina de Gotanda (apud WRIGHT JR, 1997) como um entrelaçado de mecanismos opressores, não como aspectos isolados.

Ademais, "(...) o poder advindo do privilégio desmerecido pode parecer força quando é, de fato, permissão para escapar ou dominar" (MCINTOSH, (1997, p. 296).

(...) podemos entender bem o caráter traumático da experiência colonial ao reconhecer a conexão entre dominação e representação (...) Todo

regime de representação é um regime de poder formado (...) pelo binômio fatal “conhecer/poder”. Mas esse tipo de conhecimento não é externo, é interno. Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeitá-los a esse ‘conhecimento’, não só como uma questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a conformação subjetiva à norma. (HOOKS, 2019, p. 29).

Para que cada vez menos indivíduos sejam compelidos a se sujeitarem às normas estereotipadas, McIntosh sugere que comecemos

(...) distinguindo entre vantagens positivas, que devemos trabalhar para espalhar, ao ponto de não serem mais vantagens, mas simplesmente parte do tecido cívico e social normais, dos tipos negativos de vantagens que, a menos que sejam rejeitados, sempre reforçarão nossas hierarquias presentes. Há uma analogia aqui, novamente, com os Estudos Femininos. Nossos colegas homens não tem muita coisa a perder ao apoiar os Estudos Femininos, mas também não tem muito a perder opondo-se. Eles simplesmente têm o poder de decidir comprometerem-se com distribuições mais equitativas de poder. Eles provavelmente sentirão poucas penalidades em quaisquer escolhas que façam; eles não parecem ser, em qualquer sentido óbvio a curto prazo, aqueles em risco, apesar deles e nós estarmos em risco por causa dos comportamentos que foram apresentados a eles (MCINTOSH, 1997, p. 296-297, ênfase no original).

Desta maneira, as vantagens positivas que devemos garantir como direito a todos – como o direito de pertencer, que promove o desenvolvimento, por exemplo (*ibidem*) – avançam a humanização de sujeitos e, conseqüentemente, desenvolvendo a sociedade como um todo, da mesma maneira que combater as vantagens opressivas, ou negativas – como não levar Outros a sério, por exemplo (*ibidem*) –, fariam, virtualmente sem a promoção de adversidades; porém, não promover os direitos e não combater a opressão, é desvantajoso para todos.

Ainda, o “tecido cívico e social” (MCINTOSH, 1997, p. 296), deve ser visto a partir do modelo de democracia e cidadania onde esses são resultado de uma “(...) articulação entre a liberdade política, que é a capacidade de exercer [os] direitos [jurídico-políticos], e a igualdade social, que é a capacidade de gozar de tais direitos” (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 173).

O fenômeno da cidadania e do conseqüente processo democrático advindo do norte ideológico liberal é resultado embates políticos produzidos em decorrência das reconfigurações do espaço social do séc. XVIII: “(...) um campo de conflito e cenário de evidenciação das dicotomizações de classe, que teve como conseqüência principal a separação produzida entre o Estado e a sociedade, entre

o público e o privado” (SENNET, 1988 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 173). As relações pessoais, nessa época, servem como filtros para o acesso a direitos civis. É a continuação do nepotismo imperial, sob nova fachada. Só é reconhecido como ‘cidadão’ o sujeito que conhece alguém importante e, por extensão dessa pessoa, obtém o reconhecimento de também ‘ser alguém’:

As relações pessoais são tão importantes para [o] livre trânsito social, que não ter relações pode implicar em um maior risco pessoal ou mesmo a produção de uma nulidade identitária enquanto agente portador de direitos, já que o que importa é saber ‘quem está falando’ (DAMATTA, 1997 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 173).

Logo, a branquitude toma para si os privilégios com base em uma ‘neutralidade *natural*’, que só existe ao projetar para não-brancos uma selvageria animalésca (BENTO, 2002, p. 44), constituindo-os, além de não-brancos como não-humanos, e portanto não-cidadãos: “uma cultura de dominação exige a autonegação de todos os seus cidadãos. Quanto mais marginalizados, mais intensa a demanda [por autonegação]” (HOOKS, 2019, p. 51). Como a identificação por meio dos grupos sociodemográficos, a identificação com a branquitude se dá em um

(...) conjunto de ideias e práticas acadêmicas, institucionais e sociais [que] foram elaboradas na imbricação entre a temática racial brasileira, (...) a sociedade brasileira e seu funcionamento racializado. (...) [As] novas maneiras de discutir a questão racial brasileira e de como essas rupturas alcançaram resultados importantes no debate nacional e internacional (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 172-173).

Assim como o movimento feminista, que viu seu disseminar a partir da institucionalização das disciplinas de gênero na década de 1970 (HOOKS, 2000), é a partir da institucionalização da Psicologia Social, isto é, quando ela começa a ser difundida no meio acadêmico, em meados da década de 1930, quando começam a surgir as críticas ao *determinismo* racial, ou seja, à ponderação até então aceita de que “(...) a negritude é intrinsecamente perversa” (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 176). O determinismo, portanto, exalta a supremacia branca nas instituições, estabelecendo “(...) estruturas para a disseminação do conhecimento, seja nas escolas fundamentais, nas universidades ou na mídia de massa” (HOOKS, 2019, p. 272). Parece que a institucionalização de disciplinas de

objetivos mais libertários e menos conservadores (como os Estudos Culturais, os Estudos de Gênero e a Psicologia Social, por exemplo) abre portas para seu desenvolvimento: seja nas teorias ou nas práticas. É no contexto da academia que a miscigenação aparece com uma “roupagem positiva” (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 176).

Pesquisas na década de 1940 revelam que a democracia racial no país não passa de um mito, sendo que “(...) o principal fator que impedia o processo de integração do negro à sociedade brasileira era o preconceito racial” (GUIMARÃES, 2005 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 177). A partir da década de 1950, pesquisas desafiam uma visão idílica das relações raciais brasileiras, destacando a desigualdade social como fomento da desigualdade racial (*ibidem*).

Com o aumento da participação popular na política brasileira na década de 1970, “(...) os estudos de raça e racismo (...) desvela[m] ideia falaciosa de democracia racial e aponta[m] para as desigualdades raciais não apenas como produto do sistema escravocrata, mas, sim, produto de uma sociedade racista e discriminatória naquele momento” (*ibidem*, p. 177-178), sendo a raça considerada como o componente mais importante das estruturas sociais, e “(...) a exploração de classe e a opressão racial se articularam como mecanismos de exploração do povo negro, e este processo resulta nas desigualdades de bens materiais e simbólicos da população negra” (*ibidem*). Então, a população negra primeiro tem suas identidades linguísticas e culturais destituídas pelos processo e sistema de escravização, onde são categorizados com base em sua cor e fenótipo, relegados à base hierárquica social, onde são explorados por serem negros e pobres, exploração e relegação essas repetidas ao longo do tempo, reforçando marcas de significação identitárias.

(...) é preciso entender raça para entender classe porque, ‘na moldura política pós-moderna contemporânea nos Estados Unidos<sup>80</sup>, a hegemonia é determinada pela articulação de raça e classe’. E, mais importante, é a ‘habilidade da direita de representar os problemas de classe em termos raciais’ que é ‘central para o padrão vigente da hegemonia conservadora’ (WINANT, ver ano, apud HOOKS, 2019. p. 71).

---

<sup>80</sup> Referência de produção midiática e país de origem do nosso *corpus*.

É a partir da postulação de “(...) raça como categoria social, que constitui, diferencia, hierarquiza e localiza os sujeitos em nossa sociedade” (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 178), que a Psicologia Social passa a pensar no fenômeno do racismo sem localizar “(...) no sujeito discriminado a responsabilidade pela discriminação racial que vive cotidianamente, e sim nas *relações de poder* entre diferentes grupos, evidenciando a força dessa categoria como fator de diferenciação e de hierarquização social” (*ibidem*, ênfases acrescentadas), então, o conceito de raça não só serve para agrupar indivíduos, mas submetê-los às relações de hierarquização, isto é, subjugar socialmente.

A partir da década de 1980 surge um enfoque nos trabalhos teórico-intervencionistas psicológicos, concentrado nos efeitos psicossociais do racismo (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 178), ou seja, nos problemas que o racismo causa nos indivíduos. Entretanto, o racismo não se dá apenas em termos de ódio e violência, mas também na forma como os brancos, em suas relações sociais, representam “(...) os ‘outros’ negros: com pena, com dó, com ausência” (SCHUCMAN, 2012, p. 12); tanto o racismo como as representações negativas, ausentes, em segundo plano e estereotipadas de pessoas não-brancas numa sociedade com ideais e valores brancos, não dão conta da “(...) realização e expressão do *ser e estar* negro no mundo (DU BOIS, 1920 apud SCHUCMAN, 2012, p. 20, ênfases no original).

Os trabalhos de Neusa Souza Santos, *Tornar-se Negro* (1983) e Frantz Fanon, *Peles Negras, Máscaras Brancas* (1952 [2008]), demonstram que o racismo prejudica a saúde mental das pessoas, desenvolvendo uma “(...) autoimagem distorcida, descolada da própria realidade e racialidades” (SILVA, 2016 apud SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 179). Aqui podemos traçar um paralelo com os problemas de saúde que a disseminação de imagens de corpos normativos como representativos de uma demografia pode ser danosa para a autoimagem feminina, resultando em distúrbios alimentares, como bulimia e anorexia (HOOKS, 2000, p. 34). No caso de pessoas não-brancas, as consequências da opressão internalizada também se dão na não-aceitação do corpo, da própria imagem, por causa da própria cor, o que resulta em um “pacto” com a ideologia do branqueamento, construindo as “máscaras brancas”, numa tentativa de escapar das características estereotipadas, projetadas pelo racismo (FANON, 2008; SCHUCMAN, 2012, p. 20):

“(...) o negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano” (*ibidem*, p. 27).

Ainda, segundo a série televisiva canadense *The Baby Human*, que estuda a autoconsciência de bebês por meio de testes, mais especificamente, o teste do carrinho de compras (*The Baby Human: Shopping Cart Study*, 2004), determinou que os bebês desenvolvem consciência sobre si e seus corpos por volta dos 18 meses de idade; então, podemos perceber que o uso da linguagem e de mecanismos de representação começam a ser internalizados pelas crianças desde idade muito tenra, o que pode acarretar em problemas sérios, futuramente, como o sentimento de auto rejeição ou uma imagem distorcida de si, como nos casos de dismorfia corporal, por exemplo.

Por esse motivo é problemático que as mídias ofereçam ao público infantil personagens que não apresentam uma grande diversidade de corpos e identidades; o apagamento das relações entre raças, classes, gêneros, sexualidades, religiões e idade normatiza a ‘neutralidade’ e a idealização da branquitude como algo a ser perseguido e alcançado. Como representações, as princesas são brancas (na maioria dos filmes, pelo menos), tradicionalmente atraentes (magras, de cinturas finas, rostos ‘belos’), jovens e ricas (com exceção de Tiana<sup>81</sup> e Esmeralda<sup>82</sup>, nenhuma protagonista tem origem humilde. Branca de Neve, Aurora<sup>83</sup> e Cinderela só são colocadas numa posição de subalternidade como atos de maldade individuais de suas respectivas madrastas, mas são originalmente duas princesas e uma baronesa, nessa ordem. Mesmo Mulan não é uma moça ‘do povo’, ela é filha de um ex-general do exército imperial, o que significa que ele tem uma certa distinção na sociedade chinesa, o que pode ser

---

<sup>81</sup> Protagonista de *A Princesa e o Sapo* (2009).

<sup>82</sup> Interesse romântico do protagonista, do antagonista e do auxiliar de *O Corcunda de NotreDame* (1996).

<sup>83</sup> Aurora é a exceção; apesar de ter sido amaldiçoada em seu batizado por uma bruxa, sua posição de moça ‘do lar’ é um disfarce gerenciado por suas fadas-madrinha para protegê-la, além das mesmas também dividirem com a princesa as tarefas domésticas.

comprovado pela extensão da casa da família Fa<sup>84</sup>, e suas posses<sup>85</sup>, além de serem capazes de pagar por aias que auxiliam no preparo da moça para ver a casamenteira e, ainda, por terem condições de requerer seus serviços. Assim, os indícios de privilégio das princesas estão de acordo com uma norma opressiva e excludente: “(...) as imagens que consumimos na mídia de massa continuam a apresentar ao público global as mesmas velhas representações prejudiciais” (HOOKS, 2019, p. 21). O fato do povo Northuldra servir de pano de fundo para a busca e o desenvolvimento de Elsa não só apaga sua história em nome de uma protagonista branca, mas somos informados de que essa mesma protagonista apenas detém seu poder gelado porque seu ancestral (nomeadamente, o avô, figura 11) assassinou o líder desse mesmo povo, motivo pelo qual os *espíritos* lançam o feitiço de separação.

Figura 12 - Detalhe: Avô das princesas assassina líder Northuldra



Fonte: *Frozen II*, 2019, 70m10s

A época da guinada na visão racial não poderia ser mais propícia, pois, no Brasil da década de 1980, reivindicavam-se mais direitos sociais e a visão política era a da saída da ditadura militar (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 179). Num

<sup>84</sup> Que ousou chamar de mansão. A residência tem quartos de dormir individuais (incomum para a época em que se passa o filme), galinheiro, estábulo, um coreto destinado à adoração dos ancestrais, um lago e um guardião (“O grande dragão de pedra” – ter um guardião da família simboliza a distinção da mesma; e o fato de ser um dragão distingue ainda mais, pois os dragões na mitologia chinesa ele é um dos quatro animais deíficos [China Link Trading], reservados a guardar lugares sagrados e a realeza, que obtém seu poder dos deuses).

<sup>85</sup> Como o pente de jade que Mulan usa na reunião com a casamenteira e deixa de despedida para o pai, por exemplo.

contexto mais global, acontecia a Guerra Fria, quando a segregação racial americana e a luta por direitos civis já haviam acontecido durante os anos de 1970 e o feminismo estava sendo institucionalizado na academia.

Schucman e Martins (2017, p. 181), como Lauretis (2006), advogam por um olhar movimentado de ‘dentro para fora’: do subalternizado para as disciplinas, e não das disciplinas para o subalternizado, pois são as feridas sofridas pelo indivíduo que influenciarão as reivindicações de sua luta, não de uma teoria que busque fixá-lo. Essa ideia de partir do subalternizado e sua realidade é análoga à de Fanon (2008, p. 38) que rejeita a noção do sujeito como mero mecanismo sistemático, fixo em sua função social; para ele, devemos abrir o diálogo no “plano” (*ibidem*) das realidades humanas - múltiplas - mas, principalmente, a partir das realidades dos subalternizados pois, a compreensão dessas realidades está no olhar que eles deitam sobre o mundo, não a que o modelo imprime neles. Ainda, para hooks (2008), o foco sobre o sujeito menosprezado, subalternizado, serve para quebrar com a primazia da fala ‘cultura’, transgredindo a padronização do modo de dizer, do vernáculo, dando espaços para falas que divergem da norma, transgredindo a faceta linguística do racismo e do elitismo:

(...) exigindo um reconhecimento da prioridade de vozes que são frequentemente silenciadas, censuradas ou marginalizadas. Essa exigência da confirmação e da celebração de diversas vozes, e conseqüentemente de diversas línguas e falas, necessariamente rompe a primazia do inglês padrão. (...) eu proponho que nós não precisemos necessariamente ouvir e saber o que é enunciado em sua totalidade, que nós não precisemos ‘dominar’ ou conquistar a narrativa no todo, que nós possamos conhecer em fragmentos. Eu proponho que nós possamos aprender com os espaços de silêncio tanto quanto com os espaços de fala, que no ato paciente de ouvir uma outra língua nós possamos subverter esta cultura de frenesi e consumismo capitalistas que exige que todo desejo deve ser satisfeito imediatamente, ou nós possamos romper este imperialismo cultural que sugere que alguém só é digno de ser ouvido se fala em inglês padrão (HOOKS, 2008, p. 862-863).

Ou seja, a essas falas “quebradas” (*ibidem*) é relegado o lugar de ‘externo’ à normatividade, são marginalizadas; hooks (2008) argumenta pela celebração da fala ‘quebrada’ como lugar da multiplicidade.

(...) pela historicidade que se pode encontrar todo um processo discursivo marcado pela produção de sentidos que apagam um determinado segmento social, processo que o coloca no silêncio. Nem por isso eles

deixam de significar na história (ORLANDI, 1995, apud BENTO, 2002, p. 51).

Esses sujeitos, que já foram silenciados pelos seus tons de pele ou uso de vernáculos não-padrão, possuem uma história, não obstante, uma história de dor e opressão, que foram obrigados a suportar para sobreviver numa sociedade onde o valor do sujeito está em seu capital, no poder monetário – poder esse que é refletido na fala daqueles que tiveram o privilégio de estudar sem se preocupar de onde viria a próxima refeição; entretanto, não é porque esse sujeito foi subalternizado, desvalorizado, apagado e ficado que não há valor nas suas histórias; suas falas devem ser ouvidas, sua luta e seu protagonismo compartilhados, independente de terem tido a oportunidade de aprender normas gramaticais ou não, porque é isso que rompe com a supremacia branca e elitista, são esses sujeitos marginalizados e suas histórias que transgridem a própria marginalidade à qual foram relegados.

Adicionalmente, McIntosh (1997, p. 297), análoga a hooks (2000), assente que raça e gênero não são os únicos sistemas de vantagem em funcionamento, sendo que devemos também examinar os privilégios de classe, idade, nacionalidade, religião e orientação sexual; a autora reconhece que sua lista de privilégios “(...) também se aplica diretamente ao privilégio heterossexual” (*ibidem*). Assim, da mesma forma que brancos são ensinados a não reconhecer o racismo em suas invisibilidades sistêmicas, mas apenas como um ato de maldade individual, somos ensinados a pensar o sexismo ou o cis-heterossexismo como:

(...) atos individuais de discriminação (...) ao invés de sistemas invisíveis que conferem dominância espontânea a certos grupos. (...) A maior parte das falas de brancos sobre oportunidades iguais parecem (...) ser sobre oportunidades iguais para entrar numa posição de dominância enquanto negam que os sistemas de dominância existem (MCINTOSH, 1997, p. 298).

Então, o sistema de dominância ocidental tradicional requer a identificação de sujeitos em dados sociodemográficos, numa categorização e hierarquia que visam a opressão do não-eu, numa progressão crescente: quanto mais o ‘eu’ se aproxima do ‘puro’, do ‘neutro’, das normas de gênero, sexualidade, raça, religião, classe, nacionalidade<sup>86</sup>, mais longe se está do ‘Outro’ e sobre mais indivíduos, ou

---

<sup>86</sup> Leia-se homem-branco-cis-hétero-cristão-profissional liberal.

melhor, grupos de indivíduos, se é capaz de dominar, oprimir, apagar. Assim, a mochila invisível de McIntosh (1997, p. 291) vai gradualmente enchendo-se de provisões, na medida em que a quantidade de marcações acumuladas vai diminuindo, análogo a Fanon (2008, p. 44).

(...) através de mecanismos racistas, negros nascidos na mesma condição social que brancos tem menores possibilidades de ascensão social, além de sofrerem uma desvantagem competitiva em todas as fases da sequência de transmissão de *status*. (...) a opressão racial beneficia não só capitalistas brancos como também brancos não capitalistas. Desta forma, a maioria dos brancos tem vantagens tanto com a opressão racial, quanto com o racismo, pois são os mecanismos racistas que fazem com que a população branca tenha vantagem no preenchimento das posições da estrutura de classes que comportam privilégios materiais e simbólicos mais desejados (SCHUCMAN; MARTINS, 2017, p. 178).

Ou seja, assim como no patriarcado, mulheres brancas beneficiam-se do *status quo* (HOOKS, 2000), os brancos, capitalistas ou não, são beneficiados por um sistema de desvantagem automática com base numa raça construída. O problema, então, é de supremacia.

(...) o quadro social no qual nos encontramos requer diariamente uma identidade, no seu sentido de maior unicidade e estabilidade. A pluralidade, a instabilidade, a indecisão, a mudança, mesmo são relegadas ao plano das exceções e tratadas como elementos estranhos elimináveis, sujeito a todo tipo de violência. Mas continuam existindo. O quanto as consideramos ou não, depende do quanto estamos dispostas/os a acompanhar e aprofundar todas as implicações teóricas do fato de que as manifestações e empregos da linguagem são paradoxalmente dependentes e resistentes às usuárias e usuários, e que, portanto, o controle intencional das identidades inteligíveis escapa ao sujeito, ao mesmo tempo em que implica suas possibilidades ritualizadas de existência (PINTO, 2007, p. 25).

Assim, para que se confirme a própria existência nos contextos sociais ao qual estão inseridos, dos sujeitos é requerido que se 'posicionem' como indivíduos mais ou menos 'coerentes', numa identidade mais 'unitária', 'indivisível', pois os desviantes das normas estão sujeitos à vários tipos de violência; o que não é para dizer que a ameaça da violência cancela suas existências; desviantes e transgressores continuam existindo. Então, mesmo que a cultura ocidental tradicional tente encaixar e fixar sujeitos em identidades rígidas, elas são, em sua totalidade, múltiplas, fluidas e, portanto, intangíveis; sendo que linguagem que as enquadra e regula é a mesma que permite sua existência.

Pelo fato de o feminismo 'dominante' estar saturado de supremacia branca (HOOKS, 2000, p. 34), uma crítica de cinema que se baseia nele “(...) de modo algum reconhece a experiência das expectadoras negras” (HOOKS, 2019, p. 193). Assim,

(...) para desafiar representações dominantes, é necessário antes de tudo compreender como elas funcionam, para então procurar os pontos de possíveis transformações produtivas. Desse entendimento brotam várias políticas e práticas de produção cultural de resistência, entre as quais estão as intervenções feministas (KUHN, 1985, apud HOOKS, 2019. p. 130).

Desta maneira, se mostra profícuo observar o mecanismo construtivo das identidades brancas, reconhecendo sua natureza relacional e, reconhecendo, ainda, que há um sistema hierárquico, supremacista e opressor em funcionamento não só na sociedade global, mas nas mídias de crianças.

### 2.3 (A/RE)PRESENTAÇÃO MUDIÁTICA

Como pudemos ver, as (a/re)presentações midiáticas tentam nos impelir a nos encaixarmos, por nós mesmos, em um desses grupos hierarquizados, como identificação com um imagético metapragmático opressivo.

Seja para manter a sensação de naturalidade da hierarquia social (MAHONEY, 1997; BUTLER, 2003; PINTO, 2007) e as vantagens opressivas (MAHONEY, 1997; McINTOSH, 1997; SCHUCMAN e MARTINS, 2017), ou para que esses mesmos grupos organizem-se e reivindiquem suas respectivas lutas (HOOKS, 2000; 2019) e, ainda, como as mídias são palco da luta pelo poder (KELLNER, 2001), os contos de fada, por estarem associados ao público infantil, não estão imunes à sistemática hierarquização de indivíduos e, tampouco, às lutas sociais, necessárias para desafiar as condições de sujeição.

Não é porque se trata de um produto cultural dirigido às crianças, que as histórias e seus respectivos produtos de consumo<sup>87</sup> são completamente inocentes ou estão desprovidas de categorizações e estereótipos. Pelo contrário, faz parte da

---

<sup>87</sup> Como DVDs, *Blu Rays*, bonecas, fantasias, estampas e outros produtos sob a marca registrada.

lógica supremacista que indivíduos sejam devidamente marcados e controlados desde o momento de seu nascimento (PINTO, 2007; Baby Human, 2004), para que não só cumpram os papéis sociais que são esperados de si, mas os perpetuem, tanto por meio da reprodução hétero-compulsória, como pela regulação linguística dos corpos de si e do Outro.

Portanto, faz sentido que observemos as mídias e os produtos culturais em busca das marcações, para que sejam devidamente endereçadas, termos opressores sejam devidamente ressignificados, criando uma nova cadeia de significações, onde sujeitos possam ser validados em suas experiências múltiplas e sua precariedade, diminuída.

Os contos de fada e as diversas mídias baseadas neles estão cheias de arquétipos, tropos e categorizações; tanto que foi possível que se criassem um número de índices de classificação e roteiros básicos de como determinada história deve portar seus personagens e linha do enredo.

Alguns dos índices de classificação mais notáveis são o Sistema de Aarne-Thompson-Uther, sistema oficial de categorização de contos populares ao redor do mundo, baseado em arquétipos e motivos que têm em comum; a *Morfologia dos Contos de Fadas*, de Vladimir Propp (2006), acadêmico estruturalista russo, cujo sistema de classificação é baseado em personagens e suas funções na narrativa, além de listar tropos de ação possíveis nas narrativas maravilhosas; e o *Guia prático de O Herói de Mil Faces*, de Christopher Vogler, memorando de 7 páginas encomendado especialmente pelos estúdios Disney, para padronizar suas produções, criando uma identidade discursiva (desde a criação do roteiro às falas dos personagens), visual (design de personagens e cenários) e, enfim, imagético, que, ao final de cada produção, desse ao expectador a sensação de uma unidade disneyniana.

Voltemos, por um instante, o olhar para o conto de fada como gênero literário, os sistemas de categorização e um pouco da trajetória dos estúdios, de modo geral, para, então, nos aprofundarmos na análise do corpus e, finalmente, na conclusão deste estudo.

### 3 O CONTO MARAVILHOSO: HISTÓRICO, TRANSFORMAÇÕES E REGULACÕES

#### 3.1 O GÊNERO MARAVILHOSO

Como já é sabido, os filmes da Disney contam com elementos fantásticos, fadas mdrinhas e, enfim, recorrem a toda uma gama de artifícios e artefatos mágicos que desenrolam a trama, pertencendo, portanto, ao gênero maravilhoso:

Os personagens, os cenários e os motivos são combinados e variados de acordo com funções específicas para induzir ao maravilhamento. É esse senso de maravilha que distingue o conto maravilhoso de outros contos orais como lendas, a fábula, a anedota e o mito; é claramente o senso de maravilha que distingue o conto de fada literário da história moral, novela, conto sentimental e outros gêneros literários curtos modernos. (...) A maravilha é comumente considerada como uma ocorrência sobrenatural e pode ser um presságio. Ela dá origem à admiração, ao medo, ao temor e à reverência. (...) No conto maravilhoso oral, somos convidados a questionar sobre os trabalhos do universo onde tudo pode acontecer a qualquer momento, e esses momentos felizes ou fortuitos nunca são explicados. Nem os personagens demandam uma explicação - eles são oportunistas. Eles são encorajados a sê-lo (...). Os contos buscam despertar nossa consideração da condição milagrosa da vida e evocar num senso religioso sentimentos profundos de admiração e respeito pela vida como um processo milagroso, que pode ser alterado e mudado para compensar a falta de poder, riqueza e prazer que a maioria das pessoas experienciam (ZIPES<sup>88</sup>, 1995, p. 11-12, ênfase no original).

Apesar de considerarmos o conto maravilhoso como gênero literário, é quase impossível fazê-lo, "(...) porque tornou-se mais uma instituição cultural que qualquer outra coisa" (ZIPES, 1988, p. 7), já que há larga difusão intercultural dessas histórias pela mídia de massa, através da adaptação de histórias no domínio público por produtoras cinematográficas, sendo a adaptação sinônimo de Hollywood.

Em *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (2002, p. 4), Bruno Bettelheim escreve que "(...) quando as crianças são novas, é a literatura que canaliza melhor" os significados de suas vidas, que é proveniente tanto do cuidado dos pais (ou tutores legais) como da herança cultural. O autor considera que grande parte da

---

<sup>88</sup> Traduções minhas.

literatura destinada a estimular e desenvolver sua mente e personalidade não dá conta dos

(...) recursos de que ela mais necessita para lidar com seus difíceis problemas interiores. Os livros e cartilhas onde aprende a ler na escola são destinados ao ensino das habilidades necessárias, independentemente do significado. A maioria da chamada 'literatura infantil' tenta divertir ou informar, ou as duas coisas. (...) A pior característica destes livros infantis é que logram a criança no que ela deveria ganhar com a experiência da literatura: acesso ao significado mais profundo e àquilo que é significativo para ela neste estágio de desenvolvimento (*ibidem*).

Então, as leituras escolares promovem apenas a apreensão da leitura como ferramenta de aquisição das regras gramaticais e literárias, isto é, promove o conhecimento escolar, sem se preocupar com a cadeia de significações desses textos e, portanto, não levando em consideração a *formação da identidade* dessas crianças além de uma educação moral. Isso não é para dizer que os contos de fada não possam ser provedores de ferramentas de (sobre)vivência necessárias à vida na sociedade atual, mas que essas são limitadas e, por meio deles, a criança poderia ser capaz de compreender melhor suas lutas sociais e interiores e, ainda, as lutas de outras pessoas, num movimento de empatia:

(...) os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; (...) Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro *tipo* de estória dentro de uma compreensão infantil. (...) Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. (...) Necessita (...) de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e, portanto, significativo (BETTELHEIM, 2002, p. 5, ênfase acrescentada).

Ainda, de acordo com o autor, para que uma história enriqueça a vida da criança, ela deve ajudar a desenvolver o intelecto e estimular sua imaginação: “sob estes aspectos e vários outros, no conjunto da 'literatura infantil' – com raras exceções – nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico” (BETTELHEIM, 2002, p. 5), pois estes

provém a criança, não só de um estatuto moral, como queria Perrault, mas de uma herança cultural.

Então, estipulamos que o gênero maravilhoso, no conjunto de suas histórias, cumpre uma função moral (LEVORATO, 2003, p. 7) e de desenvolvimento criativo, pois estimula a imaginação. Similarmente:

Nós afastamos os contos de fada e fingimos que eles são pretendidos para as crianças porque eles falam mais verdade do que queremos saber, e nós absorvemos os contos de fada porque eles nos dizem mais verdade que queremos saber. Eles estão cheios de desejo e otimismo. Eles estão cheios de brutalidade, franqueza, violência e perversidade. Eles expõem a mentira, e os melhores são crus, bruscos e concisos. Eles estampam nossas mentes e talvez nossas almas. Eles formam outro mundo, um contramundo, no qual a justiça social é mais prontamente atingível que no nosso mundo real, onde a hipocrisia, a corrupção, o exagero, a exploração e a competição determinam os resultados das interações políticas e sociais e do estado degradado das relações sociais (ZIPES 2012, p. 96).

Ou seja, os contos de fada são capazes de promover um otimismo em relação à correção das injustiças (perpetradas pela incorporação do 'mal', que nos contos está na figura do antagonista e seus seguidores), promovendo uma educação moral, focada em 'fazer a coisa certa', promovendo um ideal de justiça, ao mesmo tempo que incita a imaginação, a criatividade. Porém, mesmo sabendo que nesse contramundo existe a possibilidade imediata de correção das injustiças, uma gama de personagens tão 'inocentes' quanto o(a) protagonista são explorados e injustiçados num pano de fundo que nunca é endereçado, com um exemplo de exceção em *A Princesa e o Sapo* (2009), onde a protagonista é uma moça negra e pobre, de família trabalhadora; a frase mais notória da protagonista é "a única maneira de conseguir o que se quer nesse mundo é com trabalho duro<sup>89</sup>". Esses inocentes invisíveis e explorados são os súditos; trabalhadores do reino e do castelo que estão constantemente desempenhando tarefas árduas e sendo submetidos à humilhação nas mãos de seus patronos sem nunca encontrar um 'príncipe encantado' que leve esses trabalhadores embora num cavalo branco para poder submeter outros trabalhadores à subalternidade; porque o privilégio de manter-se poder também garante a invisibilidade da opressão. Então, quais são

---

<sup>89</sup> Subscrevendo a princesa ao mito da meritocracia.

exatamente esses valores morais que o conto maravilhoso quer passar, se a visibilidade está apenas naqueles que já detém privilégios?

Como sabemos e como apontado por Zipes (2012, p. 96), os contos de fada da atualidade são advindos de um punhado de compiladores, como os irmãos Grimm e Perrault, ou autores originais, como Lewis Carroll e Hans Christian Andersen; no primeiro caso, eles viajavam pelo continente europeu, buscando registrar histórias já existentes e difundidas, adicionando ou removendo detalhes, tropos e motivos, mas cujas origens não são possíveis de traçar, sendo, então, atribuídas aos compiladores o *status* de autor. Essas histórias mais antigas não eram necessariamente intencionadas para crianças, mas também não as excluía. “Apesar de ser impossível traçar as origens históricas e a evolução dos contos de fada para um lugar particular no tempo e no espaço, sabemos que humanos começaram a contar histórias assim que desenvolveram a capacidade da fala” (ZIPES, 2012, p. 1-20 apud ZIPES, 2012, p. 96). Ainda, para Zipes (2012, p. 98), quando Marie-Catherine d’Aulnoy cunhou o termo ‘contos sobre fadas<sup>90</sup> em 1697 (que posteriormente veio a ser o que chamamos hoje de ‘contos de fadas’), “(...) esses contos eram programas de ações ou atos sociais simbólicos projetores da moral e de conflitos éticos em outros mundos”. E essas histórias tinham uma função de ir de encontro às normas sociais da época e disseminar pensamentos que poderiam ser considerados subversivos. A razão pela qual os contos maravilhosos têm imensa significância subversiva,

Pode ser a mesma razão pela qual crianças, como ouvintes e leitores, são atraídos aos contos de fada como gênero, pois crianças são, pela sua natureza honesta e inocente, subversivas. (...) elas são atraídas aos elementos subversivos e liberadores dos contos de fada. Para começar, devemos recordar que as escritoras francesas eram membros dos salões literários onde as histórias eram contadas ou lidas antes de serem publicadas. Esses salões privados deram a elas a oportunidade de performar e demonstrar sua destreza num tempo onde tinham poucos privilégios na esfera pública. Poderia ser argumentado que as fadas em seus contos sinalizam suas diferenças reais com escritores homens e sua resistência às condições sob as quais viviam, especialmente as regulações que governavam as condutas e comportamentos em suas rotinas diárias no processo civilizatório francês (ZIPES, 2006). Foi apenas num reino do conto de fada, não supervisionado pela igreja ou ditado pelo rei Luís XIV que elas podiam projetar alternativas que provinham de seus desejos e necessidades. Foi nos salões que elas compartilhavam seus

---

<sup>90</sup> Em francês, *contes des fées*; diferente de *conte féerique* (contos de fadas).

contos, forjavam alianças, trocavam ideias e viriam a olhar a si mesmas como fadas (ZIPES, 2012, p. 99).

Esses salões literários onde as mulheres discutiam suas alternativas (fictícias) aos regulamentos religiosos e políticos lembram os grupos de conscientização dos anos 1970 de que fala hooks (2000), onde as mulheres se reuniam para desabafar suas dores e buscar alternativas de ação para atingir uma sociedade mais igualitária; com exceção do fato de que as mulheres dos salões franceses do séc. XVII só podiam fazer isso num âmbito literário e fictício, enquanto as ações propostas pelos grupos de conscientização eram mais pragmáticas.

“Seus contos soletraram novos padrões diversos de comportamento que eram intencionados a transformar os relacionamentos entre homens e mulheres, primariamente das classes superiores” (ZIPES, 2012, p. 99). Então, daí é que vem um protagonismo baseado no elitismo; além disso, percebamos como Zipes fala especificamente do relacionamento entre homens e mulheres, isto é, mesmo que essas mulheres autoras estivessem interessadas em criar uma utopia literária subversiva, que ia de encontro com as normas da época (empoderando as mulheres como ‘fadas’), essa subversão estava alinhada com as normas da heterossexualidade compulsória, assim como o feminismo aceito e difundido pelas mídias de massa está em pleno funcionamento com o elitismo capitalista (HOOKS, 2000. SCHUCMAN; MARTINS, 2017).

Os contos anteriores, compilados da tradição oral, ao invés de criados com objetivos explícitos ou implícitos, seja de educação moral ou de subversão das tradições, tinham um propósito informativo, formando, gradualmente, ao longo das re-contações, as bases narrativas que conhecemos hoje; essas nos permitem aprender sobre nós mesmos e os lugares que habitamos:

As pessoas contavam histórias para comunicar conhecimento e experiências em contextos sociais. Apesar de muitos contos antigos nos parecerem mágicos, miraculosos, fantasiosos, supersticiosos ou irrealis, as pessoas acreditavam neles, e elas eram e são não muito diferentes das pessoas de hoje que acreditam em religiões, milagres, cultos, nações e noções como as democracias 'livres' que tem pouca base na realidade. De fato, histórias religiosas e patrióticas tem mais em comum com os contos de fada do que percebemos, exceto que os contos de fada tendem a ser seculares e não baseados em um sistema de crença prescritivo ou códigos religiosos. *Contos de fada são informados pela disposição humana à ação* – para transformar o mundo e fazê-lo mais adaptável às necessidades humanas enquanto tentamos mudar e nos encaixar no

mundo. Portanto, o foco dos contos de fada, seja oral, escrito ou cinemático, sempre foi encontrar instrumentos mágicos, tecnologias extraordinárias ou pessoas e animais poderosos que permitirão aos protagonistas *transformar a si mesmos e seu ambiente* e fazê-lo mais adequado para viver em paz e em contentamento. (ZIPES, 2012, p. 96, ênfases acrescentadas).

Nesse momento de mudança de função do conto maravilhoso, de contação por entretenimento ou difusão de informações, para a contação como catarse, podemos observar a relação entre arte e política: o empoderamento das mulheres nos salões literários trata de uma subversão da cultura patriarcal (ainda que elitista), ao apropriarem-se do conto popular, *elevando seu status*, ou seja, ao mesmo tempo que o tornam ferramenta empoderadora (deslocando o patriarcado numa transposição profeminista), este passa a ser literário (característica esta que distingue a elite das massas), em oposição a oral (característico dessas massas); dessa forma, podemos equiparar a mudança de função entretenimento-empoderamento também pela ótica da indústria cultural, que se apropria de movimentos populares, rompendo com seu caráter autêntico e transforma-o em mercadoria, enquanto, sob a fachada de acessibilidade financeira (representada num bilhete de cinema ou numa assinatura do Disney+), esses bens culturais não introduzem ao público a arte que foi previamente elitizada mas, ao contrário, contribuem para a ruína da própria cultura popular (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, 38) pois, exatamente pela adição do aspecto mercadológico, a obra artística ou cultural é reduzida de seu valor (econômico ou patrimonial, respectivamente) em uma cultura de massa, onde a indústria que a produz é elevada a um num patamar de “guardiões e defensores da cultura tradicional” (*ibidem*, p. 39) que, não só detém o poder de produção da cultura global mas, ainda, o poder de *ditar* o que essa cultura *deve ser*.

Então, podemos perceber que os contos seguem uma disposição estrutural delineada: “Os contos de fada iniciam com um conflito ou situação que leva ao conflito” (*ibidem*) e, ainda, por sua estrutura conflito-ação-resolução, visam mimizar a existência humana e explicá-la, por meio de figuras de linguagem, como metáforas, arquétipos, tropos e motivos. Zipes (*ibidem*) aponta, ademais, que tanto na tradição oral quanto na literária, a diversidade dos contos é tanta, por causa das variações de influências culturais, que é muito complicado simplesmente ‘fechar’ uma história completamente num *tipo* específico, apesar da existência de catálogos

e enciclopédias desses *tipos* onde são encaixados os contos, por motivos de análise acadêmica. O folclorista húngaro János Honti (1937 apud DUNDES, 1997, p. 195) propôs três formas de considerar o *tipo* do conto como uma “unidade viável de análise”: (1) amarrando-se os *motivos*, (2) usando um 'tipo' de conto como uma “entidade única” contra a qual outros tipos de conto seriam comparados, e (3) um tipo de conto pode ser “(...) percebido como um tipo de modelo platônico que se manifesta através de múltiplas existências (tais instâncias múltiplas sendo versões denominadas ou *variantes*)” (*ibidem*). Um conceito de um *tipo* de conto, é, portanto, “(...) uma construção *ideal*” (*ibidem*, ênfase acrescentada).

É por causa dessa diversidade que Zipes agrupa todos os contos (sejam os sem título da tradição oral ou os contos sobre fadas) no termo ‘contos de fada’, não só por motivos de simplificação, mas porque, seja por meio oral ou literário, eles dependem inexoravelmente uns dos outros, formando um gênero vasto e complexo (ZIPES, 2012, p. 97), não apenas um conjunto de histórias para fazer crianças dormirem, mas que “(...) compreende crianças e adultos como ouvintes, leitores e espectadores” (*ibidem*).

Os esforços em atribuir esses contos exclusivamente ao público infantil são quase todos falhos, por não levarem em conta o trabalho adulto envolvido na manutenção dos mesmos pois, apesar de sua aparente simplicidade, os ‘contos de fada’ resistem a uma definição; sejam os contos de fada “(...) uma forma narrativa específica com características facilmente identificadas” (HAAS, 2008, p. 322 apud ZIPES, 2012, p. 97) ou “uma categoria guarda-chuva, sob a qual uma variedade de outras formas podem ser agrupadas” (*ibidem*), comumente, as definições tendem a abranger uma vasta diversidade de características para dar conta da diversidade de histórias em si. Por motivos de simplificação, passarei a usar o termo “gênero” para me referir ao conjunto de histórias como um todo.

Zipes (2012, p. 99) sugere que a disseminação dos *contes de fées* no séc. XVIII pode ser a razão pela qual as crianças foram atraídas ao gênero, por sua natureza honesta e inocente:

Nos contos maravilhosos, aqueles que são ingênuos e simples são mais capazes de terem sucesso porque são puros e conseguem reconhecer os sinais maravilhosos. Eles retiveram sua fé na condição milagrosa da natureza, eles a reverem, em todos os seus aspectos. Eles não foram estragados pelo convencionalismo, poder ou racionalismo (...) O

protagonista maravilhado quer manter o processo de mudança natural fluindo e indica possibilidades de superar os obstáculos que previnem outros personagens ou criaturas de viver de forma pacífica e prazerosa (ZIPES, 1988, p. 12).

Ademais, seu elemento subversivo também está ligado à atração com o público infantil (ZIPES, 2012, p. 99):

Em contraste com os personagens humildes, os vilões são aqueles que usam palavras para *explorar, controlar, transfixar, encarcerar e destruir para seu benefício*. Eles não possuem respeito ou consideração pela natureza e outros seres humanos, e na verdade buscam abusar da mágica para *prevenir mudança* e transfixar tudo de acordo com seus interesses (ZIPES, 1988, p. 12, ênfases acrescentadas).

Desta maneira, o antagonista de uma existência respeitosa e pacífica é a linguagem que fixa sujeitos para manter um estado de coisas, isto é, prevenir a mudança. O encantamento é a petrificação, a fixação; libertar-se é quebrar o feitiço (*ibidem*); portanto, precisamos transgredir as normas regulatórias, quebrando o feitiço da normatividade.

A mudança de público, então, pode ser observada num trabalho de ‘atualização’ dos contos, que vão sendo traduzidos para diversas línguas e, em consequência do novo público-alvo, infantilizadas (ZIPES, 2012, p. 100): eles foram tornados mais sucintos, tem títulos, personagens e incidentes mudados, referências a deus e ao cristianismo são deletadas, violência e brutalidade minimizadas e insinuações sexuais (como em Chapeuzinho de Perrault) eliminadas. O trabalho minucioso de edição de Edgar Taylor é o mais notório na “(...) sanitização e infantilização dos contos de fada, talvez até responsável pela observação ‘é só um conto de fada’” (*ibidem*).

Entretanto, o gênero não foi completamente infantilizado, já que o público adulto continua a retornar a ele, seja na leitura dos contos para si, ou para (re)contá-los: “há algo inerentemente subversivo e utópico nos contos de fada de vários tipos que nos mantêm retornando a eles ao longo de nossas vidas, com a esperança de que eles possam abrir um portal para outro mundo?” (*ibidem*).

Entendo esse ‘outro mundo’ não literalmente, como um outro mundo mágico inalcançável e etéreo, mas um ‘outro mundo’ neste mundo; um mundo transformado, já transgredido.

Não importa o que a trama possa ser, os contos todos celebram nossa capacidade, como leitores e potenciais transmissores de contos, de maravilhar. Não queremos saber a resolução última (...). Não queremos uma utopia designada. Queremos permanecer curiosos, assustados, provocados, mistificados e animados (...). Lembramos dos contos maravilhosos e de fadas para manter nosso senso de maravilhamento vivo e para nutrir nossa esperança de que poderemos agarrar possibilidades e oportunidades para transformar nós mesmos e o mundo (ZIPES, 1988, p. 13).

Se a subversão do conto maravilhoso é o que nos mantém retornando a ele, então as atitudes (meta)pragmáticas subversivas nos garantiriam um lugar nesse mundo; por meio da descolonização de cada vez mais mentes, seria possível criar esse 'outro mundo' aqui.

No séc. XVIII esses contos fascinantes e muitos outros da tradição oral europeia foram impressos em livros baratos, higienizados, revisados e disseminados entre todas as classes sociais que sabiam ler (...). A transformação mais interessante no gênero dos contos de fada toma lugar no fim do séc. XVIII e ao longo do séc. XIX, quando muitas antologias de contos de fada começaram a aparecer. (...) Sua recepção foi ambivalente porque esses contos de fantasia e mágica eram questionados por grupos religiosos conservadores, mas não totalmente rejeitados. O debate estava centrado em suas qualidades morais e em como poderiam ser usados e impressos para elevar o comportamento de jovens leitores (ZIPES, 2012, p. 100).

Então, a partir da sanitização dos séculos XVIII e XIX tem-se a difusão dos contos maravilhosos em coletâneas especificamente voltadas para o público infantil, ao mesmo tempo em que grupos religiosos e conservadores visavam sua rejeição. A suspeita que os grupos conservadores reservam ao gênero maravilhoso também compreende os elementos subversivos do mesmo e o quão vital a noção das fadas era para as profeministas do séc. XVII. Apesar das reivindicações conservadoras, o gênero, agora infantilizado, isto é, tendo os elementos mais violentos minimizados ou completamente removidos, viu o interesse do público florescer, como diz o autor, sendo mais apropriados para o público infantil, ou 'inocente'. Ainda, a manutenção que o gênero recebe, ao longo das inúmeras (re)contações, torna-o fluido (ZIPES, 2012, p. 97).

A mudança na função social do gênero maravilhoso, ou seja, de uma função informativa para educativa é chave para entendermos a função social que o conto desempenha na sociedade atual, sendo que essa função é o determinante constante da estética de dado conto e, particularmente, do conto de fadas da mídia de massa (ZIPES, 1988, p. 13). Durante os séculos XVII, XVIII e XIX a função de

socialização infantil com base em processos civilizatórios de cada cultura permaneceu basicamente a mesma, e essa só vem a passar por uma mudança significativa a partir do séc. XX, quando o conto de fadas volta a ter um papel de entretenimento, adicionando algum comentário social com crítica implícita (ZIPES, 1988, p. 23).

Na primeira metade do séc. XX, a maior mudança foi que o conto passa a desempenhar o papel de politização adulta, especialmente na Alemanha (*ibidem*). Além disso, torna-se cada vez mais difícil colocar limites entre os contos de fada destinados a adultos e a crianças; um bom exemplo disso é *O Hobbit* de J. R. R. Tolkien que, mesmo centrado num universo maravilhoso, foi escrito com a Primeira Grande Guerra em mente (*ibidem*).

Quanto mais crianças foram sendo alfabetizadas, maior a demanda por material de leitura, ainda que elas não sejam o público-alvo desse material. A maior mudança na função social dos contos de fada vem da escolarização infantil, que visa treinar a criança a reconhecer, apreciar e aprender com os contos de fada (*ibidem*, p. 24).

Como resultado da educação, a função do gênero maravilhoso passa a ser pedagógica e política, o que levou ao estabelecimento das histórias que chamamos de 'clássicas', no cânone literário infantil; são elas, *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Príncipe Sapo*, *João e o Pé de Feijão*, *O Patinho Feio*, *A Bela e a Fera*, *Rumpelstiltskin*, *A Bela Adormecida*, *Barba Azul*, *João e Maria*, *Rapunzel* etc. (*ibidem*). Esse punhado de histórias, apesar de estarem todas dentro do termo guarda-chuva de "contos de fadas", variam abrangentemente os personagens principais, antagonistas, funções e tropos narrativos.

A popularização do gênero maravilhoso no séc. XX, acelerada pelas produções cinematográficas do mesmo (com início na década de 1930) leva a uma produção complementar de trabalhos teóricos, estabelecendo uma idade "apropriada" para a introdução do gênero para as crianças; a saber, de 5 a 10 anos de idade (*ibidem*, p. 24).

O uso teatral e cinemático do conto de fada é extremamente significativo, já que a sociedade ocidental tem se tornado mais orientada a assistir contos como filmes, peças e imagens, ao invés de lê-los (...). As produções cinemáticas e televisivas de contos de fadas funcionam para representar um consenso das visões da classe média, e a maioria dessas produções são coletivas em natureza. Isto é, a colaboração e acordo entre

escritor, produtor, ator, técnico e distribuidora é necessária para o produto final do conto de fada (ZIPES, 1988, p. 26-27).

Zipes (*ibidem*) aponta, ainda, que nesse consenso estão perdidas as visões de mundo das minorias, estão apagadas suas diferenças do normativo; as contradições ao consenso, portanto, denunciam-no como legitimação do *status quo*. Podemos perceber, assim, que a fixação, tanto de sujeitos como a de histórias fictícias em grupos e categorias, não dá conta da complexidade humana ou de suas produções.

As histórias (a/re)presentadas pela mídia de massa buscam seguir uma formulação específica, baseada nos encaixes em categorias e funções, num movimento de fora para dentro, isto é, de uma teoria científica da morfologia do conto para o conto em si, numa estética construída com certos objetivos de manutenção em mente. Vejamos como os sistemas de categorização de contos de fada informam a estética disneyniana, como veremos a seguir.

## 3.2 SISTEMAS DE CATEGORIZAÇÃO

### 3.2.1 Aarne-Thompson-Uther

Antti Aarne deu início ao projeto ao categorizar contos Escandinavos e publicar seus achados em 1910. Stith Thompson traduz o catálogo em 1928 e o revisa em 1961, adicionando contos e, oficialmente, criando o sistema Aarne-Thompson. Em 2004, o sistema é revisado, atualizado e tem certos títulos mudados por Hans-Jörg Uther, na obra intitulada *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, que conta com três volumes, dado o extenso número de histórias que classifica.

O sistema Aarne-Thompson-Uther (ATU) categoriza contos populares a partir dos tipos (categorias) e motivos (acontecimentos específicos na trama, como tropos; também inclui arquétipos e estereótipos) usados, incluindo em sua catalogação, contos de fada, folclore, anedotas e fábulas, num esforço de catalogação do imagético popular ao redor do mundo, apesar de duas das críticas mais fortes ao trabalho ser (1) o fato de o catálogo cobrir as tradições populares

européias de modo desigual, ou seja, faltam referências a contos do leste e do sul do continente (UTHER, 2009), além de (2) excluir propositalmente as narrativas nativas africanas e americanas, além de algumas asiáticas (DUNDES, 1997, p. 199).

Apesar de ter recebido severas críticas ao longo dos anos, como o sexismo presente (várias catalogações colocam homens em posições respeitadas e mulheres e posições ignóbeis) e o fato de que classificações de narrativas implicarem uma exatidão científica que não existe em todos os contos (UTHER, 2009), o ATU se mantém como uma das ferramentas mais importantes no estudo do gênero maravilhoso, já que "(...) a identificação de narrativas populares pelos motivos e/ou os números de tipo tornou-se condição *sine qua non* entre bons folcloristas" (DUNDES, 1997, p. 195), não só pela sua vasta extensão, agrupando-os de acordo com a convergência e/ou variação de tropos, mas porque o agrupamento desses motivos facilita a compreensão do grupo de contos que ali se encaixariam numa generalidade necessária à análise: "(...) um tipo de conto é uma sinopse de trama composta que não corresponde em exato detalhe *verbatim* a nenhuma versão individual, mas ao mesmo tempo abrange, em certa extensão, todas as versões existentes daquela história popular" (DUNDES, 1997, p; 196).

No sistema de classificação ATU, cada categoria ou *tipo* possui um número e um nome (além do título da história em si), algumas contando com seções e subseções, e breves descrições dos tropos ali agrupados. Dentro dos primeiros mil índices, há algumas falhas na numeração, representando posições livres para que novas categorizações sejam feitas, por exemplo, entre 1-100, novos tipos podem ser adicionados nas posições 11-14, 16-19, e assim por diante, até 97-99 (UTHER, 2009).

Então, dentro da primeira categoria *Contos de animais (Animal Tales)*, estão 299 tipos de conto (com exceção das lacunas para atualização/expansão), sob as seções *Animais selvagens (Wild Animals)* - onde encontramos as subseções *A raposa inteligente (The Clever Fox: 69)* e *Outros animais selvagens (Other Wild Animals: 29)* - *Animais selvagens e domésticos (Wild Animals and Domestic Animals: 100-149)*, *Animais selvagens e humanos (Wild Animals and Humans: 150-199)*, *Animais Domésticos (Domestic Animals: 200-219)* e *Outros Animais E Objetos (Other Animals and Objects: 220-299)*. Para ilustrar, gerei um número

aleatório, utilizando uma ferramenta de sorteio grátis (figura 12): 241. O ATU 241 está sob a categoria *Contos Animais (Animal Tales: 1-299)*, seção *Outros animais e Objetos (Other Animals and Objects: 220-299)*, temos, finalmente ATU 241, os contos sob o tema *O pássaro oficial e o macaco (The Officious Bird and the Monkey)*, que trata das variações de uma história que envolve um pássaro diligente que sofre pelas mãos de um macaco ardiloso.

Figura 13 - Captura de tela da ferramenta de sorteio

Insira a quantidade de números que deseja sortear

1

Insira o intervalo de números que será realizado o sorteio

1 2499

OS NÚMEROS SORTEADOS FORAM:

1º Sorteado

0 0 2 4 1

Fonte: <<https://plataformadesorteio.com.br/sorteador/>>

Como o Sistema ATU conta com a catalogação de 43 mil versões de mais de 700 tipos de contos, não seria possível resumir todas as categorias, seções e subseções, como fiz com a morfologia de Propp, na seção seguinte. Desta maneira, exploro apenas os motivos relevantes à franquia *Frozen*.

Digo *motivos*, no plural, pois é muito difícil que um conto esteja atrelado a apenas um. Como aponta Anna Birgitta Rooth (1951, p. 237-240 apud DUNDES, 1997, p. 196), “(...) motivos individuais são frequentemente interdependentes de outros motivos num dado conto”. Outra das críticas ao sistema ATU é a sobreposição entre categorias e motivos, sendo que os motivos podem cair em três classes (1) atores, (2) itens e (3) incidentes; os incidentes são o que mais se sobrepõem com as categorias (TOMPSON, 1946, p. 415-416 apud DUNDES, 1997, p. 197) e todas as classes se sobrepõem entre si (DUNDES, 1997, p. 197; PROPP, 2006, p. 5-6). As classificações também se sobrepõem entre si, e a questão é que essas sobreposições são a indicação da falha no sistema. Não obstante, a franquia

*Frozen* exemplifica muito bem essas sobreposições de categorias e motivos. Vejamos como o sistema ATU classificaria os filmes:

Primeiro, como as outras histórias de princesa da Disney, *Frozen* está na categoria *Contos de mágica/Contos de fada* (*Tales Of Magic: 300-749*), dentro da qual encaixa-se, por sua premissa inicial, em duas seções: 703 *Moça da Neve* (*Snow Maiden*), que trata de uma jovem com poderes congelantes; e *Familiares sobrenaturais e encantados* (*Supernatural or Enchanted Wife or Other Relative: 400-459*), subseção *Irmão ou Irmã* (*Brother or Sister: 450-459*). Como o índice, algumas vezes, trata indiscriminadamente de homens e mulheres, colocando-os na mesma categoria – outro ponto de críticas (UTHER, 2009) –, *Frozen* (2013) pode estar inclusa tanto no ATU 452 quanto no 453, já que ambos são intitulados *A moça que busca por seu irmão* (*The Maiden Who Seeks Her Brother*<sup>91</sup>), da mesma forma que Anna deve ir à procura de sua irmã poderosa.

Além disso, a busca de Anna pela irmã coloca a trama de 2013 no tropo dos *Dois Viajantes: Verdade e Mentira* (ATU 613: *The Two Travelers: Truth and Falsehood*), onde a verdade que conta a Kristoff em sua jornada é que pretende se casar com um homem que acabou de conhecer e a mentira é que este homem a ama reciprocamente, ainda que Anna não saiba que mente.

*A Rainha da Neve* de Andersen, apesar de caber no ATU 703, tem como premissa principal a busca de Gerda por Kai, que foi encantado por um fragmento de espelho mágico, estando, portanto, mais alinhada com ATU 452-453. A trama de Andersen também se encaixa no ATU 329 *Perda do Espelho Mágico* (*Miss the Magic Mirror*), já que Kai se livra do encantamento quando tem o fragmento removido.

Ainda na categoria de *Contos de Mágica*, a existência dos trolls como ajudantes, encaixa o filme de 2013 em ATU 503 *Elfos Ajudantes* (*Helpful Elves*<sup>92</sup>) e ATU 581 *O Objeto Mágico e os Trolls* (*The Magic Object And The Trolls*; sendo o objeto, Elsa).

---

<sup>91</sup> Note-se o sexismo apontado pelas críticas: *brother*, aqui, é usado como termo genérico tanto para 'irmão' como 'irmã', como se *sibling* (parentesco de irmandade neutro) não existisse.

<sup>92</sup> Os trolls disneynianos tem muito mais a ver com o imagético do Elfo que do troll: apesar de serem feitos de pedra, suas personalidades são dóceis e suas aparências são adoráveis, ao invés dos violentos e ameaçadores trolls do imagético popular, assemelhando-se mais aos trolls coloridos e amigáveis dos anos 1980, que mais se parecem com fadas ou elfos.

O fato de Anna ser salva pelo amor verdadeiro de sua irmã, mostra que esse tropo, geralmente descrito como ‘a mocinha é salva pelo herói’ é subvertido pelo roteiro, ainda que encaixe no ATU 506: *A princesa resgatada (The Rescued Princess)*. O Amor Verdadeiro é um tropo por si só, ATU 611 (*True Love*).

Ainda que seja uma produção secular, o fato de Elsa esconder seu poder e este ser revelado acidentalmente encaixa a trama de 2013 na categoria *Contos Religiosos (Religious Tales: 750-849)*, na seção *A verdade vem à tona (The Truth comes to Light: 78-799)*.

A trama secundária (a busca de Anna por um marido) cai em três categorias: em *Contos de fada*, (1) ATU 533 *A noiva reprimida*<sup>93</sup> (*Repressed Bride*), já que Anna nunca pode ter contato com pessoas que não fossem sua família e seus servos, reprimindo-a; (2) ATU 737 *Quem será seu futuro marido (Who will be her future Husband)*, já que Anna conhece seu segundo par romântico (Kristoff) num ponto razoavelmente inicial da trama de 2013 (36m51s), e (3) *Contos Realistas ou Novelas*<sup>94</sup> (*Realistic Tales: 850-999*), seção *O homem casa com a princesa (The Man Marries the Princess: 850-869)*, onde um homem comum (ou seja, um homem que não faz parte da classe aristocrata e, portanto, é um plebeu) casa-se com a princesa.

Ainda em *Contos Realistas*, o fato de Hans tentar dar um golpe de Estado visando, portanto, *roubar* para si o poder de governar, *Frozen* (2013) entra na seção *Ladrões e Assassinos (Robbers and Murderers: 950-969)*, além de ATU 964 *Ladrão ou Assassino é Enganado a Denunciar-se com um Gesto (Thief or Murderer is Deceived into Betraying Himself*<sup>95</sup> *by a Gesture)*, ainda que Hans não seja enganado por alguém, ele mesmo se engana, pensando que Anna morrerá, calando consigo o segredo de sua traição.

Como pudemos ver, uma narrativa pode conter um número de tropos em sua constituição; a Disney, por exemplo, mesmo que adapte uma história disponível no domínio público, seja mantendo seus elementos principais ou mudando e

---

<sup>93</sup> Ainda que o noivado de Anna não aconteça até o filme de 2019, ainda assim, ela é uma noiva.

<sup>94</sup> Ainda que se trate de um conto maravilhoso, nenhum dos contos populares do sistema ATU trata realmente de uma novela ou representação realista, todos contém um elemento místico da cultura popular de origem.

<sup>95</sup> Note-se a manifestação do sexismo apontado pelas críticas: ‘*himself*’ é o equivalente, em língua Inglesa, de “a si mesmo”, sendo esse ‘si’ necessariamente do gênero masculino.

subvertendo tropos, ainda assim, tem seus elementos com base em algo que já existe, sendo, portanto, possível encaixá-los nos sistemas de classificação; principalmente porque esses índices são a base de como uma narrativa disneyniana é construída, num movimento de fora para dentro, ou seja, da classificação de motivos da cultura popular para a produção fílmica.

O formalista russo Vladimir Propp (1928 [2006]) criticou o sistema AT (à sua época Uther ainda não tinha feito revisões) exatamente pela questão da sobreposição de motivos e, principalmente, porque os *motivos* não levavam em conta as *funções* que desempenhadas na narrativa. Vejamos, a seguir, a classificação por funções de Propp, cujo trabalho foi um dos pontos de partida para o guia dos estúdios.

### 3.2.2 A Morfologia de Propp

Por ser difícil fechar os contos em tipos, é que estudiosos como Propp e Vogler trabalham em cima de *funções* narrativas e não em fechamentos dos contos como um todo. Propp (2006) estabelece os elementos narrativos básicos que ele identifica nos contos folclóricos russos, mas que podemos detectar numa infinidade de contos e mitos. Basicamente, o teórico distinguiu sete classes de personagens, ou agentes, e suas cinco funções, ainda que não respectivamente, e trinta e uma funções narrativas das situações dramáticas, ou ações a serem realizadas no desenrolar da história. A linha narrativa que traça é fundamentalmente uma só para todos os contos, ainda que flexível, no sentido de não ser necessário o uso de todas as funções em um só conto. Vejamos a morfologia de Propp:

(i) Classes de Agentes: os personagens são divididos segundo sua esfera de ação:

1ª esfera: O Agressor, ou antagonista;

2ª esfera: O Doador – o que dá o objeto mágico ao herói;

3ª esfera: O auxiliar – o que ajuda o herói no seu percurso (aqui já é possível apontar um elemento comum usado pela Disney: as mascotes, que auxiliam o(a) protagonista em sua aventura);

4ª esfera: A princesa e o Pai – não tem de ser obrigatoriamente o Rei; aqui a indicação de ‘princesa’ não se trata da heroína disneyniana, mas de um par romântico. Em versões antigas, certos contos colocam ‘a princesa’ como prêmio, caso o herói (invariavelmente homem) performe uma façanha;

5ª esfera: O mandador – aquele que manda, dá ordens na trama;

6ª esfera: O Herói (ou anti-herói);

7ª esfera: O Falso Herói.

(ii) Funções narrativas dos personagens: “As funções dos personagens servem como elementos estáveis e constantes num conto, independentemente de como e por quem eles são realizados. Elas constituem os componentes fundamentais de um conto” (PROPP, 2006, p. 21). São elas: Função de ausência ou partida de um membro da família; função de dar uma ordem; função de ludibriar; função de salvação do herói; função de punição do antagonista.

(iii) Funções narrativas das situações dramáticas: Propp concluiu que todos os contos se iniciam com a apresentação de uma “situação inicial”, que não se caracteriza como função, mas é um elemento morfológico importante. É essa situação inicial que Zipes (2012, p. 96) menciona. Após a situação inicial, o enredo segue o seguinte esquema de funções narrativas, ainda que os contos não necessariamente possuam todas elas, invariavelmente as histórias seguem a sequência, sendo que é perfeitamente possível que um conto tenha os seguintes pontos: 3, 7, 9, 20 e 30, por exemplo. A seguir, listo as funções identificadas por Propp tomando, brevemente, o filme de 2013 como exemplo:

1 – Distanciamento: um membro da família deixa o lar (o herói é apresentado): os pais das protagonistas devem fazer uma viagem assim que as moças atingem a idade adulta.

2 – Proibição: uma interdição é feita ao herói (“não vá lá”, “vá a este lugar”): Elsa é “proibida” por mestre Pabbie de ter medo de seus poderes, “*O medo será seu inimigo*”.

3 – Infração: a interdição é violada (o vilão entra na história): Elsa isola-se por medo de seus poderes; o medo cresce e, com ele, a ameaça, num círculo vicioso.

4 – Investigação: o vilão faz uma tentativa de aproximação/reconhecimento (ou tenta encontrar os filhos, as joias, ou a vítima interroga o vilão): como sabemos

da traição que acontece no final da trama, a função de investigação fica por conta de Hans aproximar-se de Anna.

5 – Delação: o vilão consegue informação sobre a vítima: Anna, deliberadamente, fornece informação ao seu algoz, quando flerta com ele.

6 – Armadilha: o vilão tenta enganar a vítima para tomar posse dela ou de seus pertences (ou seus filhos); o vilão está traiçoeiramente disfarçado para tentar ganhar confiança: nosso antagonista está disfarçado de *príncipe charmoso* (ainda que seja literalmente um príncipe) para tomar posse do reino de sua vítima.

7 – Convivência: a vítima deixa-se enganar e acaba ajudando o inimigo involuntariamente: Anna aceita o pedido de casamento; Anna coloca Hans em posição de liderança no reino, durante sua ausência.

8 – Culpa: o vilão causa algum mal a um membro da família do herói; alternativamente, um membro da família deseja ou sente falta de algo (poção mágica, etc.): no nosso corpus, a função 8 vem na versão alternada, isto é, um membro da família (nomeadamente Elsa) sente falta de usar seus poderes livremente, enquanto Anna busca amor romântico e inadvertidamente.

9 – Mediação: o infortúnio ou a falta chegam ao conhecimento do herói (ele é enviado a algum lugar, ouve pedidos de ajuda etc.): o infortúnio é o reino estar sob neve durante o verão, por isso Anna deve pedir à irmã que derreta o gelo.

10 – Consenso/Castigo: o herói recebe uma sanção ou punição: Anna é golpeada no coração pelo poder da irmã.

11 – Partida do herói: o herói sai de casa: Anna deixa o reino para ir à procura de sua irmã.

12 – Submissão/Provação: o herói é testado pelo ajudante, preparado para seu aprendizado ou para receber magia; 13 – Reação: o herói reage ao teste (falha/passa, realiza algum feito, etc.); 14 – Fornecimento de magia: o herói adquire magia ou poderes mágicos; 15 – Transferência: o herói é transferido ou levado para perto do objeto de sua busca – essa combinação de funções é dada na busca de Anna por Elsa: Kristoff é o responsável pela transferência da princesa, levando-a em seu trenó por boa parte do caminho; sua coragem e perseverança são testadas na subida da montanha, quando ela e Kristoff são perseguidos por lobos; seu amor pela irmã também é testado, ao ser perseguida por um gigantesco boneco de neve, após ser atingida no coração. Sua reação é enfrentar as dificuldades e seguir

adiante, passando no teste de seu amor ao salvar a irmã de ser golpeada pela espada de Hans, no final.

16 – Confronto: o herói e o vilão se enfrentam em combate direto: essa função aparece duas vezes no primeiro filme; primeiro, Anna tenta enfrentar o medo de Elsa pelos próprios poderes, o que culmina na função 10, ser atingida; e, ainda, Anna, mesmo congelando, coloca-se entre a espada de Hans e sua irmã, salvando-a da morte.

17 – Herói Assinalado: ganha uma cicatriz, marca ou ferimento: Anna tem uma mecha do cabelo embranquecida ao ser atingida pelo poder de Elsa quando crianças.

18 – Vitória sobre o antagonista: Elsa vence seu medo, Anna vence Hans.

19 – Remoção do castigo/culpa: o infortúnio que o vilão tinha provocado é desfeito – por ter salvo a irmã, Anna tem seu gesto de amor verdadeiro e, portanto, tem sua maldição desfeita e Elsa descongela o reino, pois vence seu medo por meio do amor.

20 – Retorno do herói (a maior parte das narrativas termina aqui, mas Propp identifica uma continuação): Anna retorna ao reino, mas não por ter vencido o antagonista, como identificado por Propp, mas porque necessita de um gesto de amor verdadeiro para remover a maldição.

21 – Perseguição: o herói é perseguido (ou sofre tentativa de assassinato): Hans apaga todo o fogo disponível na sala onde Anna espera por seu gesto de amor, efetivamente dando vasão ao seu rápido congelamento e, ainda, tenta assassinar Elsa com sua espada.

22 – O herói se salva, ou é resgatado da perseguição: as irmãs salvam uma à outra.

23 – O herói chega incógnito em casa ou em outro país;

24 – Pretensão do falso herói, que finge ser o herói: Hans tenta passar como um bom parceiro para Anna enquanto lida com os problemas causados pelo inverno fora de época, mas seu objetivo final é um golpe de estado.

25 – Provação: ao herói é imposto um dever difícil;

26 – Execução do dever: o herói é bem-sucedido;

27 – Reconhecimento do herói (pela marca/cicatriz que recebeu);

28 – O falso herói é exposto/desmascarado: o próprio príncipe se desmascara, como é comum em vilões animados, num monólogo sobre seu golpe de estado, enquanto apaga a lareira para que Anna congele.

29 – Transfiguração do Herói;

30 – Punição do antagonista;

31 – Núpcias do herói: o herói se casa ou ascende ao trono – o final feliz aqui é que Elsa pode voltar ao reino e manter sua posição de rainha, enquanto Anna ganha um novo namorado: Kristoff.

Tomando nosso *corpus* como exemplo, podemos identificar quase todas as funções identificadas por Propp, com exceção daquelas que não exemplifiquei.

A significância das funções do conto maravilhoso é que eles facilitam a recordação. Eles nos permitem guardar, lembrar e reproduzir o espírito utópico do conto e mudá-lo para caber em nossas experiências e desejos devido aos personagens facilmente identificáveis que são associados com tarefas e definições particulares (ZIPES, 1988, p. 10-11).

Tal como a boa moça que é maltratada e forçada a escravizar-se no trabalho doméstico para acalmar os ânimos de um(a) antagonista cruel, ou o(a) próprio(a) antagonista, incorporado(a) na figura da madrasta (ou padrasto); gigantes estabados ou estúpidos, animais gentis, florestas encantadas, objetos mágicos, façanhas mágicas transformadoras, instrumentos musicais com vida, criaturas sobrenaturais.

O caso é que a possibilidade de combinações de personagens, motivos, cenários e funções possibilita também a variedade dos contos, sendo difícil fechá-los em tipos. A Disney é famosa por alterar elementos dos contos em suas adaptações, geralmente optando por omitir os elementos mais violentos, fazendo o movimento da infantilização; os elementos sexuais também são omitidos, tendo, no máximo, beijos entre os casais (compulsoriamente heterossexuais).

### 3.3 PRODUÇÕES DISNEY E O GUIA DO HERÓI

Desde a década de 1930 os estúdios Disney vêm adaptando contos, mitos (como a história de Hércules e Mulan) e até mesmo fatos históricos (como a vinda

dos colonizadores para as Américas e a vida de Pocahontas, por exemplo) para a linguagem cinematográfica. Para tanto, foi comissionado a Christopher Vogler o memorando interno *Guia prático de O Herói de Mil Faces*, baseado em *O Herói de mil faces* (1949), de Joseph Campbell e na morfologia de Propp. O guia prático de Vogler identifica um modelo específico de estrutura narrativa bem-sucedida para desenhos animados de longa-metragem, propondo aos roteiristas que o tomassem de inspiração para elaborar novas adaptações de histórias que se tornassem sucesso de bilheteria. Posteriormente, o memorando foi expandido e publicado como livro, intitulado *A Jornada do Escritor* (VOGLER, 1998), e chamou a atenção dos roteiristas de Hollywood como uma fórmula rígida e garantida de fazer sucesso com longas da indústria cinematográfica.

As produções midiáticas, como produção cultural capitalista, devem focar no lucro que essas produções geram, para garantir a continuidade da indústria - seja essa cinematográfica, musical, televisiva etc. (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, 5). Desta maneira, falo nos termos da indústria cultural ao tratar dos artefatos fílmicos e seus produtos derivados porque os estúdios Disney-Pixar são, em primeiro lugar, uma empresa; ainda que produzam artefatos culturais (de onde derivam-se os produtos), o incentivo à produção desses artefatos se dá na obtenção de lucros que a mantém.

Os contos de fada, por sua historicidade intrínseca, isto é, pela canonicidade literária e, ainda, por estarem disponíveis no domínio público, compõem, por si só, uma coleção maravilhosa, simples o suficiente para serem modificadas e adaptadas, a fim de que o sistema perpetue as mensagens de seu interesse, mantendo o *status quo*. Além disso, o legado Disney de adaptações empresta às novas versões um sentimento de nostalgia, no caso do público adulto, como eu e, ainda, de expectativa “para toda a família”, como diz o slogan.

A classificação das produções disneyianas em “Eras” é significativa do impacto dos estúdios na cultura global, já que cada Era representa uma época de sucessos e fracassos de bilheteria, não são um sistema de classificação oficial, como o ATU ou a morfologia de Propp. A classificação sequer é oficial dos estúdios Disney, como é o caso das franquias de Princesa, da Marvel, do Mickey etc., mas uma iniciativa do público, tanto é que a nomenclatura e a própria existência de certas Eras são contestadas e/ou inexistentes, dependendo da fonte; são elas:

(a) Era dos Primórdios (1928-1937), que nem sempre entra na lista, cujos filmes mais notáveis são as animações curtas do Mickey e sua turma (FIAUX, 2018). (b) Era de Ouro (1937-1942), que tem início com o ganhador do Oscar de 1937, *A Branca de Neve e os Sete Anões*, e vê seu fim com *Bambi* (1942); esse período é marcado pela supervisão do próprio Walt Disney, sendo característico por temas e cenários macabros, vide figura 13 (DIZAVENUE, 2015; FIAUX, 2018; FEATUREDANIMATION, 2021).

Figura 14 - Cenários macabros da Era de Ouro



Fonte: montagem feita por mim.

(c) Período de Guerra (1943-1949), quando os estúdios tiveram de lidar com a perda de um número de animadores, dada a convocação ao serviço militar e também com orçamentos menores, motivos pelos quais a época não é tão popular quanto as anteriores (DIZAVENUE, 2015; FEATUREDANIMATION, 2021), sendo marcado pela produção de curtas; porém, não devemos subestimar a importância das animações dessa Era na cultura global, pois são representativas da influência disneyniana no mundo, principalmente na América Latina e no Brasil (FIAUX, 2018); como exemplo mais notório podemos citar o musical *Você já foi à Bahia?* (1944), no qual somos apresentados ao personagem Zé Carioca e participação especial de Carmen Miranda. (d) Era de Prata (1950-1967), também conhecida como a Era da Restauração, marca a volta dos grandes orçamentos aos estúdios (DIZAVENUE, 2015), trazendo mais “leveza” às telas (FIAUX, 2018), com cenários maravilhosos e prevalência de cores pastéis (DIZAVENUE, 2015), enquanto o mundo se recupera da Segunda Grande Guerra; aqui temos vários longas notórios, como *Cinderella* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951), *A Bela Adormecida*

(1959) e *Mogli: O Menino Lobo* (1967), último longa a contar com a supervisão direta de Walt, que veio a falecer em 1966.

(e) Era Sombria, ou Era de Bronze (1970-1988): a Disney entra em sua Era das Trevas juntamente com o início da Guerra Fria, e os estúdios lutaram para adaptar e criar novas histórias sem a coordenação de Walt (DIZAVENUE, 2015; FIAUX, 2018). Como nessa época as produções foram sinônimo de fracasso de bilheteria - com exceção de *As Peripécias de um Ratinho Detetive* (1977) - os estúdios recorreram à xerografia, economizando tempo e dinheiro e permitindo aos animadores que imprimissem direto nas células, marcando o período como o das cenas recicladas (figura 14) e de *Scratchy Films*<sup>96</sup>, já que as células ficavam marcadas, pela impressão, com linhas, dando a aparência de serem “rabiscadas” (DIZAVENUE, 2015).

(f) Renascença (1989-1998), cuja maioria das produções é conhecida por aqueles que foram crianças (e pais/tutores) na década de 1990, trata-se dos filmes que consideramos “clássicos disneynianos”, como *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *O Rei Leão* (1994), *O Corcunda de NotreDame* (1996), *Mulan* (1998), e muitos outros. Após passar pelo período tumultuado da Era Sombria (FIAUX, 2018), os estúdios encontram novamente o caminho (ou a *fórmula*) do sucesso, com a parceria Ashman-Menken (FIAUX, 2018), que inaugura não só a Franquia de Princesas (vendendo os filmes e produtos associados como uma marca só, apesar de outras princesas - nomeadamente Branca de Neve, Cinderella e Aurora - existirem antes d'A Pequena Sereia), mas, ainda, observa-se o retorno dos musicais e a adaptação dos contos de fada, além da “fórmula Broadway” (DIZAVENUE<sup>97</sup>, 2015), que permite aos estúdios adaptar as mesmas histórias para o formato teatral, rendendo ainda mais lucros.

(g) Pós-Renascença, ou Fase de experimentação (2000-2009), período definido pela busca dos estúdios por uma “nova fórmula” (FIAUX, 2018; DIZAVENUE, 2015), marcado pelos poucos sucessos de bilheteria, com exceção de *Lilo & Stitch* (2002), apesar de o meu favorito (não só da era, mas de todos os tempos) ser *A Nova Onda do Imperador* (2000), que assisti 27 vezes e meia, sendo

---

<sup>96</sup> Filmes com rasuras, rabiscos.

<sup>97</sup> Tradução minha.

a meia, dado à fita ter agarrado no videocassete e ser sido arruinada. Ainda me lembro das falas.

(h) Nova-Renascença (2009-presente): marcada pela tomada de liderança de John Lasseter sobre a divisão de animação em 2006 (DIZAVENUE, 2015) e o lançamento da última animação em 2D dos estúdios - *A Princesa e o Sapo* (2009), que faturou USD\$270 milhões ao redor do mundo (DIZAVENUE, 2015) -, entramos na Era atual de produção cinematográfica da Disney e, com a consolidação do novo milênio em sua primeira década, e a anterior aquisição da Pixar pela Disney, veio consigo uma nova onda de animadores especializados em CGI, dando vida aos personagens de *Tangled* (2010), *Detona Ralph* (2012), *Frozen* (2013), *Big Hero 6* (2014), *Zootopia* (2016), e outros, todos no novo formato.

### 3.3.1 Fórmula Disney

*O Guia prático de O Herói de Mil faces* em si não está disponível para o público, pois trata-se de um guia de estruturação exclusivo dos estúdios, criado por eles, para ser usado por eles na adaptação de histórias já existentes ou na criação de novas histórias, mas é possível deduzir um delineamento básico de seu conteúdo, levando em conta as proposições de Propp e Campbell.

Temos então, na estrutura disneyana<sup>98</sup>, as seguintes esferas de personagens: o(a) protagonista (6ª esfera), o(a) antagonista (1ª esfera), o auxiliar/mascote (3ª esfera) e o par romântico (4ª esfera).

Ainda seguindo a lista de Propp, podemos perceber como presentes na maioria dos filmes disneyanos as 20 primeiras funções, com adição da 31ª, que trata das núpcias do(a) herói(na), dando o arremate das histórias no clássico “e viveram felizes para sempre”.

Raramente contos maravilhosos tem um final infeliz. Eles triunfam sobre a morte. O conto começa ‘era uma vez’ e nunca realmente termina quando termina. O fim é na realidade o verdadeiro começo. O ‘era uma vez’ não é uma designação passada, mas futura: a atemporalidade do conto e sua falta de especificidade geográfica dotam-no de conotações utópicas (...). Formamos e mantemos o núcleo utópico do conto seguro nas nossas imaginações com esperança (ZIPES, 1988, p. 10).

---

<sup>98</sup> Não necessariamente todos os filmes contém todas as esferas, mas a maior parte deles sim.

A menos que a Disney tenha intenção em dar continuidade (e, portanto, gerar mais revenda e lucro com determinada produção) e lance um segundo filme, como no caso do nosso *corpus*.

#### 4 FROZEN: REGULAÇÕES CONGELADAS OU FLUIDAS?

*Frozen* (2013) é o 53º longa animado dos estúdios Disney, e o 3º filme de princesa criado em CGI<sup>99</sup>, sendo que os estúdios já experimentavam com o meio desde 1995, quando lançaram *Toy Story*, o primeiro filme da história do cinema inteiramente produzido por computação gráfica, marco da parceria Disney-Pixar. Os antecessores de *Frozen* da era CGI são *Tangled*<sup>100</sup> (2010), adaptação de *Rapunzel* (1812), e *Brave*<sup>101</sup> (2012), roteiro original. O filme de 2013 foi um sucesso tão grande de bilheteria e, conseqüentemente, de mercado de maneira geral, que os estúdios lançaram outras três produções subsequentes, a saber, os curtas *Frozen Fever*<sup>102</sup> (2015), *Olaf's Frozen Adventure*<sup>103</sup> (2017) e *Frozen II* (2019), sem contar a infinidade de brinquedos, estampas e produtos variados que levam a marca.

Baseado em *A Rainha da Neve* (1844) de Hans Christian Andersen, o roteiro de *Frozen* (2013) sofreu um número de alterações e tratamentos, até ser comissionada, em 2011 pelos diretores Jennifer Lee e Chris Buck. Podemos observar pelos conceitos de design iniciais de Elsa (Figuras 13 a 16) que a intenção era seguir a história de Andersen mais fielmente, como foi feito em adaptações anteriores. Em 1844, a rainha da neve foi posta como uma figura antagonista, mesmo que não tivesse tanto peso no enredo como outros antagonistas dos contos de fada. Ela é colocada por Andersen mais como uma força circunstancial que uma vilã, propriamente; como uma nevasca, ou uma avalanche o seriam. Em contraste, o conceito inicial de Elsa possivelmente assumiria um papel mais ativo, como mostram as figuras 14 e 15, os conceitos iniciais de design da rainha, as poses que assume quando interage com Anna, segurando-a pelo queixo, ora condescendente, ora vibrante e ameaçadora.

---

<sup>99</sup> *Computer-generated imagery* (imagens geradas por computador) é a aplicação do campo de computação gráfica 3D às mídias visuais, como arte digital, filmes, programas de TV, animação, entre outros.

<sup>100</sup> *Enrolados* (2011), no Brasil.

<sup>101</sup> *Valente* (2012), no Brasil.

<sup>102</sup> *Frozen, Febre Congelante*, no Brasil.

<sup>103</sup> *Aventura Congelante de Olaf*, no Brasil.

Figura 15 - Esboço de Elsa como vilã



Fonte: MTV, 2014.

Figura 16 - Um dos conceitos iniciais de design de Elsa e Anna



Fonte: ABC apud INSIDER, 2014.

Além disso, pode-se notar, ainda, que as feições de Elsa enquanto vilã são muito diferentes da versão final. Sua pele tem uma tonalidade azulada, atípica. Seu cabelo, também azulado, assume uma posição também atípica, para cima, como que congelado nessa posição. Seus lábios e olhos, igualmente azulados, sugerem um estágio avançado de hipotermia, somado ao rosto longo e angulado, sem as notórias bochechas redondas, dá um ar cadavérico à rainha, não fosse por sua figura de ampulheta, com seios fartos, cintura fina e coxas voluptuosas, à mostra pela fenda em seu vestido; característica sobrevivente às transformações da personagem. O design em questão, foi inspirado na artista estadunidense Bette Midler.

Figura 17 - Design de Elsa inspirado em Bette Midler



Fonte: Screen Rant, 2019.

Assim, com o desenvolvimento do roteiro e das personagens, a rainha do gelo torna-se uma das protagonistas, junto com Anna, cujo *design* não sofreu grandes mudanças, mantendo o par de tranças ruivas e feições jovens – indícios de inocência (LE BRETON, 2006) –, como os olhos grandes e bochechas rosadas. Acredito que a imagem de Anna seja baseada na personagem de Andersen, Gerda; não só pelos indícios de *inocência* de ambas, mas como a história de Andersen trata das mudanças púberes, com a *descoberta* do amor, vejo o *desejo* de Anna por *romance* como essa descoberta jovem: amor, traição, novo amor.

Figura 18 - Esboços mostram a mudança drástica de Elsa no início da produção



Fonte: ABC/Disney apud INSIDER, 2014.

Enquanto no conto de Andersen, Gerda cresce enquanto procura pelo amigo de infância perdido, Kai, o primeiro filme da franquia é uma história de encontro do 'eu' e de amor familiar, com Elsa aceitando a si mesma e Anna buscando restabelecer a amizade com a irmã mais velha, num movimento de sororidade, em oposição aos longas anteriores, onde há um conflito inerente entre as mulheres, ainda que também busque um marido, sinalizando a referência de amadurecimento. O filme de 2019 parece mais uma reencenação do primeiro filme que uma continuação, ou uma história por si só, evocando cenas e bordões do primeiro longa, como “*você quer construir um boneco de neve?*”<sup>104</sup>. Note-se, ao longo da análise, como o segundo longa ecoa o primeiro, tanto na trama e nos motivos, como nas falas. Traço paralelos com a história de Andersen quando relevante.

Temos, ainda, nos nomes das princesas, uma indicação de regulação da cultura global pela mídia: a rainha de Andersen não tem nome, pois ela é uma força mágica, além de nossa compreensão, mas as crianças, Gerda e Kai, sim. De modo que não podemos comparar o nome de Elsa com sua inspiração, mas isso é possível para Anna: parece que na fase de desenvolvimento do roteiro, foi decidido *americanizar* o nome da garota, já que “Gerda”<sup>105</sup> soa tipicamente *estrangeiro* para uma audiência primariamente estado-unidense. Desta maneira, já podemos perceber que, desde antes da produção fílmica propriamente dita, os significados ideológicos são dados nos termos de uma cultura hegemônica.

#### 4.1 REGULAÇÕES DE GÊNERO

Como já vimos, no quesito corporeidade, os *designs* finais de Anna e Elsa estão de acordo com normas de beleza eurocêntricas, com seus rostos de bebê (*baby face*), corpos esguios e brancos e cabelos claros e lisos.

A partir da discussão teórico-metodológica, observemos, em trechos de diálogos e, como as regulações de gênero informam as identidades das nossas protagonistas, respectivamente.

---

<sup>104</sup> Tradução minha; na versão brasileira, o bordão foi traduzido como “*você quer brincar na neve?*”.

<sup>105</sup> Ou Gerðr; nome proveniente da deusa da fertilidade e do sexo, na mitologia nórdica.

#### 4.1.1 Desenvolvimento de Anna

Apesar da corporeidade normativa, no filme de 2013 (e na repetição da cena no curta de 2015, figura 17) Anna desafia a noção de que as princesas acordam perfeitamente penteadas e maquiadas.

Figura 19 - Elsa acorda Anna



Fonte: *Frozen Fever*, 2015, 1m32s-1m50s.

Não só seu *design* e nome estão em acordo com uma normatividade, mas seu desejo também. É sabido que, a partir da contribuição de Ashman em *A Pequena Sereia* (1989), todas as princesas<sup>106</sup> disneynianas tem uma música do “eu quero”, onde elas exprimem seus desejos mais íntimos: se a emoção é demais para falar, a princesa canta; se é demais para cantar, dança. No caso de Ariel<sup>107</sup>, ela deseja conhecer o mundo humano; *Mulan* (1998) quer ser uma boa filha, que traga honra à sua família; Anna também expressa seu desejo para o baile de coração da irmã (condicionante do ato) e para o futuro, procurando satisfação na hetero-compulsividade.

<sup>106</sup> Heróis e outros protagonistas também possuem uma música do “eu quero”, como *Hércules* (1997) por exemplo; mas para esses, o “eu quero” não é uma regra evidente, como no caso das princesas.

<sup>107</sup> *A Pequena Sereia* (1989).

Em sua música do “eu quero” (quadro 2), Anna percebe a *possibilidade* de conhecer um par romântico (a), encenando seu desejo de *parecer graciosa e sofisticada* (b), como uma princesa *deveria ser*; o par romântico – até então hipotético – deve ser necessariamente *alto* (característica tradicionalmente desejável à aparência masculina) e *belo* (c); ainda, na língua inglesa, *fair* pode tanto significar beleza (como em *who is the fairest of them all?* – quem é a mais bela de todas?), quanto pele clara (*fair skin*), então, os significados que esse *fair* evoca podem estar amarrados a uma noção de beleza que é necessariamente branca.

Quadro 2 - Heterossexualidade compulsória como felicidade

ANNA (falando): I can't wait to meet everyone.... – Mal posso esperar para conhecer a todos  
**(a) (GASP) What if I meet THE ONE? – (sobressalta-se) E se eu conhecer ALGUÉM ESPECIAL?**  
**(b) Anna se enrola numa cortina, como se fosse um vestido.** Ela age como se estivesse linda, mas está ridícula (cantando):  
**(b cont.) TONIGHT, IMAGINE ME GOWN AND ALL – HOJE, IMAGINE EU, DE VESTIDO E TUDO**  
**FETCHINGLY DRAPED AGAINST THE WALL. – ENCANTADORAMENTE DRAPEADA CONTRA A PAREDE**  
**THE PICTURE OF SOPHISTICATED GRACE. – A FIGURA DA GRAÇA SOFISTICADA**  
 I SUDDENLY SEE HIM STANDING THERE, - DE REPENTE, EU O NOTO ALI DE PÉ  
**(c) A BEAUTIFUL STRANGER TALL AND FAIR. – UM BONITO ESTRANHO, ALTO E BELO**  
**(d) (...) BUT THEN WE LAUGH AND TALK ALL EVENING, - MAS RIMOS E CONVERSAMOS A NOITE TODA**  
 WHICH IS TOTALLY BIZARRE. – O QUE É TOTALMENTE BIZARRO  
 NOTHING LIKE THE LIFE I'VE LED SO FAR. – NADA COMO A VIDA QUE VIVI ATÉ AGORA

-Anna irrompe no quarto de retratos e interage com as pinturas (cantando):  
 (...) FOR THE FIRST TIME IN FOREVER, - PELA PRIMEIRA VEZ NA VIDA  
**(e) I COULD BE NOTICED BY SOMEONE. – EU PODERIA SER NOTADA POR ALGUÉM**  
**(f) AND I KNOW IT IS TOTALLY CRAZY – E EU SEI QUE É LOUCURA**  
**TO DREAM I'D FIND ROMANCE. – SONHAR EM ENCONTRAR ROMANCE**  
 BUT FOR THE FIRST TIME IN FOREVER, - MAS PELA PRIMEIRA VEZ NA VIDA  
 AT LEAST I'VE GOT A CHANCE! – AO MENOS TENHO UMA CHANCE

Fonte: *Frozen*, 2013, 14m33s-15m37s.

Ainda na canção do “eu quero”, a princesa entra em uma sala de pinturas, colocando-se nas mesmas poses que algumas mulheres em situações românticas<sup>108</sup> (figura 18), expressando, tanto verbal como corporalmente, seu desejo de *ser notada* (e), ou seja, o cavalheiro hipotético deve cortejá-la, desempenhando, ambos, seus respectivos papéis de gênero.

<sup>108</sup> Como o piquenique de Serrure (15min18s) e tendo a mão beijada pelo cavalheiro do casal dançante de Borch (15min22s), numa reinterpretação de *El Jaleo*, de John Singer (15min24s) e sendo empurrada na gangorra de Jean-Honoré Fragonard (15min28s).

O condicionante do ato é o fato de os portões do castelo estarem sendo abertos pela primeira vez em muitos anos, dado o *medo da diferença* de Elsa: seus pais fecham o castelo, ao mesmo tempo em que Elsa se fecha para a irmã. Logo, a princesa está solitária e acredita que com um romance – e, conseqüentemente, um casamento e constituição de família – satisfarão sua busca por reconhecimento, como demonstrado em (d): ela quer alguém com quem se identificar tanto, que *passem toda a noite juntos*. Vejo esse desejo de *passar a noite* como um indício de *maturidade sexual* de Anna, apesar da *ingenuidade* que marca a personagem.

Figura 20 - Detalhe: Anna posiciona-se como na pintura de Fragonard



Fonte: Art Docent Program, 2015.

Não é possível saber, de fato, o motivo de sonhar com romance ser *loucura* (f), então só me resta especular que, ou a protagonista está ciente dos papéis de gênero e sua conseqüente subordinação (como demonstrado em seu desejo de ser cortejada), caso venha a casar-se; está ciente do absurdo de firmar compromisso com um desconhecido como as princesas anteriores, ou, ainda, ambos. Talvez esse seja o motivo de ter ficado tão irritada com a proibição que se segue: percebe que há um problema, mas decide ignorá-lo em nome de satisfazer seu desejo de imediato.

Além da compulsão heterossexual e os casamentos *espontâneos*, outra característica comum na princesa disneyniana é o estabamento, ou estar propensa a pequenos acidentes: Branca de Neve se assusta na floresta e cai num buraco; Mulan notoriamente suja o rosto da casamenteira de tinta, coloca fogo em seu traseiro, desperdiça quilos de arroz após uma briga no acampamento dos soldados, e derruba a formação de seu batalhão em treinamento; e, não fosse por

um grupo de meninas quando Rapunzel chega ao reino, teria passado o festival inteiro tendo seu cabelo pisado e puxado. Anna sai a caminhar pelo reino movimentado (16min11s-16min21s), onde conhece Hans após colidir com seu cavalo e cair em um barco (17min01s-17min07s). Além disso, não é a primeira vez que Anna é atingida na cabeça, em menos de 20 minutos de filme.

Nessa cena de reconhecimento, (quadro 3) podemos dizer que o casal se apaixonou à primeira vista, como de praxe nos romances encantados, paixão essa assinalada no roteiro como “*química*” (d) (17min34s-17min40s); note-se que a atitude de Anna muda ao ver o estranho: de indignada (“*hey*”), passa a tratar Hans de maneira gentil constrangida em (b) após perceber que ele é *régio* e *bonito* (a) portanto, *adequado* ao casamento; sua *descompostura* não possui um filtro para o flerte em (c) e (e), sendo essa última instância mais *desajeitada* (“*awkward*”). Perceba-se a *inadequação* de Anna (f), ou sua descompostura – pode ser lida como um *indício de inocência* – ou *ingenuidade* –, já que é a primeira vez que conhece um homem *apropriado ao casamento* e também é a primeira vez que flerta, em (c) e (e), sendo então o condicionante do ato sua *inexperiência*.

#### Quadro 3 - Marcações da princesa

Anna se choca com o peito de um cavalo e cai num pequeno barco, que quase cai da doca, mas o cavalo segura, batendo o casco:  
 ANNA (frustrada): Hey! – Ei!  
 HANS: I'm so sorry. Are you hurt? – Sinto muito. Está machucada?  
**(a)** O cavaleiro, HANS, **certamente é bonito e régio.**  
**(b)** ANNA (**gentilmente**): **Hey. I-ya, no. No. I'm okay. – Ei. E-sim, não. Não, estou bem.**  
 HANS: **Are you sure? – Tem Certeza? (...)**  
**(c)** ANNA: **I'm great, actually. – Estou ótima, na verdade. (...)**  
 ANNA: Ha. **This is awkward.** Not you're awkward, but just because we're – **I'm awkward. (e)**  
**You're gorgeous. Wait, what? – Ha. Isso é estranho.** Não que você seja estranho, é só que nós somos – **Eu sou estranha. Você é lindo. Espere, o que?**  
 Hans levanta-se rapidamente e ajuda Anna a levantar-se.  
 HANS: I'd like to formally apologize for hitting the Princess of Arendelle with my horse...and for every moment after. – Eu gostaria de formalmente me desculpar por atingir a Princesa de Arendelle com meu cavalo... e por todos os momentos posteriores.  
 ANNA: No. No-no. It's fine. **I'm not THAT Princess.** I mean, if you'd hit my sister Elsa, that would be-- yeash! `Cuz, you know... (patting the horse) Hello. (to Hans) **But, lucky you, it's-it's just me. (f)** – Não. Não-não. Está tudo bem. **Eu não sou ESSE TIPO de Princesa.** Quero dizer, se você tivesse atingido minha irmã Elsa, isso teria sido—ih! 'Cê sabe... (acariciando o cavalo) Olá. (para Hans) **Mas, sorte sua, s-sou só eu.**  
**HANS: Just you? (g) – Só você?** Hans sorri, encantado. Ela sorri de volta. Os sinos TOCAM. Ela não nota, de início; ela está muito ocupada, embebida na beleza de Hans.  
**ANNA: ...The bells. The coronation. I-I-I better go. I have to...I better go. (h) - ...Os sinos. A coroação. E-e-eu deveria ir. Eu preciso... eu devo ir.** (Corre, para, vira-se e acena para Hans)

Fonte: *Frozen*, 2013, 17m01s-18m23s.

Quando Hans se desculpa por ter atingido a princesa com seu cavalo, Anna diz que não é esse *tipo* de princesa (f), e cita Elsa como um exemplo do que ela *não é*; pela sorte de Hans, ele só acertou Anna. Há muito o que desempacotar aqui: qual é esse *tipo* de princesa que Elsa é? “*Se você tivesse atingido minha irmã Elsa, iih*”, significa que as consequências de acertá-la seriam severas? Além disso, se Anna é “*apenas eu*”, estaria ela insinuando que não tem poder para exercer essas consequências, ou que não tem vontade? Ainda, “*apenas eu*” sugere a *falta de vontade* de castigar Hans, isso significa que *Anna é uma boa moça e Elsa é cruel?*

O final dessa cena conta com mais uma característica típica das princesas Disney: uma certa *irresponsabilidade* de sua parte é um elemento crucial na construção da mocinha disneyniana. Não necessariamente ela precisa ser inconsequente o tempo todo, mas distrair-se a ponto de perder um compromisso é um traço da protagonista de contos maravilhosos. *Cinderella* sequer precisou do longa-metragem de 1950 para esquecer-se do horário em que a mágica de suas vestes – e meio de transporte – se dissiparia, mas como exemplos fílmicos anteriores, temos Aurora perdendo a hora do próprio aniversário por estar cantando e dançando na floresta, a primeira cena d’*A Pequena Sereia*, onde Ariel perde uma apresentação junto do coral real (que também seria sua festa de debutante) para ir caçar tesouros num navio naufragado e, ainda, Mulan chega atrasada para seu dia de noiva, tendo a água de seu banho esfriado como consequência. Seguindo a tendência, Anna deve correr à coroação, que já teve início (h).

No baile pós-coroação, tem-se uma regulação dos corpos das protagonistas:

Quadro 4 - Anna regula os corpos

ELSA: You look beautiful. – Você está linda.

ANNA: Thank you. You look beautifuller. **I mean, not fuller. You don't look fuller, but more beautiful.** – Obrigada. Você está lindona. **Quer dizer, não maior. Você não está mais cheia, mas mais bonita.**

Fonte: *Frozen*, 2013, 20m38s-20m44s.

No excerto do quadro 4, as irmãs que não interagem há anos (condicionante do ato) elogiam uma à outra: “*você está bonita*”; Anna tenta dizer “*você está mais bonita do que eu*”, mas acaba se atrapalhando ao dizê-lo: “*beautifuller*” é um neologismo da princesa, que uniu o adjetivo *beautiful* (bela/bonita/linda) com o

sufixo *-er* (mais que), mas soa como a união de *beautiful* e *fuller* (mais cheia), por isso ela diz “*not fuller*”, isto é, Anna não está dizendo que Elsa é mais cheia, ou *está mais gorda*, mas que *está mais bonita*. Essa autorregulação de Anna, a explicação de que não está chamando a irmã de cheia ou gorda, ecoa no mundo real com o *ser mais cheia/ser mais gorda* como algo pejorativo, e não meramente descritivo. Anna acaba por perpetuar conotações negativas em descrições de corpos gordos.

As irmãs tem um desentendimento e, ao deixar Elsa, temos mais uma instância da propensão de Anna a acidentes (quadro 5) e, confirmando os papéis de gênero de princesa e seu par, que a salva do tombo (como um príncipe encantado) e a levanta no ar:

Quadro 5 - Estabanamento de Anna

She walks away. Elsa watches her go, saddened. Moving through the crowd, **Anna gets bumped by a bowing man's butt. She falls. Just before she hits the floor, Hans catches her.** He smiles perfectly. – Ela se afasta. Elsa assiste-a ir, triste. Movendo pela multidão, **Anna é empurrada pelo traseiro de um homem que se curva. Ela cai. Logo antes de atingir o chão, Hans a segura.** Ele sorri, perfeitamente.

(...)

He smoothly sets his drink down on a passing tray. He lifts her up and leads her in a romantic dance. – Ele suavemente coloca sua bebida numa travessa que passa. Ele a levanta e guia numa dança romântica.

Fonte: *Frozen*, 2013, 22m32s-22m47s.

O casal engata num dueto que, na lógica do filme de princesa, confirma o relacionamento. Note-se, essa paixão se dá nos termos do imagético de Anna (condicionante do ato): ela passou boa parte da infância e adolescência do lado de fora da porta da irmã, sempre fechada (*shut close*); seu primeiro namorado promete que *já se fecharia para ela* (“*I would never shut you out*”) e, ainda, o dueto do casal diz, literalmente: “*o amor é uma porta aberta*” (22min46-25min28s), no sentido de não guardar segredos nem isolar-se, como Elsa o faz, aos olhos de Anna, ao se trancar e calar sobre o motivo. Hans propõe casamento e Anna aceita *imediatamente* (25min29s-25min37s).

Figura 21 - Reação de Anna ao ser pedida em casamento: a princesa cobre a boca com a mão



Fonte: Frozen, 2013, 25min33s

Aqui temos um exemplo evidente das posturas corporais (MENDES; SIQUEIRA, 2018) e sua estilização (BUTLER, 2003): Anna cobre a boca com a mão (Figura 19), indicando surpresa e, ao dizer sim, antes da cena esmaecer para a seguinte, é perceptível na transição que a princesa pisca duas vezes (25min37s), num movimento típico de flerte nas mídias visuais; pelo slogan da Disney ser “diversão para toda a família”, acredito que as piscadelas de Anna sirvam como *sugestão* ao público adulto, cumprindo a função de sedutora (na repetição do ato corporal das piscadelas), na adultização de uma personagem codificada como *inocente* e até infantilizada (MENDES; SIQUEIRA, 2018; MORIN, 2002) e, também, cumprindo a função de doméstica, já que agora está noiva.

A maioria dos contos de fada, já infantilizados para o público do século XX, costuma ter um “final feliz” que geralmente implica um casamento (necessariamente heterossexual); seguindo a lógica do conto maravilhoso e do objetivo de domesticação do patriarcado, aparentemente a história de Anna estaria no fim, já que engatilhou um casamento, concretizando a jornada da busca pela felicidade; afinal, ela mesma disse em sua canção que obter um romance era o objetivo dessa noite, aceitando, inquestionável e imediatamente, os papéis de gênero dados.

Voltando ao baile, Anna, ansiosa, leva Hans para conhecer sua irmã e pedir sua bênção. Nas interrupções de Elsa, assinaladas (a) no quadro 6, a rainha inicia negociando os significados semânticos: “casamento?”, “aqui?” e, passa, em

seguida, a negar a união: “*não, não, não*”, “*ninguém vai se casar*”. Aqui, os significados perlocucionários do acordo do casamento (a vida do casal, onde viverão, visitas familiares e diplomáticas, pela união dos dois reinos) e do próprio sentido de amor são colocados em negociação, pela figura com maior autoridade (que condiciona o ato). Anna reitera a performatividade de sua união (b), para ser encontrada com mais uma negociação de sentidos: (c) “*o que você entende de amor?*”, ao que Anna responde com mais uma instância de seu imagético condicionante (d) *mais do que você, que só se fecha*. O que segue é a exposição e a subsequente fuga de Elsa, exploradas na próxima seção.

Quadro 6 - Proibição de Elsa

Anna e Hans: *We would like your blessing of our marriage!* – Gostaríamos que abençoasse nosso casamento!

**(a) Elsa (surpresa): *Marriage? – Casamento?***

Anna (animada e expectante): *Yes!* – Sim!

**Elsa (apática): *I’m sorry, I’m confused. – Desculpe, estou confusa.***

Anna: *Well, we haven’t worked out all the details ourselves. We’ll need a few days to plan the ceremony. Of course, we’ll have soup, roast and ice cream. And then... (virando-se para Hans) Wait, would we live here?* – Bem, não decidimos sobre todos os detalhes ainda. Precisaremos de alguns dias para planejar a cerimônia. Claro, teremos sopa, assado e sorvete. E aí... Espere, nós vamos viver aqui?

**(a) Elsa (incrédula): *Here? – Aqui?***

Hans (animado): *Absolutely!* – Claro!

Anna: *Oh, we can invite all 12 of your brothers to stay with us!* – Ah, Podemos convidar os seus 12 irmãos pra ficarem conosco!

**(a) Elsa (interrompendo): *What? No, no, no. – O quê? Não, não, não.***

Anna: *Of course, we have the room* - Claro que temos espaço. (continuação da fala é ininteligível)

**(a) Elsa (interrompendo e assertiva): *Wait, slow down. No one’s brothers are staying here. No one is getting married – Espere, vá devagar. Nenhum irmão vai ficar aqui. Ninguém vai se casar.***

Anna: *Wait, what?* – Espere, o quê?

Elsa (suplicante): *May I talk to you, please? Alone.*

**(b) Anna (confrontante): *No. whatever you have to say, you can say to both of us. – Não. O que quer que você diga, pode dizer pra nós dois.***

Elsa (assertiva): *Fine. You can’t marry a man you just met.* – Você não pode se casar com um homem que acabou de conhecer.

Anna (barganhando): *You can, if it is true love.* – Posso sim, se for amor verdadeiro.

**(c) Elsa (condescente): *Anna, what do you know about true love? – Anna, o que você sabe sobre amor verdadeiro?***

**(d) Anna (acusativa): *More than you, all you know is how to shut people out. – Mais que você. Tudo que você sabe é se fechar para as pessoas.***

Fonte: *Frozen*, 2013, 22m58s-26m47s.

Estando o reino, portanto, num inverno fora de época, Anna deve buscar a irmã para que essa retire seu feitiço. É nessa jornada que a princesa conhece seu segundo prospecto romântico: Kristoff, a quem deve convencer a levá-la até a localização da irmã; no caminho, Anna e Kristoff começam a conversar sobre o

motivo da briga, ao que ele reitera o absurdo do casamento com um estranho (a), mas Anna regula que *não são estranhos* (b), e Kristoff negocia esse significado com questionamentos (c). A piada adulta em (d) é mais uma instância da adultização de Anna e, em (e), Kristoff negocia os significados desse relacionamento, que “*não parece amor verdadeiro*”, mas Anna ecoa a regulação de Elsa minutos atrás: “*o que você sabe sobre amor?*”/“*você é um especialista em amor?*”:

Quadro 7 - Negociação dos significados de *amor verdadeiro*

ANNA: ...Oh well, it was all my fault. I got engaged but then she freaked out because I'd only just met him, you know, that day. And she said she wouldn't bless the marriage... - ...Bem, foi tudo minha culpa. Eu fiquei noiva e aí ela pirou porque eu tinha acabado de conhece-lo, sabe, naquele dia. E ela disse que não podia abençoar o casamento...

**(a) KRISTOFF: Wait. You got engaged to someone you just met? – Espera. Você ficou noiva de alguém que acabou de conhecer?**

ANNA: Yeah. Anyway, I got mad and so she got mad and then she tried to walk away, and I grabbed her glove... - Sim. De qualquer forma, eu fiquei brava e aí ela ficou brava e aí ela tentou ir embora, e eu agarrei sua luva...

**(a) KRISTOFF: Hang on. You mean to tell me you got engaged to someone you just met?! – Espera. Você disse que ficou noiva de alguém que acabou de conhecer?!**

ANNA: Yes. Pay attention. But the thing is she wore the gloves all the time, so I just thought, maybe she has a thing about dirt. – Sim. Presta atenção. Mas acontece que ela usa luvas o tempo todo, eu só achei que talvez ela tivesse nojo de sujeita.

**(a) KRISTOFF: Didn't your parents ever warn you about strangers? – Seus pais nunca te avisaram sobre estranhos?**

**(b) ANNA: Yes, they did.... But Hans is not a stranger. – Sim, avisaram... Mas Hans não é um estranho.**

**(c) KRISTOFF: Oh yeah? What's his last name? – Ah, é? Qual é o sobrenome dele?**

ANNA: ...Of-the-Southern-Isles? - ...Das-ilhas-do-sul?

**(c) KRISTOFF: What's his favorite food? – Qual é sua comida favorita?**

ANNA: ...Sandwiches. - ...Sanduíches.

**(c) KRISTOFF: Best friend's name? – Nome do melhor amigo?**

ANNA: Probably John. – Provavelmente John.

**(c) KRISTOFF: Eye color. – Cor dos olhos.**

ANNA: Dreamy. – Encantador.

**(c) KRISTOFF: Foot size...? – Tamanho do pé?**

**(d) ANNA: Foot size doesn't matter. (...) Look it doesn't matter; it's true love.**

**– Tamanho do pé não importa.** Olha, não importa, é amor verdadeiro.

**(e) KRISTOFF: Doesn't sound like true love. – Não soa como amor verdadeiro.**

**(f) ANNA: Are you some sort of love expert? – Você é algum especialista em amor?**

Fonte: *Frozen*, 2013, 40m48s-41m46s.

Tendo em mente a descrença de Kristoff em (a), podemos dizer que, quando ele pergunta, no longa de 2019 “*Lembra da nossa primeira viagem, quando eu disse que você era **louca** de noivar com um homem que acabou de conhecer?*”, foi nesse momento que ele supostamente iria dizer que achou loucura mas, por algum motivo, se calou. Como ele é elenco de apoio, não temos explícitos os

condicionantes de seus atos, mas essa fala de 2019 ecoa a música do “eu quero” de 2013: “*eu sei que é **loucura** sonhar com amor*”.

O excerto do quadro 8, que se passa na subida da montanha para encontrar a irmã, temos uma instância da *teimosia* de Anna (b), que pode ser lida como *resiliência*: não desiste em face das dificuldades, e regula a autoridade de Kristoff em imprimir na princesa uma premissa de gênero: “*você não sabe escalar*” (a), que pode ser lida como “mulheres não são esportivas”. Anna realmente não sabe escalar, mas isso se dá pela sua posição social, não pelo gênero. Em (b) então, temos a regulação da autoridade de Kristoff em afirmar sua inabilidade, com “*quem disse?*”, ou seja, “*quem é você pra me dizer algo assim?*” e, apesar de realmente não ser capaz, *teima* em tentar, pois o futuro do reino depende de si (condicionante do ato; percebe-se, aqui, que Anna é quem tem *poder* sobre o reino, isso será relevante na análise da branquitude. Em (c), Kristoff regula os significados da fuga de Elsa, “*como você **sabe** que ela quer te ver?*” e “*quem desaparece na **montanha**, quer ficar sozinho*”. Para Anna, é incompreensível que alguém *queira* estar só (d), pois ela deseja companhia, desesperadamente (condicionante).

Quadro 8 - Kristoff regula Anna

(a) KRISTOFF: I've only got one rope, and **you don't know how to climb mountains**. – Eu só tenho uma corda e **você não sabe escalar montanhas**.  
 (b) ANNA: **Says who? – Quem disse?**  
 (b) Sven nudges Kristoff, who looks up to see **Anna trying to climb the cliff's flat face**. – Sven cutuca Kristoff, que olha para cima, e vê **Anna tentando escalar a superfície lisa do penhasco**.  
 (a) KRISTOFF (finding her ridiculous – achando-a ridícula): **What are you doing? – O que está fazendo?**  
 (b) ANNA (straining - esticada): **I'm going to see my sister. – Eu vou ver minha irmã.**  
 KRISTOFF: You're going to kill yourself. – Você vai acabar se matando,  
 (b) **Kristoff watches her searching for footholds and hand-holds. – Kristoff assiste enquanto ela procura por lugares onde segurar**  
 (a) KRISTOFF (CONT'D): **I wouldn't put my foot there – Eu não colocaria meu pé aí**  
 (b) ANNA: **You're distracting me. – Você está me distraindo**  
 KRISTOFF: (a) **Or there. (c) How do you know Elsa even wants to see you? – Como você sabe se Elsa quer te ver?**  
 (b) ANNA: I'm just blocking you out cause I gotta concentrate here. – Eu só vou te ignorar porque preciso me concentrar aqui.  
 (c) KRISTOFF: **You know, most people who disappear into the mountains want to be alone. – Sabe, a maior parte das pessoas que desaparecem nas montanhas querem ficar sozinhas.**  
 (d) ANNA: **Nobody wants to be alone. Except maybe you. – Ninguém quer ficar só. Exceto talvez você.**

Dentro do castelo de gelo que Elsa criou para si no topo da montanha (quadro 9), a rainha regula o *pertencimento* de Anna (c), assim como o seu próprio; Anna demonstra que não tem medo do poder da irmã (a); então, se entendermos o poder gelado como uma metáfora, como *aquilo* que faz dela *diferente*, o fato de isso não ser uma preocupação por parte de Anna, faz dela uma pessoa que não só *aceita* essas *diferenças*, explicitado por sua reiteração do pertencimento da irmã: “*você também deve voltar à casa*” (d) mas, ainda, reforça o *amor* que tem por ela :

Quadro 9 - Pertencimento de Anna

- (a) ANNA (aproximando-se): I'm so sorry about what happened. **If I'd known...** – Sinto muito pelo que houve. **Se eu soubesse...**
- (b) ELSA (afasta-se, fica de guarda): No, it's okay. You don't have to apologize.... But **you should probably go, please.** – Não, tudo bem. Você não precisa se desculpar... Mas **provavelmente deveria ir embora, por favor.**  
ANNA: But I just got here. – Mas eu acabei de chegar.
- (c) ELSA: **...You belong in Arendelle. – ...Seu lugar é em Arendelle**
- (d) ANNA (aproximando-se): **So do you. – O seu também.**  
ELSA (afasta-se mais): No, I belong here. Alone. Where I can be who I am without hurting anybody. – Não, meu lugar é aqui. Sozinha. Onde eu posso ser quem sou sem machucar ninguém.
- (e) ANNA: **Actually, about that... – Na verdade, sobre isso...**  
Elsa continua a fugir. Anna a segue.
- (a) ANNA: **You don't have to protect me. I'm not afraid. Please don't shut me out again.**  
(cantando): PLEASE DON'T SLAM THE DOOR. (...) **I WILL BE RIGHT HERE. (...)** – **Você não precisa me proteger. Eu não estou com medo. Por favor, não se afaste outra vez**  
(cantando): POR FAVOR, NÃO BATA A PORTA (...) **EU ESTAREI BEM AQUI (...)**
- (c) ELSA: Anna, (cantando) **PLEASE GO BACK HOME. YOUR LIFE AWAITS. GO ENJOY THE SUN AND OPEN UP THE GATES. – POR FAVOR VOLTE PRA CASA. SUA VIDA ESPERA. VÁ APROVEITAR O SOL E ABRIR OS PORTÕES.**
- (e) ANNA: **Yeah, but... – Sim, mas...**
- (f) ELSA: I know! **YOU MEAN WELL, BUT LEAVE ME BE. YES, I'M ALONE BUT I'M ALONE AND FREE. (g)** (abre as portas da varanda, cantando) **JUST STAY AWAY AND YOU'LL BE SAFE FROM ME. – Eu sei! SUA INTENÇÃO É BOA, MAS ME DEIXE EM PAZ. ESTOU SOZINHA, MAS ESTOU LIVRE** (abre as portas da varanda, cantando) **SÓ FIQUE LONGE DE MIM E ESTARÁ SEGURA**
- (h) ANNA: **ACTUALLY, WE'RE NOT. – NA VERDADE, NÃO ESTAMOS**
- (i) ELSA: **WHAT DO YOU MEAN YOU'RE NOT? – COMO ASSIM NÃO ESTÃO?**  
ANNA: I GET THE *FEELING* YOU DON'T KNOW? – EU *SINTO* QUE VOCÊ NÃO SABE?
- (j) ELSA: **WHAT DO I NOT KNOW? – O QUE EU NÃO SEI?**  
ANNA: ARENDELLE'S IN DEEP DEEP DEEP DEEP SNOW. – ARENDELLE ESTÁ SOB DENSA, DENSA, DENSA NEVE.

Fonte: *Frozen*, 2013, 54m39s-57m45s.

Nas falas destacadas por (e), Anna tenta informar a irmã da situação do reino, mas essa a interrompe, *assumindo* que seus motivos são puramente afetivos para consigo (f) e demonstrando reciprocidade (g). Em (h) Anna consegue informar a irmã, ao que esta negocia o significado de *estar seguro*: “**Como assim, não estão em segurança?**” e, “**o que eu não sei?**” (i). Elsa entra em pânico e acaba soltando

uma rajada gelada, que atinge Anna no coração. Ainda assim, a princesa resiste em deixar a irmã para procurar ajuda (teimosia como indício de inocência), ao que essa a obriga, criando um gigantesco boneco de neve, que persegue nossos aventureiros para fora do palácio.

Recuperados da perseguição, o casal de *amigos* – até então – tem uma interação salpicada de indícios de papéis de gênero (quadro 10), nomeadamente o romance, marcado no roteiro como “*química*” e “*constrangimento*” (b), e a preocupação de Anna com sua aparência (d); Kristoff também desempenha papéis de seu próprio gênero, sendo codificado como *forte* (a):

Quadro 10 - Amigos com *química*

Kristoff (ajuda Anna a se desprender da neve): Here. – Pronto. **(Ele a levanta facilmente)**  
 ANNA (impressed): Whoa! – (impressionada) Uau!  
 (...)  
**(b) They meet eyes. Wait. Is that chemistry? – Seus olhos se encontram. Seria química?**  
**(c) ANNA: ...Um.... How's your head? – Hm... Como está sua cabeça? (...)**  
**(d) KRISTOFF (CONT'D): I mean, It's fine. Ah...I'm good. Ha. I've got a thick skull. – Quer dizer, está bem. Ah... Estou bem. Há. Eu tenho um crânio grosso (...)**  
**(b) o constrangimento está de matar. (...)**  
**(c) KRISTOFF: Hey, hey, don't worry about my ice business... (noticing something) Worry about your hair?! – Ei, Ei, não se preocupe sobre meus negócios do gelo... (notando algo) se preocupe com o seu cabelo?!**  
**(d) She thinks he means it looks bad. She smooths it down. – Ela acha que ele quis dizer que está feio. Ela alisa o cabelo**  
**(d) ANNA: What? I just fell off a cliff. You should see your hair. – O que? Eu acabei de cair de um penhasco. Você devia ver o seu cabelo!**  
**(c) KRISTOFF: No, yours is turning white. (...) It's because she struck you; isn't it? – Não, o seu está ficando branco. É porque ela te acertou, não é?**  
**(d) ANNA: Does it look bad? – Está feio?**  
 KRISTOFF (thinking): ...No. – (pensando) Não...

Fonte: *Frozen*, 2013, 61m25s-62m13s.

Como vimos, o fato de ter sido atingida no coração significa que a princesa congelará até a morte, e o indício de sua ruína está no cabelo, que começa a embranquecer (c), ou *congelar*.

O fato de a primeira vez que Anna é atingida não ter grandes consequências no enredo, sugere que a função do ferimento seja de prenúncio do segundo golpe, suposição corroborada pela fala de mestre Pabbie “*Tiveram sorte de não ter sido no coração*” (6min57s-6min59s). Ambas as vezes fazem referência à história de Andersen: Kai é atingido por dois estilhaços do espelho mágico, um no olho e outro no coração; no conto, um estilhaço no olho faz com que a pessoa se veja apenas o lado ruim na vida e das pessoas ao redor, enquanto no coração faz com que este

congele como um bloco de gelo – o que pode ser lido como apatia. Com o desenvolvimento do roteiro Disney, as lesões sofridas por Kai em Andersen passam a ser sofridas por Anna; e o espelho amaldiçoado que o fere passa a ser a faceta nociva do poder natural da rainha. Na adaptação Disney, ser atingido pelo poder congelante na cabeça faz a pessoa perder a consciência e a melanina em uma mecha de cabelo, embranquecendo-a; enquanto ser atingido no coração, significa que a pessoa lentamente congelará, de dentro para fora.

É perceptível, assim, o senso de urgência em retirar de Anna o congelamento; o casal – de amigos, até então – volta à clareira dos trolls, onde são informados pelo mestre que apenas amor verdadeiro pode salvar Anna, reforçando a heterossexualidade compulsória, tão presente no cânone Disney. De fato, os *amigos* nem mesmo são informados da emergência ou do método de cura antes da família de trolls tentar performar um casamento imediato entre eles – num exercício perlocucionário do “que se quer **fazer fazer**” (PINTO, 2002b, p. 103). No momento em que as criaturas percebem que Kristoff trouxe uma garota – com um deles exclamando literalmente “*Ele trouxe uma garota!*” (65m14s), ao que outro responde “*É uma garota de verdade?*” (65m19s), e um terceiro qualifica “ela é como um pequeno *cupcake!*” (65m22s).

Essa fala em língua inglesa pode ser entendida como “*Anna é um cupcake porque é doce*”, sendo que no contexto lusófono podemos entender como “*dócil*”; além disso, *cupcakes* são notórios por suas decorações extravagantes e atraentes, e dizer que Anna é um, pode também estar se referindo à sua *aparência*. Assim, seja em uma ou outra língua, em uma ou outra conotação, a fala imprime em Anna significados culturais estereotípicamente femininos: não só seu *comportamento* é *dócil*, para ser submetida a homem, através do casamento, mas ela é *atraente* o suficiente para tal.

Anna, então, é transportada pelos trolls para os braços de Kristoff (65m22s) e passam a analisar *abertamente* sua aparência: “(...) *olhos brilhantes, nariz funcionando, dentes fortes! (...) Ela **servirá** bem para o nosso Kristoff!*” (65m25s-65m32s, ênfase minha). Após encontrarem resistência no casal sobre a união, a troll em questão pergunta a Anna “*Por que está resistindo um homem **assim?***”<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> No original, em inglês: “*Why are you holding back from **such** a man?*”.

(65m40s-65m42s), o que dá gancho para o número musical, onde qualificam Kristoff como *desajeitado, mal-humorado* e com *formato estranho dos pés*<sup>110</sup> (65m43s-65m51); está dada a regulação metapragmática do que significa ser um “*homem assim*”. Em 37 segundos os trolls reafirmaram comportamentos e aparências (ou estilizações corporais) que marcam ambos os gêneros, perpetuam a submissão da mulher ao homem, além, é claro, de tentar arranjar um casamento compulsivamente heterossexual.

Figura 22 - Anna e suas madrinhas



Fonte: Frozen, 2013, 1h07min52s.

Note-se, ainda, que os trolls disneynianos usam colares de cristais, que parecem indicar o gênero das criaturas – codificação por cores (MENDES; SIQUEIRA, 2018) –: durante a cerimônia arranjada, não só as de colar vermelho e rosa ficam ao lado de Anna, que também usa colar de cristais cor-de-rosa (67m52s, Figura 20), sugerindo que são suas madrinhas de casamento, isto é, vermelho e rosa para personagens que são lidos como fêmeas -, ou mulheres, e os de colares verde e azul ficam ao lado de Kristoff, que usa um colarinho de folhas (67m59s, Figura 21), sugerindo que são seus padrinhos, ou seja, são lidos como machos, ou homens e. Além disso, as criaturas pulam em cima umas das outras, criando uma espécie de obelisco, dizendo, na medida em que vão se empilhando “pai, irmã, irmão” (68m02s), cada um com os colares das respectivas cores, enquanto cantam

<sup>110</sup> Respectivamente, *clumpy, grumpy, weirdness of his feet*.

“*amor verdadeiro traz o melhor*<sup>111</sup>” (67m55s), reforçando, mais uma vez, as marcações de gênero e a heterossexualidade compulsória.

Figura 23 - Kristoff e seus padrinhos



Fonte: Frozen, 2013, 1h07min59s.

Desta maneira, tendo obtido de mestre Pabbie a informação de que apenas um *ato de amor verdadeiro* pode descongelar seu coração (68m45s-69m09s), um dos trolls (de colar vermelho) sugere que esse *ato* seja um *beijo* (69m12s-69m13s), reforçando o estereótipo do romantismo feminino. Tanto Anna como Kristoff assumem que esse ato de amor, ou melhor, o beijo, deve vir de Hans (69min20s-69min24) – nessa altura, noivo de Anna –, apressando-se de volta ao reino, alheios ao fato de que, numa reviravolta, ele virá a ser o verdadeiro antagonista da trama, trancando Anna num quarto frio, para que congele (75min46s-76min58s). Anna então é deixada por Kristoff no palácio, onde é recebida por seus criados e o suposto noivo.

Apesar da predominância do discurso de *amor verdadeiro* e *amor à primeira vista* no cânone disneyniano, Anna não é a primeira princesa a ter dois relacionamentos, sendo que a personagem pioneira foi Giselle, protagonista do longa semianimado, *Enchanted*<sup>112</sup> (2007). A história de Giselle pode servir de prelúdio à de Anna: Giselle se apaixona à primeira vista por um príncipe de seu mundo (parte animada do filme), mas, após ser vítima de uma maldição no dia de

<sup>111</sup> No original, em inglês: “*True love brings out the best*”.

<sup>112</sup> *Encantada*, no Brasil.

seu casamento, ela vai parar no mundo real (*live action*), e se apaixona por um procurador de divórcios. Apesar de seu príncipe não ser necessariamente um vilão, seu comportamento egocêntrico e hostil definitivamente o tornam um personagem antagonista na segunda parte do filme. Em contraste, Anna é explicitamente traída, além de ser vítima de uma tentativa de *feminicídio*, já que Hans (que supostamente deveria ser seu companheiro) ativamente apaga a lareira com uma jarra de água, antes de trancar a princesa (76min24s-76min31s). A *subversão* do tropo do príncipe encantado mereceria seu próprio estudo, mas me contento em expor, com essa menção honrosa, que a subversão do tropo reitera o metacommentário do universo disneyniano: *não se case com estranhos*. Adiante, Hans informa a Elsa que sua irmã está dada como *morta*, ao que essa se desespera em cativo, congelando as algemas e conseguindo fugir. Seu luto é tão devastador que ela forma uma nevasca, castigando o reino.

Com ajuda da mascote (Olaf), Anna é liberta do quarto onde pereceria, e se aventura na nevasca que acontece no fiorde, pois avistaram da janela Kristoff retornando. Anna congela lentamente, enquanto clama por Kristoff, cegada pela nevasca. Todos os personagens estão em suas próprias lutas no meio da tempestade, Elsa deixa que sua dor a consuma, enquanto Hans saca sua espada para matar mais uma mulher. Com esforço, Anna, congelando, posiciona-se na frente da espada que quebra, salvando a irmã e repelindo o algoz (figura 22).

Figura 24 - Salvamento por Anna



Fonte: Frozen, 2013, 86m28s.

Elsa abraça o corpo congelado da irmã, que lentamente volta à vida. Elas se salvaram mutuamente. O *ato de amor verdadeiro* então, não poderia ser um beijo de seu noivo assassino mas, na dialética pragmática-metapragmática, Anna tem suas concepções reguladas por seus próprios atos: pragmaticamente, evita o assassinato da irmã; seu ato corporal de posicionar-se rebate as noções engessadas dos filmes anteriores (numa regulação metapragmática do *universo* disneyniano), onde o amor é *apenas* romântico e hétero-compulsório: aqui, ele é familiar e, não obstante, entre duas mulheres.

Então, mesmo que a performatividade de gênero de Anna caia em certos tropos como a da donzela em perigo (ela é atingida quatro vezes no decorrer do filme, e perseguida, duas) e da mocinha ingênua, romântica e hétero-compulsória, ela é capaz de quebrar alguns paradigmas: primeiro, ela não deseja excluir a irmã por sua diferença, mas procura aceitá-la; o ato de amor verdadeiro é familiar, não romântico; e, finalmente, ela não é salva por um homem mas, ativamente, salva a irmã de ser assassinada, ainda que tenha de se sacrificar para tanto, sendo, assim, a heroína efetiva da trama de 2013. Anna desloca os significados de *amor verdadeiro*, subvertendo o tropo, de romântico para sorórico.

No longa de 2019, Anna praticamente desempenha um papel de apoio, tanto na função narrativa como no âmbito familiar, que passa a ser seu foco principal, e a busca da satisfação na hétero-compulsividade passa a ser prioridade de seu parceiro, Kristoff. Mesmo como coadjuvante, Anna leva crédito no salvamento do povo Northuldra, que veremos adiante na branquitude.

*Frozen II* é situado num ambiente íntimo e doméstico, ecoando a ambientação típica de Andersen e a noção de *pertencimento* que as moças buscam no primeiro filme (figura 23), sendo que Anna repete não só sua performatividade do primeiro filme, buscando estabelecer comunicação com a irmã, mas repetindo a performatividade de sua mãe, que nina as meninas numa das cenas iniciais (figura 24):

Figura 25 - A família brinca de charadas



Fonte: *Frozen II*, 12m40s-14m02s.

Figura 26 - Atos corporais repetidos: Anna mimica a mãe



Fonte: montagem feita por mim.

No segundo filme, Kristoff tenta, diversas vezes, propor casamento a Anna que, *desatenta*, preocupa-se com a irmã (figura 25, quadro 11):

Figura 27 - Kristoff tenta noivar (segurando o anel)



Fonte: *Frozen II*, 2019, 14m34s.

O casal só vem a noivar, de fato, no final da narrativa, quando Kristoff *aceita* que Anna não pode estar lá apenas para si, cumprindo com o papel de *esposa*, mas também deve cumprir o papel de irmã, expandindo a experiência familiar e, ainda, de rainha, já que Elsa abdica desse papel para tornar-se uma espécie de líder *espiritual* do povo racializado. No segundo longa temos, novamente, o motivo de *aceitação* de peculiaridades alheias, mas a necessidade não parte da mocinha, sendo que, nessa narrativa, ela repete os indícios de *inocência* (c) e *teimosia*, ao negociar com o namorado (b) os significados de suas (vãs) tentativas de firmar o compromisso (a):

Quadro 11 - Tentativa de noivado

**(a) Kristoff: Anna? Ahem! Anna**, remember our first trip like this when I said you have to be crazy to want marry a man you just met? - **Anna? Ahem! Anna**, lembra da nossa primeira viagem assim, quando eu disse que você era louca por querer casar com um homem que acabou de conhecer?

**(b) Anna: - Wait, what? Crazy? You didn't say I was crazy, you think I'm crazy? – Espera, o que? Louca? Você não disse que eu era louca, você me acha louca?**

**(c) Kristoff:** No, I did, you were. **Not crazy, clearly. (Chuckles) Just naive, not naive**, just ah... just, **new to love**. Like I was, and, when you're new, **you are bound to get it... wrong.** – Não, eu falei, você era. **Não louca, claramente. (ri, nervoso) Só ingênua, só, ah... só nova no amor.** Como eu era e, quando se é novo, **está fadado a entender... errado.**

**(b) Anna: So you're saying, I'm wrong for you? – Então você está dizendo que eu sou errada pra você?**

Kristoff: What? No, no, (Voice sounds off) I'm not saying you're wrong, or crazy, I'm saying... — O quê? Não, não, (falha a voz) eu não estou dizendo que você errada, ou louca, estou dizendo...

(c) Elsa: - Kristoff, stop, please. I hear it. I hear the voice. – Kristoff, pare, por favor. Eu a ouço. Eu escuto a voz.

**Anna: - Good idea. – Boa ideia.**

Fonte: *Frozen II*, 2019, 24m47s-25m20s.

A interrupção de Elsa no quadro 11, assinalada por (c) e a resposta de Anna, sinaliza a regulação das falas e comportamentos do *desajeitado* Kristoff: Elsa quer que ele pare o trenó, Anna quer que ele pare de *falar*.

A cena do desentendimento se repete, num momento adiante na narrativa, sedimentando algumas de suas qualidades infantis (como a inocência, a confusão em situações sociais e a teimosia), e abandonando outras (como o estabamento e a irresponsabilidade), sinalizando que está mais *madura*, mas nem tanto. No quadro 12, temos um exemplo da negociação desajeitada e desatenta de Anna:

## Quadro 12 - Negociação desajeitada

Kristoff: Nothing's gonna to happen to Arendelle, Anna, it's gonna be fine. Come here. You know, under different circumstances, this would be a... very romantic place. Don't you think? – Nada vai acontecer com Arendelle, Anna, vai ficar tudo bem. Vem cá. Sabe, sob circunstâncias diferentes, aqui seria... um lugar bastante romântico. Você não acha?

**Anna: Different circumstances? You mean like with someone else? – Circunstâncias diferentes? Quer dizer, com outra pessoa?**

Kristoff: What? No, no, I'm saying, just in case we don't make it out of here... – O quê? Não, não, estou dizendo, caso não saíamos dessa...

**Anna: You don't think we're gonna make out of here? – Você acha que não vamos sair dessa?**

Kristoff: No, no, I mean, no, we will make it out of here. Well, technically the odds are kinda complicated, but my point is.... (gets overwhelmed): - In case we die-- No! No! No, we will die at some point-- Not even any reason time will we die, but... Way far in the future we will die.... – Não, não, quero dizer, não, nós vamos sair dessa. Bem, tecnicamente as chances são meio complicadas, mas minha questão é (ele se complica): No caso de morrermos... Não! Não! Não, morreremos em algum ponto... Nem

**Anna: - You think we're gonna die?! I swear that I will not leave her side! (Runs away) Elsa?**

Fonte: *Frozen II*, 2019, 28m13s-28m45s.

Assim sendo, Anna é uma princesa disneyniana, adultizada ao mesmo tempo que infantilizada, hétero-compulsória. Além disso, Anna, não só mantém seu poder sobre o reino na posição de princesa, mas, ao final da trama de 2019, é coroada como rainha (condicionante da postura corporal – figura 26), já que Elsa é compelida a assumir o papel de protetora da natureza.

Figura 28 - Anna coroada



Fonte: Divulgação

O momento da apresentação de Anna como rainha dá outro sinal de sua *maturidade*, quando diz que “*prefere quando Kristoff veste couro*<sup>113</sup>”, num indício de sexualidade. Como podemos ver na figura 26, sua postura passou por uma mudança, já que agora, com a nova posição de poder, ela deve *saber portar-se*, sinalizando, com a estilização do corpo, seu desvencilhamento da *irresponsabilidade* juvenil. Comparando o momento pós-coroação de Anna com a cena em que é atingida pelo cavalo de Hans (2013, tempo), na qual gagueja ao expressar-se, essa mudança fica ainda mais evidente: Anna não mais se apresenta como insegura (gaguejando e olhando de baixo para cima), mas sua linguagem corporal e tom de voz, por exemplo, demonstram que está confortável na própria pele, assumindo uma certa maturidade e concluindo seu desenvolvimento: de uma jovem ingênua para uma matriarca.

#### 4.1.2 A movimentação dos papéis de Elsa

Elsa é uma jovem que teve medo a vida toda, tendo sido compelida, pelos pais, a *ocultar* seus poderes gelados do resto do mundo. As luvas, em desenhos animados, costumam significar que o personagem que as usa tem *algo a esconder*. Geralmente o antagonista tem um plano maléfico a esconder e faz uso das luvas como dispositivo visual que dá essa indicação. Em *Frozen* (2013), a ocultação é performada literal e abertamente, por meio do mantra que Elsa é ensinada a repetir:

##### Quadro 13 - Mantra do estoicismo

O rei calça **luvas** de couro nas mãos de Elsa.  
 KING: The gloves will help. (He pats her gloved hand.) See? You're good.... **(starting their mantra) Conceal it.** – As luvas vão ajudar (Ele toca sua mão enluvada). Viu? Está tudo bem **(começando o mantra) Esconda...**  
 YOUNG ELSA: Don't feel it. – Não sinta  
 YOUNG ELSA & KING: Don't let it show. – Não deixe aparentar

Fonte: *Frozen*, 2013, 09m02s-09m09s.

Levando o poder de Elsa como *aquilo que a difere dos outros*, o mantra “*esconda, não sinta, não deixe mostrar*”, ecoa as preocupações de homossexuais do mundo real: “*e se perceberem que sou diferente?*”, de modo que Elsa é impelida

<sup>113</sup> “*I prefer you in leather anyway*”, respondendo à resistência dele em apurmar-se.

por uma corpo-normatividade não-mágica, enquanto pessoas reais são compelidas pela cultura a encaixarem-se, seja numa corpo-normatividade magra ou capacitista ou, ainda, na hétero-compulsividade. O *medo* de revelar sua *identidade* passa a fazer sentido quando a rainha sofre uma rápida desumanização, logo após sua coroação.

Tendo proibido o casamento da irmã (com sua recém-adquirida autoridade – condicionante do ato), observado no quadro 14, assinalado em (c) e, tendo regulado as *noções de amor* de Anna (a), somado à insistência do casal em firmar compromisso, Elsa reitera sua autoridade, interrompendo Hans e ordenando o fim do baile (d). Anna mantém a insistência negociativa (e), arrancando a luva (mecanismo protetor) da irmã no processo (f), *expondo-a* numa situação social peculiar (coroação consequente da morte dos pais, sua única companhia – condicionante da perda de controle da rainha). Levando em conta que Elsa recebeu uma educação que a ensinasse rejeitar suas emoções, ao invés de lidar com elas (“*não sinta*” – condicionante) e, ainda, entendendo que a marcação do feminino também está no fato dessas personagens *mostrarem* suas emoções, então a falta ou a rejeição delas é, por exclusão (MORIN, 2002), uma característica codificada como *masculina*. O fato de Elsa tentar segurar suas lágrimas (g) mostra um *desejo* de mimese desse estoicismo, desejo esse, impelido por seu pai (“*não sinta*”). A rainha então, regula a insistência escandalosa da irmã (h) pela última vez, *revelando* publicamente o seu *segredo* (i):

## Quadro 14 - Elsa regula Anna, mas perde o controle

- (a) Elsa: *Anna, what do you know about true love?* – Anna, o que você sabe sobre amor verdadeiro?
- (b) Anna: *More than you, all you know is how to shut people out.* – Mais que você. Tudo que você sabe é se fechar para as pessoas.
- (c) Elsa: *You asked for my blessing, but my answer is no. Now, excuse me.* – Você pediu minha bênção, mas a resposta é não. Agora, com licença.
- Hans: *Your Majesty, if I may ease your...* - Vossa Majestade, se eu puder aliviar seu/ua...
- (d) Elsa: *No, you may not. And I think you should go. The party is over, close the gates* – Não, não pode. E acho que você deveria ir. A festa acabou, feche os portões.
- (e) Anna (busca segurar o braço de Elsa. (f) Elsa puxa o braço de volta, perdendo a luva esquerda): Elsa, no, no! Wait. – Elsa, não, não! Espere.
- (f) Elsa (estendendo a mão): *Give me back my glove!* – Devolva a minha luva!
- (e) Anna (segura a luva mais perto de si): *Elsa please, please. I can't live like this anymore!* – Elsa, por favor, por favor. Eu não posso mais viver dessa maneira!
- (g) Elsa (segurando lágrimas): *Then leave. (vira-se para ir embora)* – Então vá embora.
- (h) Anna (levanta a voz): *What did I ever do to you?* – O que eu fiz pra você?
- Elsa (continua caminhando, de braços cruzados): *Enough, Anna.* – Chega, Anna.
- (h) Anna: *No. Why do you shut me out? Why do you shut the world out? What are you so afraid of?* – Não. Por que você se fecha pra mim e para o mundo? **Do que você tem medo?**
- (i) Elsa: *I said, enough!* – Eu disse, chega! (vira-se, com a mão desenluvada aberta, em sinal de “pare”, de onde sai uma rajada de poder, formando estalactites. Elsa foge).

Fonte: *Frozen*, 2013, 26m43s-27m32s.

Ainda no quadro 14, após as negociações escandalosas de Anna (h), Elsa assume uma linguagem corporal de *fechamento*, como se estivesse se *protegendo* da *exposição*, com os braços cruzados e postura curvada (figura 27):

Figura 29 - Detalhe: Postura *fechada* de Elsa



Fonte: *Frozen*, 2013, 27m13s.

Tendo em mente o acidente que faz Elsa se isolar (nomeadamente, acertar a irmã na cabeça com o poder), o medo que cultivou durante seus anos formativos, a insistência em obter de volta seu mecanismo protetor (f), faz sentido que tenha

explodido sob a pressão de ser questionada publicamente na regulação última (i), formando estalactites no meio do salão. Os condicionantes do ato, como a falta de *experiência social*, ou de *maturidade emocional* dão sentido à fuga, já que, na lógica do “culpado até que se prove inocente”, a efetiva exposição sua *diferença* dá vazão a ser chamada de “*monstro*” (28m24s), sendo, portanto, desumanizada e perseguida.

Entre o momento em que perde o controle do poder publicamente e o momento de libertação (marcado pela canção do “eu quero”), Elsa passa por uma transformação, aos olhos da corte e do reino, em menos de um minuto: de “*nossa bela rainha*” (28m02s) para “*monstro*” (28m24s). Note-se que, na primeira instância, os plebeus anônimos que ovacionam Elsa não sabem ainda sobre seu poder, então, o que condiciona o ato são os índices de idade (jovem), corpo-normatividade (saudável, sem deficiências e magra), raça (branca; portanto, bela), classe e gênero (mulher nobre). Principalmente classe, já que Elsa estaria no topo da hierarquia social.

Assim, buscando as funções metapragmáticas nas interpelações que Elsa recebe nesses 22 segundos, isto é, passa de “*nossa bela rainha*” (“*nossa*” como aceitação de pertencimento, “*bela*” como nos índices de marcação feminina e “*rainha*” como condicionante social) para “*monstro*”, podemos dizer que ela sofre rápida desumanização. Note-se, ainda, que quem se vê no direito de desumanizar Elsa é o Duque de Weselton que, minutos antes estava ansioso para ser seu par na primeira dança com o novo título (Figura 28).

Figura 30 - Duque de Weselton expõe aquilo que tenta ocultar



Fonte: Frozen, 2013, 21m20s.

Como podemos observar, Weselton não só é um homem (dica de gênero no título de nobreza) branco, de baixa estatura, que usa peruca (indicador de idade, por ter sua calvície exposta, entende-se que ele quer esconder uma idade avançada) e luvas (tem algo a esconder). O fato de ter exposto a própria calvície, momentos antes, mostra algo profundo sobre a conduta de Weselton, que nem uma peruca nem luvas podem ocultar, e ele próprio também expõe acidentalmente: ele é hipócrita.

Considerando como um dos condicionantes do ato desumanizador aquilo que *distingue* Elsa dos outros – na lógica do conto de fada, um poder sobrenatural com o qual ela nasce mas, se levarmos esse poder como uma *metáfora* para *alguma coisa* do mundo real –, podemos dizer que o que a faz *diferente* é algo com o qual ela *nasceu*, ou seja, esse *algo* que a diferencia não pode ser considerado como uma escolha sua e essa diferença faz com que seu corpo assuma significados estabelecidos pela repetição de uma norma ao longo do tempo; significados esses que são anteriores à sua existência, isto é, pré-estabelecidos. Desta maneira, de uma recém-coroadada rainha, Elsa passa a ser *algo* que não é *reconhecido como humano* (a) pois, uma circunstância de nascença que até então ela conseguiu esconder, foi escancarada acidentalmente. No quadro 15, Anna regula a existência de Elsa de volta para a humanidade (b), com apoio de Hans, que regula o apavoramento de Weselton (c), minimizando-o (d):

Quadro 15 – (des)humanização de Elsa

Ice shoots from Elsa's hand, spikes across the floor! Guests cry out in shock, back away. – As mãos de Elsa atiram gelo, estalactites cobrem o chão.

**(a) DUKE** (ducking behind his men): ...**Sorcery**. I knew there was something dubious going on here. (...) Look! It's snowing! It's snowing! The Queen has **cursed** this land! **She must be stopped! (to his thugs) You have to go after her.** – (escondendo-se atrás dos capangas) **Bruxaria...** Eu sabia que tinha algo duvidoso acontecendo aqui (...) Olhem! Está nevando! Está nevando! A rainha **amaldiçoou** essa terra. **Ela deve ser impedida! (para os capangas) Vocês têm que ir atrás dela.**

Anna rushes up to the Duke: Wait, no! – Anna corre para o Duque: Espere, não!

**(a) The Duke** hides behind his thugs and points out at Anna: You! **Is there sorcery in you, too? Are you a monster, too?** – O Duque se esconde atrás de seus homens e aponta para Anna: Você! **Há bruxaria em você também? Você também é um monstro?**

**(b) ANNA:** No. No. I'm completely ordinary. (...) **And my sister's not a monster.** – Não. Não. Eu sou completamente ordinária. (...) **E minha irmã não é um monstro.**

**(c) DUKE:** **She nearly killed me.** – Ela quase me matou!

**(d) HANS:** **You slipped on ice.** – Você escorregou no gelo.

Fonte: *Frozen*, 2013, 27m33s-30m04s.

A fuga dá vazão à libertação, expressada em sua música do “eu quero”: em (a) do quadro 16, temos o *incômodo* de sua situação inicial: sente-se *solitária*. Em (b), expressa a confusão de emoções *dentro de si*; aqui, o condicionante do ato é a estoicidade impelida por seu pai onde, ser uma *boa moça* (c) significa *esconder a diferença*. Em (d), Elsa se lembra de que *já teve a diferença exposta* e, vendo-se livre do *fardo* de *escondê-la* e *isolar-se*, tem sua *identidade liberta*.

Elsa não demonstra interesse em relacionamentos românticos, seu desejo está na *performatividade* de sua *identidade*, sem medo das repercussões *sociais*: ela realiza esse desejo não de modo espontâneo, mas pela desumanização sofrida. Vendo-se livre da toxicidade da repressão desumanizadora (e), Elsa pode *ser ela mesma* (f): “*deixe a **tempestade** continuar, o frio **nunca me incomodou**”*, sendo a *tempestade* um código para seus sentimentos, suas emoções, e o *frio* sua *diferença*:

Quadro 16 - Libertação de Elsa

Elsa (cantando): (...)

**(a) A KINGDOM OF ISOLATION – UM REINO DE ISOLAMENTO**

AND IT LOOKS LIKE I'M THE QUEEN. – E PARECE QUE EU SOU A RAINHA

THE WIND IS HOWLING – O VENTO ESTÁ UIVANDO

**(b) LIKE THIS SWIRLING STORM INSIDE. – COMO ESSA TEMPESTADE RODPIANTE DENTRO DE MIM**

**COULDN'T KEEP IT IN, - NÃO CONSEGUI MANTER ESCONDIDA**

HEAVEN KNOWS I TRIED. . . – OS CÉUS SABEM QUE TENTEI

DON'T LET THEM IN, - NÃO OS DEIXE ENTRAR

DON'T LET THEM SEE, - NÃO OS DEIXE VER

**(c) BE THE GOOD GIRL YOU ALWAYS HAVE TO BE. – SEJA A BOA MOÇA QUE VOCÊ SEMPRE DEVE SER**

CONCEAL, – ESCONDA

DON'T FEEL, – NÃO SINTA

DON'T LET THEM KNOW. – NÃO OS DEIXE SABER

WELL, NOW THEY KNOW. – BEM, AGORA ELES SABEM

**(d) Elsa tira sua luva e a joga no ar**

**LET IT GO. LET IT GO. – DEIXE PRA LÁ. DEIXE PRA LÁ.**

**CAN'T HOLD IT BACK ANYMORE. – NÃO CONSIGO MAIS ME SEGURAR (...)**

**(e) I DON'T CARE WHAT THEY'RE GOING TO SAY. – EU NÃO ME IMPORTO COM O QUE DIRÃO**

**(f) LET THE STORM RAGE ON. – DEIXE A TEMPESTADE RUGIR**

**THE COLD NEVER BOTHERED ME ANYWAY. – O FRIO NUNCA ME INCOMODOU MESMO**

Fonte: *Frozen*, 2013, 31m31s-32m35s.

Ainda no quadro 16, percebe-se, em (d), que Elsa se despe do resquício de *proteção*: joga fora a luva restante, transformando sua aparência no processo: solta o penteado e cria um vestido novo para si, similar ao inspirado em Bette Miller, com

uma fenda na coxa. A *aceitação de si*, ou a *libertação*, é, portanto, um movimento *transformativo*: ela deixa para trás as vestes de sua cultura (que, para ela, sinalizam a *repressão*) para abraçar uma *criação sua*, refletindo na aparência a mudança interior.

Apesar da libertação, Elsa se mantém isolada: de seu quarto no palácio para um castelo de gelo no topo da montanha, que ela mesma cria. No quadro 17, tendo Anna alcançado a localização *inóspita* da irmã, essa regula o *pertencimento* de ambas: a si é relegado o lugar de isolamento (c), enquanto Anna pertence ao reino onde estaria *segura* (a); ao ser informada de que *sua libertação* significa a *condenação* do reino e de sua família restante (d), o conhecimento adiciona ao *estado mental* de Elsa, condicionado pelo despreparo emocional:

## Quadro 17 - Pertencimento e desespero de Elsa

(a) ELSA (afasta-se, fica de guarda): No, it's okay. You don't have to apologize.... But **you should probably go, please.** (...) **You belong in Arendelle.** – Não, tudo bem. Você não precisa se desculpar... Mas **provavelmente deveria ir, por favor** (...) **Seu lugar é em Arendelle.**

(b) ANNA (aproximando-se): **So do you. – O seu também.**

(c) ELSA (afasta-se mais): No, **I belong here.** Alone. Where I can be who I am without hurting anybody. – Não, **meu lugar é aqui.** Sozinha. Onde posso ser quem sou sem machucar ninguém. (...)

(a) ELSA: Anna, (singing) **PLEASE GO BACK HOME. YOUR LIFE AWAITS. GO ENJOY THE SUN AND OPEN UP THE GATES.** – (cantando) **POR FAVOR VÁ PRA CASA. SUA VIDA ESPERA. VÁ APROVEITAR O SOL E ABRIR OS PORTÕES.**

ELSA: I know! (c) **YOU MEAN WELL, BUT LEAVE ME BE. YES, I'M ALONE BUT I'M ALONE AND FREE.** (a) (opens the balcony door, singing) **JUST STAY AWAY AND YOU'LL BE SAFE FROM ME.** – Eu sei! **SUA INTENÇÃO É BOA, MAS ME DEIXE EM PAZ. SIM, ESTOU SÓ, MAS ESTOU SÓ E LIVRE!** (abre as portas da varanda, cantando) **APENAS FIQUEM LONGE DE MIM E ESTARÃO SEGUROS.**

(d) ANNA: **ACTUALLY, WE'RE NOT. – NA VERDADE, NÃO ESTAMOS**

ELSA: **WHAT DO YOU MEAN YOU'RE NOT? – COMO ASSIM, NÃO ESTÃO?** (...)

(d) ANNA: **ARENDELLE'S IN DEEP DEEP DEEP DEEP SNOW. – ARENDELLE ESTÁ SOB DENSA, DENSA, DENSA NEVE**

(d) Elsa looks past Anna's shoulder out white-peaked mountains. – Elsa olha sobre o ombro de Anna para ver as montanhas cobertas de neve

ANNA: You kind of set off an eternal winter...everywhere. – Você meio que desencadeou um inverno eterno... em toda a parte.

ELSA: **Everywhere? – Em toda a parte?**

ANNA: **It's okay, you can just unfreeze it. – Tudo bem, você pode simplesmente descongelar tudo.**

(e) ELSA No, I can't. I don't know how. – Não, não posso. Eu não sei como.

(f) ANNA: **Sure, you can. I know you can. – Claro que sabe. Eu sei que sabe.** (...)

(e) ELSA (panicking): **I'M SUCH A FOOL! I CAN'T BE FREE! (...)** **NO ESCAPE FROM THE STORM INSIDE OF ME! – (entrando em pânico) EU SOU TÃO TOLA! NÃO POSSO SER LIVRE! (...)** **NÃO CONSIGO ME LIBERTAR DA TEMPESTADE EM MIM!**

(e) Enquanto Anna canta, perdemo-la de vista na **tempestade que engrossa**, tomando conta do cômodo (...) (f) O medo de Elsa é tão forte que **suga a tempestade de volta para ela e explode**, involuntariamente, como um floco de neve afiado. Anna é **ATINGIDA** no coração. Ela segura o peito, com dor, e tropeça para trás. Ela cai de joelhos.

Fonte: *Frozen*, 2013, 54m35s-57m51s.

Assinalado como (e) no quadro 17, sinaliza esse *despreparo*: ela não sabe descongelar o reino porque não tem controle do próprio *medo*: “*não há como escapar da tempestade em mim*”; mesmo com a *repressão emocional*, sinalizada pela absorção da tempestade em (f), não há como escapar *do que sentimos* e, às vezes, machucamos aqueles ao nosso redor, sinalizado pela explosão que atinge Anna.

Tendo o cavalo de Anna retornado ao reino, Hans, que ainda está fazendo o *papel* de bom-moço, busca voluntários para procurá-la, ao que o duque tem um plano nefasto:

## Quadro 18 - Duke ordena seus asseclas

**DUKE:** I volunteer two men, my Lord! Be prepared for anything, and **should you encounter the Queen, you are to put an end to this winter. Do you understand?** – Eu voluntario dois homens, meu senhor! **(cochichando para os capangas)** Estejam preparados para qualquer coisa e, **se encontrarem a Rainha, coloquem um fim nesse inverno. Entenderam? Seus dois capangas sorriem com escárnio.**

Fonte: *Frozen*, 2013, 30m39s-50m50.

O Duque sequer precisou explicitar a ordem: a desumanização pública é suficiente para deixar implícitas as conotações desse *fim*. Ele apenas *regula* a compreensão da ordem tácita, ao que seus acólitos respondem com um *olhar depreciativo*, ou seja, *matarão o monstro*. Há um paralelo a se fazer aqui com os filmes anteriores: Elsa, como Adam<sup>114</sup>, é perseguida por ser *percebida* como *inumana*. Não posso afirmar com certeza se há uma relação direta aqui, mas, levando em conta que o *medo do diferente* é uma realidade social, sua representação está fadada a ocorrer em diversas narrativas.

Hans e os acólitos do Duque encontram Elsa em sua fortaleza de gelo que, acuada, é forçada a revidar o ataque, o que sedimenta sua *monstruosidade*; tendo sido atrasado pelo mesmo boneco de neve que persegue Anna e Kristoff para fora do castelo, Hans consegue capturar Elsa, ao apelar para sua *humanidade*, evocando a acusação de Duque, para regular suas emoções: “*não seja o **monstro** que eles temem que seja!*”<sup>115</sup> (71m54s, figura 29):

Figura 31 - Elsa acuada, revida



Fonte: *Frozen*, 2013, 71m54s.

<sup>114</sup> A fera de *A Bela e a Fera* (1991).

<sup>115</sup> “Don’t be the monster they fear you are!”

Aqui, temos também um paralelo com os estudos críticos da branquitude: os homens brancos sentem-se *ameaçados* por uma mulher poderosa (outrificada) e *projetam* nela sua *selvageria*, atacando-a, capturando-a e mantendo-na acorrentada, como um *animal* (figura 30).

Figura 32 - Elsa cativa



Fonte: Frozen, 2013, 72m34s

Estando *em cativo*, Elsa é então informada por Hans que sua irmã está dada como morta, adicionando ao seu *medo* e, conseqüentemente, à situação do reino. A rainha congela suas amarras literais, quebrando-as, e foge pela nevasca, que castiga o fiorde.

Tendo sofrido nova tentativa de assassinato e tendo sido salva pela irmã mais nova, Elsa percebe que é no *amor* que deve se basear para descongelar o reino, num paralelo com a história de Andersen: uma lágrima limpa do olho de Kai o estilhaço que o faz ver o lado ruim do mundo, vendo em Gerda *algo bom* e, *seu amor* por ela, retira o estilhaço do coração; em *Frozen* (2013), o *amor* pela irmã *descongela seus corações* e, pragmaticamente, o reino que, finalmente, a *aceita* novamente como sua líder, ou seja: o descongelamento *humaniza* Elsa de volta.

Tendo em mente a mudança de função que Elsa sofre *off camera*, pode-se traçar um paralelo com as dinâmicas femininas disneyianas anteriores: assim como em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderella* (1950), *A Pequena Sereia* (1989), *Tangled* (2010) e outros, o *design* inicial da rainha sugere que seu relacionamento com Anna seria antagonístico, como exemplificado por sua postura corporal na figura 14, ao segurar o queixo de Anna condescendentemente; porém, com o salvamento mútuo entre as irmãs (Anna salva Elsa de ser apunhalada, Elsa salva Anna de congelar), podemos perceber um deslocamento não só do que é

considerado *amor verdadeiro*, mas dos relacionamentos femininos disneynianos: antes caracterizado por atritos, abuso psicológico e emocional e uma toxicidade intrínseca, agora transformado em aceitação, sororidade, amor, similar aos conte de fées, criados para celebrar o feminino.

No longa de 2019, temos uma repetição do *segredo* de Elsa que, dessa vez, não esconde o poder em si, mas vozes que ela escuta. Se não se tratasse de uma animação, diria que essa pessoa precisa de tratamento psiquiátrico, mas, na lógica do conto maravilhoso, essas vozes são a *manifestação* dos *elementos naturais*, sinalizando a necessidade de uma consciência ecológica (tanto no universo animado como no mundo real), que não explorarei aqui.

O motivo familiar aparece novamente no segundo longa, com um novo mecanismo protetor para Elsa (ainda que faça uso desses mecanismos físicos): ela se acalma do *medo das vozes* ao usar um cachecol da mãe. Perceba-se que os temas se repetem: o segredo, o mecanismo protetivo, o amor familiar.

O desenvolvimento de Elsa no segundo longa, de rainha de Arendelle para ponte entre os mundos sobrenatural e real, me parece mais uma desculpa para geração e venda de produtos vinculados, já que sua aparência sofre nova transformação, soltando a trança e utilizando vestes brancas, que sinalizam a *pureza* de seu *status espiritual*.

Elsa, então, é uma personagem cujos comportamentos e percepções alheias mimizam os movimentos de desumanização e aceitação que o grupo LGBTQIA+ enfrentam no mundo real: o medo de ter sua *diferença* (da compulsão hétero) exposta, a culpabilização por uma situação que não se *escolhe*, se *nasce*, a *aceitação* e o *amor transformadores*.

Sua música do “eu quero”, que clama (e efetiva) a libertação, pode ser comparada com o momento de “sair do armário”, quando se aceita quem se é, e se mostra ao mundo – abraçando, portanto, a *criação de si*, como uma *pessoa nova*, no movimento transformativo (ainda que a de Elsa seja literal, por se tratar de um desenho). Porém, por não demonstrar uma busca pelo amor romântico, discordo dos críticos que afirmam nela uma lesbianidade, até porque, a única outra mulher com quem se relaciona é a própria irmã; para mim, Elsa é A-romântica e A-sexual.

O fato de Elsa explicitamente buscar a *liberdade* para *performatizar sua identidade* é um resultado direto das pressões sociais sobre aceitação das

identidades dos sujeitos, pelos últimos trinta anos, pelo menos. Seja uma questão de gênero, classe ou sexualidade, tem crescido a demanda, por parte das comunidades marginalizadas, de decidir por si mesmas quem são e como se encaixam no mundo; como resultado, espectadores contemporâneos são atraídos por personagens que *rejeitam* a *categorização* e buscam por mais do que a sociedade está disposta a dá-los.

Não é coincidência que o longa que lançou a Renascença Disney nos anos 1990 e o que dá vazão à Nova Renascença em 2013 contém músicas do “eu quero” que visam o movimento de libertação, sendo que o compositor da primeira, Howard Ashman, faleceu de AIDS quando o governo estadunidense estava deliberadamente retendo tratamento para a doença. A mensagem subjacente de suas músicas (e, conseqüentemente, das canções que buscam inspiração em suas produções) é que as *pessoas têm necessidades específicas*, e o fato de a sociedade rejeitar essas necessidades está literalmente as matando.

Quem, como eu, cresceu com os filmes Disney, provavelmente toma como garantido que os protagonistas terão algum tipo de *crise identitária*, mas a autodescoberta disneyniana é só um tipo de arco de personagem, que nem mesmo é inerentemente heroico.

O fato de Elsa “estar liberta” das compulsões que a reprimem, não é bom nem mau para sua comunidade, até vermos o que ela faz a seguir. Sabíamos que deveríamos torcer por ela em 2013 porque já tínhamos associações positivas com a liberação da identidade, na época. Mas ela poderia, tão facilmente, estar num poster de supremacia branca, por exemplo.

*Encontrar-se* é apenas admirável se o ‘eu’ que se encontra age com ética e responsabilidade; ou, nas palavras que seriam usadas se esse texto fosse um conto de fadas, o ‘eu’ que se encontra deve ser *bom*.

E é assim que a narrativa encantada atrai audiências modernas, já que a questão identitária está na vanguarda do diálogo cultural compartilhado, e as mídias tendem a refletir isso (KELLNER, 2001).

Como não é suficiente que as produções midiáticas sejam despidas do sexismo ao empoderar mulheres, já que outros sistemas de opressão podem estar em funcionamento (HOOKS, 2000), vejamos como a branquitude informa as noções identitárias das nossas protagonistas.

## 4.2 BRANQUITUDE COMO SALVAÇÃO

O filme de 2013 inicia com uma canção do povo Sámi, e uma cena de trabalhadores brancos cortando gelo num corpo d'água. Em nenhum momento do primeiro longa vemos esse povo racializado, ou sequer somos informados sobre sua existência. Todos os personagens são brancos, e o reino de Arendelle é colocado como a *metrópole* que se deveria aspirar a viver (FANON, 2008). A canção do povo nativo, portanto, marca a *apropriação* de um artefato cultural racializado, o que já é uma das facetas do racismo: apropria-se adaptando para a uma cultura branca uma *versão palatável* de dito artefato. Então, o primeiro filme não se esforça para repelir certos mecanismos em funcionamento, já que a branquitude domina *todas* as cenas (HOOKS, 2019).

No longa de 2019, o mesmo povo, caracterizado como Northuldra, é colocado inicialmente como um grupo antagonista ao reino de Arendelle – projeção da selvageria (FANON, 2008) – e, posteriormente, seu conflito fica como *pano de fundo* (HOOKS, 2000; figura 31) para a aventura da família real; imediatamente já podemos perceber uma *superioridade* dos brancos de Arendelle com relação aos Northuldra e sua conseqüente outrificação (MORRISON, 1997).

Figura 33 - Povo Northuldra recebe as irmãs: eles estão dispostos, literalmente, como plano de fundo



Fonte: *Frozen II*, 2019, 42m20s

O pai das princesas, ainda crianças, imprime nas filhas essa outrificação, assinalada (a) no quadro 19, contando a história do conflito de modo que os

Northuldra é que são responsabilizados pelo ataque (b) e pela consequente *separação* de seus mundos (e), *projetando neles* a sua selvageria (bem, de seu pai, especificamente):

Quadro 19 – O rei outrifica os Northuldra

Elsa: Were the Northuldra magical, like me? – Os Northuldra eram mágicos, como eu?

**Agnarr:** No Elsa, they were not magical, **(a) they just took advantage of the forest gifts.** Their ways were so different from ours. But still, **they promised us friendship.** In honor of that, your grandfather, King Runeard, built them a mighty dam to strengthen their waters. It was a gift of peace. (...) I wasn't at all prepared for what the day would bring. We let down our guard. We were charmed. And it felt so... magical. But something went wrong. (Yelling) **(b) They were attacking us!** It was a brutal battle. Your grandfather ... (...) ...was lost. **(c) The fighting enraged the spirits.** They turned their magic against us all. (Grunts) (Vocalizing) There was this... voice. **(d) And someone** saved me. I'm told, the spirits then vanished. **(e) And a powerful mist covered the forest,** locking everyone out. (Wind whooshing) And that night, I came home, King of Arendelle. — Não Elsa, eles não eram mágicos, (a) **eles apenas tiraram vantagem dos presentes da floresta.** Seus costumes eram tão diferentes dos nossos. Mesmo assim, **eles nos prometeram amizade.** Em honra disso, seu avô, Rei Runeard, construiu a grande represa para fortalecer suas águas. Era um presente de paz. (...) Eu não estava nada preparado para o que aquele dia traria. Abaixamos nossa guarda. Estávamos encantados. E parecia tão... mágico. Mas algo deu errado. (Gritando) (b) **Eles estavam nos atacando!** Foi uma batalha brutal. Seu avô... (...) foi perdido. **(c) A luta enfureceu os espíritos.** Eles tornaram sua mágica contra nós todos (grunhidos) (vocalizando) Havia essa... voz. **(d) E alguém** me salvou. Me disseram que os espíritos desapareceram. **(e) E uma névoa poderosa cobriu a floresta,** trancando todos fora dela. (vento soprando) E naquela noite, eu vim para casa, Rei de Arendelle.

Fonte: *Frozen II*, 2019, 02m33-04m97s.

Sabendo que a mãe das princesas é revelada como sendo *originalmente* do povo Northuldra (Elsa leva consigo o cachecol na aventura, quando decide ouvir a voz) e que ela é quem salva (d) o futuro marido da morte certa, essa descendência das garotas pode ser lida como uma tentativa de *amenizar* o flagrante pedestal em que são colocados *brancos como salvadores* (FANON, 2008), ao colocar a miscigenação da família real com uma roupagem positiva, como na academia da década de 1980 (SCHUCMAN; MARTINS, 2017), a miscigenação é algo que *permite* que mulheres codificadas como brancas salve um povo racializado: “*elas podem salvar o povo racializado, porque elas até tem uma mãe que é racializada*”.

O fato de a rainha não ter uma aparência Northuldra, mas branca, marca o apagamento de sua racialidade (HOOKS, 2019), aproximando sua fisionomia com aquela da metrópole (FANON, 2008).

Então, só nessa cena de contextualização, temos exemplos do entrelaçamento das doutrinas raciais de Gotanda (apud WRIGHT JR, 1997): (1) raça de *status*: são os monarcas da metrópole; (2) raça formal: são majoritariamente brancos (não só 50% do material genético da família é branco, mas seu fenótipo também, mesmo da personagem racializada, a rainha); (3) raça histórica: o avô das princesas *trai* um acordo de paz, *assassina* o líder do povo racializado, saindo como *mártir*, o povo racializado é *marginalizado* e *impedido* de ir à metrópole; e (4) raça cultural: as princesas são criadas num ambiente completamente branco, tanto que só descobrem a racialidade já adultas, e o povo Northuldra pratica sua cultura de modo separado (literalmente, pela névoa).

No quadro 19, ainda, o rei coloca nos Northuldra a *culpa* de sua *marginalização*, em (b), (c) e (e) como em SCHUCMAN e Martins, (2017), num movimento mimético com as “conquistas” de colônias no mundo real, ao povo Northuldra é projetada a violência: “*eles estavam nos atacando*”, então, sua racialidade é *intrinsecamente perversa* (*ibidem*).

Ainda, o fato de as mulheres brancas não só se manterem no poder em Arendelle, mas no reino Northuldra (Anna é coroada rainha e Elsa media a interação com o sobrenatural, outra faceta da outrificação do racializado), indica a *significação social* de sua codificação branca (aparência e cultura): não só mantém o poder de um reino, como *colonizam* outro.

Além disso, a elas também é dado o poder de decidir sobre as vidas e as mortes de seus súditos, exemplificado pela evacuação do fiorde, ao desconfiarem que a represa desabará, inundando Arendelle. Por se tratar de mocinhas disneyianas, é esperado delas que cumpram um papel protetor (quase materno, reforçando seus papéis de gênero), poupando as vidas dos plebeus. Ter poder sobre outras vidas é um privilégio de classe: são monarcas.

O filme conta, ainda, com um único personagem negro (Tenente Mattias, figura 32), subalterno ao reino de Arendelle que ficou do lado racializado da separação, supostamente *mantendo as coisas sobre controle*. Traçando um paralelo com o Brasil colônia, podemos dizer que Mattias cumpre um papel similar ao de *capitão do mato*.

Figura 34 - Detalhe: Tenente Mattias



Fonte: *Frozen II*, 2019, 44m04s.

Com o povo Northuldra e a necessidade de uma reconciliação com o mundo sobrenatural devidamente estabelecidos como *motivo* da narrativa, as mulheres brancas têm direito ao *protagonismo* e à *manutenção* do *status* de classe, em conformidade com a liberação feminina branca e neoliberal (HOOKS, 2000).

Elsa então, como a heroína dessa trama, aventura-se no fundo de um rio mágico, até congelar, repetindo a cena de salvamento de Anna, em 2013. Perceba-se que Elsa é *convidada* por um dos membros dos Northuldra para ficar com eles, estabelecendo seu *pertencimento* como *líder da colônia*.

Ainda que a busca do segundo filme seja num movimento de *aceitação* e *paz entre povos*, isso não muda o fato de os Northuldra estarem colonizados por Arendelle, sendo que o longa parte de um olhar do branco para o subalternizado, fixando-os na racialidade: com ausência, com dó, com subalternização (SCHUCMAN, 2012).

De modo que a tentativa dos estúdios nessa narrativa da aceitação cai na estereotipação e subordinação racistas, informando não só as identidades das personagens principais, mas contribuindo com a perpetuação de um discurso excludente e congelante, que fecha indivíduos na marginalidade. Parece-me uma tentativa – falha – de quebrar com a branquitude que domina a tela, já que o grupo racializado compõe o elenco terciário; mesmo que tenham falas e alguns deles contem suas experiências ao elenco principal, suas existências fazem pouco para mover a trama: apenas estão lá, sendo vítimas.

## CONCLUSÃO

Como vimos, em narrativas de empoderamento podem estar em funcionamento outros discursos, que congelam sujeitos em grupos subalternizados. O patriarcado, representado na figura do monarca maior, o rei, imprime nas princesas – subalternas a ele, pela relação familiar, de classe (ele é o rei, e está no topo da hierarquia; suas filhas vêm em seguida), e de gênero (o homem dá as regras) – suas noções de raça, *outrificando* o povo racializado: “**eles nos atacaram**”, e de gênero: “*não sinta*”, ainda que o estoicismo seja codificado como uma característica masculina, o rei projeta essa *compulsão cultural* do próprio gênero<sup>116</sup> na filha mais velha (e portanto, herdeira do trono – papel geralmente reservado ao *filho mais velho*).

Apesar de Anna ser a irmã que mais se conforma com os códigos de gênero das princesas antecessoras – tendo sua identidade informada por noções de beleza (alta, magra e branca), comportamento (de boa moça, infantilização vs. adultização), e domesticidade (buscando, ativamente, o casamento) – o desenvolvimento da personagem foi capaz de deslocar as noções de amor romântico estabelecidas previamente pelos estúdios: de uma moça desajeitada e solitária em busca de conexão romântica (necessariamente heterossexual), para uma mulher segura de si, que encontra *suporte* no companheiro, ao invés de subjugação.

Já Elsa, apesar de inicialmente interiorizar o estoicismo patriarcal, sua dependência de mecanismos protetores (no primeiro filme, as luvas; no segundo, o cachecol da mãe) mostra que o próprio estoicismo é um mecanismo protetor em si: fecha-se para o mundo, pois sabe que este a desumanizará, com base em sua *diferença*, com a qual nasceu e sobre a qual não tem controle (na lógica do conto de fada, o poder gelado mas, trazendo para o mundo real, podemos entender essa *diferença* como uma *divergência* dos padrões heteronormativos, já que ela não apresenta interesse romântico); sua negação do primeiro relacionamento da irmã não só é um metacomentário dos

---

<sup>116</sup> Necessariamente binário.

relacionamentos disneynianos precedentes, mas mais uma faceta desse estoicismo, projetando na irmã o fechamento para o mundo; o conflito que se segue e dá vasão à sua exposição, quebra a fachada estoica e revela a vontade de Elsa de expressar sua identidade, o que faz em isolamento. A desumanização da rainha mostra que sua identidade diverge da imagem que outros têm dela: de “*nossa bela rainha*” (informada por noções de beleza - alta, magra, branca, jovem) para “*monstro*”. No segundo filme, sua vontade em ouvir a voz dos elementais e ajudá-los a se libertarem mostra uma profunda empatia com aqueles seres que sofrem como ela sofreu; pode-se dizer que ela os ajuda a *sair do armário*, limite esse colocado por seu avô, que trai a amizade com o povo Northuldra, *outrificando-os*.

O fato de as protagonistas salvarem-se mutuamente no fim do primeiro longa expressa o metacommentário dos diretores acerca do romance disneyniano e abre lugar para que *outros* amores fiquem em primeiro plano, transgredindo a heterossexualidade compulsória, característica dos estúdios até então.

Acredito que a manutenção do padrão narrativo dá dicas sobre perpetuação de certas regulações opressivas, ou congelantes: ambos os longas abrem no *estado inicial das coisas*, há o *conflito*, que dá vasão à *aventura*, cuja resolução se dá por meio de *aceitação* e *amor* não-romântico, mantém-se o *status quo* – e os indivíduos (plebeus e Northuldra) sob controle.

Para os plebeus de Arendelle (brancos da metrópole), nada nunca realmente mudou: trabalham para sustentar a nobreza, o reino passa por um conflito, os nobres resolvem entre si esse conflito e os plebeus voltam à rotina. Para os Northuldra, a mudança pode não ser *evidente*, pelo fato de o filme mostrar todos felizes e satisfeitos, mas eles estavam *isolados* do mundo *civilizado*, isto é, da metrópole e, de repente, estão *sujeitos* ao poder dessa mesma metrópole que os *outrificou*, gerações atrás. Caso venha a haver uma imigração entre esses povos, será que os Northuldra seriam bem tratados na metrópole? A *salvação* de Elsa é suficiente para *afastá-los do seu mato*?

Desta maneira, a franquia *Frozen* perpetua noções de que as mulheres *brancas* têm o direito de manter o poder e a liderança sobre todas as outras, por serem brancas, o que faz mais sentido na lógica de um patriarcado

supremacista, que relutantemente deixa mulheres no poder, contanto que sejam brancas.

Mesmo quando a mídia tenta representar o empoderamento feminino, ela não consegue evitar a perpetuação de narrativas racialmente opressoras, pois assim se mantém a hegemonia cultural e, portanto, *poder*. Poder para regular e continuar regulando, por meio do discurso e do imagético, as identidades dos indivíduos, fixando-nos na precariedade.

É uma mudança positiva que as mídias tenham se apropriado do discurso de aceitação e reconhecimento da validade das identidades múltiplas e diversas dos sujeitos, pois como veículo de massa, ela contribui para a propagação dessa aceitação em sociedade. A linguagem utilizada pelos estúdios, porém, não dá conta da complexidade das relações de gênero e raça, deixando escapar restos do discurso neoliberal que nos adverte hooks (2000), enquanto *tenta* acompanhar as reivindicações feministas e LGBTQIA+, numa narrativa supostamente empoderadora, perpetua, nas construções da branquitude, seus privilégios de *dominação*. Por esse motivo, ainda há um longo caminho a seguir na desconstrução e descolonização das representações cinematográficas.

Parece-me que o impedimento no progresso dos movimentos sociais em busca de equidade é uma sabotagem consciente, repetida ao longo do tempo por parte daqueles que detêm poder, visando mantê-lo. O progresso social não é atingido de modo tão eficiente quanto poderia ser, porque o *status quo* apenas permite o mínimo de inclusão possível, seja para manter o público existente ou conquistar um novo nicho, com o objetivo final da manutenção de seu *status*, seu poder e dinheiro, a despeito de milhões de indivíduos que apenas querem viver suas vidas e serem representados, numa sociedade que as explora a todo momento, por ganância em busca de um lucro cada vez mais alto. Não é à toa que a franquia *Frozen* é separada das demais princesas, para que sua marca<sup>117</sup> agregue valor aos próprios produtos, isolados de outras franquias, gerando, por sua vez, mais lucros, já que a criança (ou o adulto nostálgico, como esta que vos fala) que gosta tanto de uma franquia como de outra, seria compelida a adquirir produtos de ambas.

---

<sup>117</sup> No sentido de marcas de produtos, não marcações culturais.

Não acredito, portanto, que os *esforços* em *modernizar* o discurso disneyniano seja significativo o suficiente para afirmar, com certeza, que seus motivos não são puramente capitalistas, patriarcais e tão congelantes quanto o poder da rainha.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AASLAND, Laura. MONSTER HIGH REBOOT – A COLLECTOR'S THOUGHTS. **Culture Honey**. 2016. Disponível em: <<https://culturehoney.com/monster-high-reboot-a-collectors-thoughts/>>. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

ACUNA, Kirsten. **One Huge Change In The 'Frozen' Storyline Helped Make It A Billion-Dollar Movie**. Insider. 2014. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/frozen-elsa-originally-villain-2014-9>>. Acesso em: 18 de fev. de 2021.

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. London: Oxford University Press, 1990 [1962].

BACKMAN, Melvin. **Disney princesses ditch Mattel, run away with Hasbro**. CNN Money. 2014. Disponível em: <<https://money.cnn.com/2014/09/25/news/hasbro-frozen-disney/>>. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

BAJGROWICZ, Brooke. **Disney: 10 Official Concept Art Pictures Of Frozen You Have To See**. Screen Rant. 2019. Disponível em: <<https://screenrant.com/disney-official-frozen-concept-art/>>. Acesso em: 18 de fev. de 2021.

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BELL, Brittany. **The 7 Eras of Disney Filmmaking**. DizAvenue, 2015: Disponível em: <<https://www.dizavenue.com/2015/08/the-7-eras-of-disney-filmmaking.html>>. Acesso em: 16 de nov. de 2021.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 175 p. Tese (doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

**Bilheteria de 'Frozen' é a quinta maior da história do cinema**. G1, 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/05/bilheteria-de-frozen-e-quinta-maior-da-historia-do-cinema.html>>. Acesso em: 25 de ago. de 2020.

BOURDIEU, P. A Violência Simbólica. In: **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York: Routledge, 1997.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Precarious Life: the powers of mourning and violence.** London/New York, Verso, 2004.

\_\_\_\_\_. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. IN: **Caderno de Leituras n. 78.** Edições Chão da Feira, junho/2018. Disponível em: <[https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf)>. Acesso em: 27 de out. de 2020.

CARDOSO, Lourenço. **O branco “invisível”:** um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957-2007). 231 p. Tese (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

CHINA LINK TRADING. **A Lenda do Dragão Chinês: os Significados dos Dragões na China.** Disponível em: <<https://www.chinalinktrading.com/blog/lenda-do-dragao-chines/>>. Acesso em: 28 de mai. de 2020.

**Classic Paintings in Disney’s “Frozen”.** Art Docent Program, 2015. Disponível em: <<https://www.artdocentprogram.com/art-disney/>>. Acesso em: 19 de fev. de 2021.

DANIELS, Kyrrah Malika, **Whiteness in the Ancestral Waters: Race, Religion, and Conversion.** The Journal of Interreligious Studies, v.23, p. 90-102, maio/2018.

**Disney Company:** American corporation. Britannica, s.d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Disney-Company>>. Acesso em: 27 de mai. de 2021.

**Disney Eras.** Featured Animation, 2021. Disponível em: <<https://featuredanimation.com/disney-eras/>>. Acesso em: 16 de nov. de 2021.

DUNDES, Alan. **The Motif-Index and the Tale Type Index: A Critique.** Indiana University Press: Journal of Folklore Research, Vol. 34, No. 3, Set. - Dec., 1997, p. 195-202.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas.** tradução de Renato da Silveira, Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade,** 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FELMAN, Shoshana. **The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages,** Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

FIAUX, Gus. **CONHEÇA TODAS AS ERAS DE ANIMAÇÃO DA WALT DISNEY!**

Onde sonhos se tornam realidade..., Legião dos Heróis, 2018. Disponível em: <<https://www.legiaodosherois.com.br/lista/conheca-todas-as-eras-de-animacao-da-walt-disney.html#list-item-8>>. Acesso em: 16 de nov. de 2021.

**FROZEN.** Direção de Chris Buck e Jennifer Lee. Disney-Pixar, 2013. 1 DVD (1h42m).

**FROZEN II.** Direção de Chris Buck e Jennifer Lee. Disney-Pixar, 2019. 1 DVD (1h43m).

**Frozen 2 tem a maior bilheteria de todos os tempos entre animações.** Época Negócios, 2020. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Mercado/noticia/2020/01/frozen-2-tem-maior-bilheteria-de-todos-os-tempos-entre-animacoes.html>>. Acesso em: 25 de ago. de 2020.

HOOKS, bell. **Feminism is for Everybody:** Passionate politics. South End. Press: Cambridge, 2000.

\_\_\_\_\_. **Linguagem:** ensinar novas paisagens/novas linguagens. Estudos Feministas, Florianópolis: v. 16, n. 2, p. 857-864, setembro-dezembro/2008.

\_\_\_\_\_. **Olhares Negros:** raça e representação. Elefante editora, 2019.

IMDB, **Baby Human.** 2004. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1414346/>>. Acesso em: 30 de mai. de 2020.

IMDB, **Frozen.** 2013. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt2294629/>>. Acesso em: 06 de jul. de 2019.

IMSDB, **Frozen.** 2013. Disponível em: <[https://imsdb.com/scripts/Frozen-\(Disney\).html](https://imsdb.com/scripts/Frozen-(Disney).html)>. Acesso em: 16 de jul. de 2021.

Infoescola, **Progressão Aritimética,** disponível em: <<https://www.infoescola.com/matematica/progressao-aritmetica/>>, Acesso em: 21 de mai. de 2020.

JANCKILA, Brilynn. **Boys Will Be Boys, Girls Will Be Not Like Other Girls: A Symbolic Convergence Theory Examination of “Other Girls”.** Culminating Projects in English, St. Cloud State University, 2019. 154 p. Disponível em: <[https://repository.stcloudstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1203&context=engl\\_etds](https://repository.stcloudstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1203&context=engl_etds)>. Acesso em: 27 de mai. de 2021.

KELLNER, D. **A cultura da mídia.** Estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Verbum, 2001.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 2006.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEVORATO, Alessandra. **Language and Gender in the Fairy Tale Tradition: A Linguistic Analysis of Old and New Story Telling**. London: Palgrave Macmillan, 2003.

MACKINNON, Catharine A. From Practice to Theory, or What Is a White Woman Anyway? in: DELGADO, Richard; STEFANCIC, Jean (org). **Critical White Studies: Looking Behind the Mirror**. Temple university press, p. 300-304, 1997.

MAHONEY, Martha R. The Social Construction of Whiteness, in: DELGADO, Richard; STEFANCIC, Jean (org). **Critical White Studies: Looking Behind the Mirror**. Temple university press, p. 330-333, 1997.

MCINTOSH, Jonathan. **Born Sexy Yesterday**. 28 abr. 2017. Pop Culture Detective. Disponível em: < <http://popculturedetective.agency/2017/born-sexy-yesterday> >. Acesso em: 09 de jun. de 2021.

MCINTOSH, Peggy. White Privilege and Male Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences through Work in Woman's Studies, in: DELGADO, Richard; STEFANCIC, Jean (org). **Critical White Studies: Looking Behind the Mirror**. Temple university press, p. 291-299, 1997.

**Men are Generic, Women are Special**. TV TROPE, s.d. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MenAreGenericWomenAreSpecial>>. Acesso em: 01 de mai. de 2020.

MENDES, M.; SIQUEIRA, D. C. O. Protagonismo feminino em desenhos animados: Gênero e representações no entretenimento audiovisual. **Mídia e cotidiano**, v. 12, n. 2, Niterói: ago. 2018.

MERRIAM-WEBSTER. **Baby Face**. Disponível em <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/baby%20face>>. Acesso em: 17 de mai. de 2020.

\_\_\_\_\_. **Can 'Other' Be Used as a Verb? "r": a verb that sets itself apart**. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/words-at-play/other-as-a-verb>>. Acesso em: 28 de mai. de 2020.

\_\_\_\_\_. **Dog Whistles**, disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/whistle>>. Acesso em: 16 de abr. de 2020.

MORIN, E. A Promoção dos Valores Femininos. In: **Cultura de massas no século XX: Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MORRISON, Toni. **The Nobel Lecture in Literature**, Alfred A. Knopf, New York, 2007 [1993].

\_\_\_\_\_. Playing in the Dark: Whiteness and the literary Imagination, in: DELGADO, Richard; STEFANCIC, Jean (org). **Critical White Studies: Looking Behind the Mirror**. Temple university press, p. 79-84, 1997.

MOURÃO, Hellen Reis. **POR QUE MÃES MORREM OU SÃO AUSENTES NOS CONTOS DE FADAS?** Madrastras têm participação positiva no amadurecimento das heroínas. Personare, 2015. Disponível em: <<https://www.personare.com.br/por-que-maes-morrem-ou-sao-ausentes-nos-contos-de-fadas-2-m6643>>. Acesso em: 27 de mai. 2021.

Multilingual Folk Tale Database, 2004. Disponível em: <<http://www.mftd.org/index.php?action=home>>. Acesso em 05 de jul. de 2021.

MUNIZ, Kassandra. **Sobre Política Linguística ou Política na Linguística: Identificação Estratégica e Negritude**. In: Linguagem e exclusão. Organizador: Alice Cunha de Freitas. Uberlândia: EDUFU, 2010.

NIXON, Sara. The Chainmail Bikini or the State of Female Armor in Gaming, **NYMG: Feminist game studies**, Jul. de 2013. Disponível em: <<https://www.nymgamer.com/?p=3007>>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

PINTO, Joana Plaza. **Estilizações de gênero em discurso sobre linguagem**. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Performatividade Radical: ato de fala ou ato de corpo**. Niterói: Gênero. v. 3, n. 1, p. 101-110, 2. sem. 2002b. 11 p.

\_\_\_\_\_. **Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades**. Delta, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2007. 25p.

\_\_\_\_\_. **Corpo como contexto-de-ocorrência de metapragmáticas sobre o Português em socializações de estudantes migrantes para o Brasil**, Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 18, n. 3, p. 751-768, set./dez. 2018.

Pocahontas: Her Life and Legend, **National Park Service**, 2015. Disponível em: <<https://www.nps.gov/jame/learn/historyculture/pocahontas-her-life-and-legend.htm#:~:text=All%20of%20the%20skills%20it,Captain%20John%20Smith.&text=When%20the%20English%20arrived%20and,was%20about%20eleven%20years%20old>>. Acesso em: 10 jun. de 2021.

POP CULTURE DETECTIVE. **Born sexy yesterday**. 2017 (18m13s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80>>. Acesso em: 4 de dez. de 2018.

PORTELA, Ludmila Noeme Santos. **O Malleus Malleficarum e o discurso cristão ocidental contrário à bruxaria e ao feminino no século XV**. 121 p. Tese (mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

POVINELLI, Elizabeth and (TRAD.), Joana Plaza Pinto. **Pragmáticas íntimas: linguagem, subjetividade e gênero**. Rev. Estud. Fem. [online]. 2016, vol.24, n.1, pp.205-237. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p205>>. Acesso em: 29 de mai. 2021.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SANTOMAURO, D. F.; MELEN, S.; MITCHISON, D.; VOS, T.; WHITEFORD, H.; FERRARI, A. J. **The hidden burden of eating disorders: an extension of estimates from the Global Burden of Disease Study 2019**. Disponível em: <[https://www.thelancet.com/journals/lanpsy/article/PIIS2215-0366\(21\)00040-7/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lanpsy/article/PIIS2215-0366(21)00040-7/fulltext)>. Acesso em: 30 de mar. de 2021.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 122 p. Tese (doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHUCMAN, Lia V., MARTINS, Hildeberto. **A Psicologia e o Discurso Racial sobre o Negro: do “Objeto da Ciência” ao Sujeito Político**. Psicologia: Ciência e Profissão, v. 37, p. 172-185, 2017.

SUDDATH, Claire. The \$500 Million Battle Over Disney’s Princesses: How Hasbro grabbed the lucrative Disney doll business from Mattel. **Bloomberg Businessweek**. 2015. Disponível em: <<https://www.bloomberg.com/features/2015-disney-princess-hasbro/>>. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

SULLIVAN, Kevin P. MTV. 2014. Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/1721870/frozen-amy-winehouse/>>. Acesso em 18 fev. 2021.

**The Baby Human: Shopping Cart Study**, produção de Ellis Entertainment, distribuição pela Discovery Channel Canada, 2004 (2min. 46s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=k-rWB1jOt9s>>. Acesso em: 01 de mai. de 2020.

The Little Mermaid (1989), **The Numbers**, s.d. Disponível em: <<https://www.the-numbers.com/movie/Little-Mermaid-The>>. Acesso em: 27 de mai. de 2021.

UTHER, Hans-Jörg. The Third Revision of the Aarne-Thompson Tale Type Index, **Folklore Fellows**, 2009. Disponível em: < [https://www.folklorefellows.fi/wordpress/?page\\_id=915](https://www.folklorefellows.fi/wordpress/?page_id=915)>. Acesso em: 05 de jul. de 2021.

What’s so Great About That? **Kondo Culture: The Fall of the House of ‘Stuff’**. 2019. (16m04s) Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=e\\_8NnAYRsIE&list=PLkR1eEwo23io6V5tS6Bmfxkxm7oFwQqO0&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=e_8NnAYRsIE&list=PLkR1eEwo23io6V5tS6Bmfxkxm7oFwQqO0&index=2)>. Acesso em: 20 de mai. de 2019.

WRIGHT JR., Luther. Race and Racial Classifications, In: DELGADO, Richard; STEFANCIC, Jean (org). **Critical White Studies: Looking Behind the Mirror**. Temple university press, p. 320-322, 1997.

Yumi, Gabrielle. **Princesas Disney: a franquia padronizada escolhida a dedo — até quando?** ECA USP Jornalismo Junior, 2018. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/princesas-disney-a-franquia-padronizada-escolhida-a-dedo-ate-quando/>>. Acesso em: 25 de ago. de 2020.

ZIPES, Jack. **The Changing Function of the Fairy Tale**, in: *The Lion and the Unicorn*, v. 12, n. 2, p. 7-31, Dezembro/1988.

\_\_\_\_\_. **A fairy tale is more than just a fairy tale**, in: *Book 2.0*, v.2, n. 1 e 2, p. 95-102, Dezembro/2012.

## APÊNDICE A – RESUMO DO PRIMEIRO LONGA, *FROZEN: UMA AVENTURA CONGELANTE* (2013)

No longa de 2013 somos apresentados ao reino de Arendelle e o adorável relacionamento entre as irmãs Anna e Elsa, que brincam de neve dentro do castelo, essa proveniente do poder mágico da mais velha, Elsa. Num acidente, o poder gelado de Elsa atinge a cabeça da irmã, que corre com ela para o equivalente ao atendimento de emergência do universo disneyano: uma clareira de Trolls, cujo líder informa à família real que o *medo* seria a ruína da mais velha, e procede a apagar as memórias da mais nova sobre o poder.

O conselho funciona como psicologia reversa e Elsa, apavorada com o potencial destrutivo de sua *peculiaridade*, isola-se em seu quarto, apenas aceitando a companhia dos pais. Anna não compreende a mudança do comportamento e passa boa parte de seus anos formativos implorando à irmã por companhia.

Com as irmãs crescidas, o casal real precisa fazer uma viagem de navio e morrem numa tempestade; Elsa é coroada rainha e, durante a festa de coroação, Anna noiva com um desconhecido, no que procede uma briga entre as irmãs e Elsa acaba mostrando para o reino o seu poder, dando vasão a um inverno no meio do verão, catalisador para sua desumanização; horrorizada, Elsa foge para as montanhas e Anna a segue, com intenção de cessar o inverno fora de época e trazê-la de volta à casa; Anna deixa seu então noivo no comando do reino.

No caminho, Anna persuade o vendedor de gelo Kristoff a guiá-la montanha acima, onde encontram um castelo de gelo, que Elsa criou na sua canção do *eu quero*. Com a notícia do inverno fora de época que causou, Elsa entra em pânico e, sem perceber, atinge novamente a irmã, dessa vez no coração; Elsa procede a expulsar a irmã e seu companheiro do palácio gelado e, esses, percebendo a gravidade da situação, voltam à clareira dos Trolls, onde, após uma tentativa de casamento arranjado, são informados de que, dessa vez, Anna apenas conseguirá sobreviver se passar por um *ato de amor verdadeiro*, ao que o casal de amigos retorna ao reino, para que Anna receba um beijo de seu noivo.

Enquanto isso, capangas do duque que desumaniza a rainha e o príncipe Hans confrontam e capturam Elsa no topo da montanha e a levam para as masmorras.

De volta ao palácio real, Anna é traída por Hans, que não só não a beija como a tranca para morrer sozinha, mas diz à Elsa, cativa, que sua irmã está morta. Elsa entra em pânico e consegue fugir para o fiorde; Anna, com ajuda da mascote Olaf, também foge para o fiorde. Kristoff percebe que ama Anna e corre de volta para o reino.

Hans persegue Elsa pelo fiorde congelado, e tenta atirar-lhe uma flecha, ao que Anna posiciona-se na frente, congelando e impedindo a flecha. Elsa abraça a escultura de gelo da irmã e essa começa a descongelar; o ato de amor verdadeiro foi salvar sua irmã mais velha da morte certa. Hans é preso, Kristoff e Anna engajam em um relacionamento, os portões do castelo são abertos de vez e tudo volta ao *status quo*.

## APÊNDICE B – RESUMO DO SEGUNDO LONGA, *FROZEN II* (2019)

O longa de 2019 inicia com um *flashback* da infância das princesas: elas estão sendo preparadas pelos pais para dormir e, o pai e a mãe, respectivamente, conta a história de como esse foi salvo de uma traição por parte dos *selvagens* nativos da região e, canta uma música sobre a memória da água.

Somos então, apresentados ao novo *status quo*, dado que aparentemente, a passagem de tempo em Arendelle coincide com a passagem de tempo do mundo real e, portanto, as dinâmicas mudaram *off camera*: agora, Anna, Kristoff, Elsa, Olaf e a rena Sven convivem diariamente, como uma família. Elsa está ouvindo vozes e tem uma atitude discrepante durante um jogo de adivinhação; Anna percebe a discrepância e conforta a irmã até esta dormir, cantando a canção de sua mãe. No meio da noite, Elsa canta pelo castelo sobre ir ao *desconhecido*, quando a aurora boreal se apaga e, cristais de gelo que estavam suspensos, caem. Plebeus saem de suas casas com o estrondo. O fogo, que ilumina o reino, se apaga. A água também desaparece, e o vento está enfurecido.

Sendo o próximo elemento a terra, a população do reino é forçada a se realocar, devido a um terremoto. Anna confronta Elsa, que conta que as vozes estão vindo da névoa que literalmente separa o reino da floresta e, sendo a salvadora mágica, ela é capaz de ultrapassar o limite da névoa.

A família real então deixa seus súditos aos cuidados dos trolls e parte para dentro da névoa, para conhecer o elenco racializado, que não tem muito peso na trama, além de existirem como vidas humanas. As irmãs partem para conhecer de onde estão vindo as vozes e descobrem que estas são provindas de elementais (espíritos naturais dos elementos, segundo a mitologia nórdica); elas tentam libertar esses elementais, para restaurar o *status quo* de antes de nascerem e Elsa acaba se separando de sua irmã, para lidar com o espírito da água para o qual sua mãe alerta na canção do *flashback*. Elsa aprende que seu avô não era um homem honesto como lhe foi ensinado e, ao contrário, ele é o responsável por trair os nativos, contrariamente ao que seu pai lhe ensinou, como uma apologética pela segregação; dessa vez é Elsa quem congela, ao conhecer os segredos mais profundos do rio e, tendo provado sua bravura e restaurado o *status quo*, é reconhecida como o elemental do gelo, ficando na tribo como *líder* dos elementos; Anna volta ao reino, onde é coroada rainha do mundo civilizado.