

Princesa congelada? Uma leitura feminista de Frozen – uma aventura congelante

Jacqueline Sobral¹
Beatriz Beraldo²

Resumo

O presente artigo se vale das teorias da representação social para debater a construção simbólica do papel da mulher na sociedade, tendo como suporte as narrativas de contos de fada, em especial as histórias produzidas pela Disney. Partindo da hipótese de que o filme Frozen - uma aventura congelante (Frozen, 2014) representa uma leitura moderna dos tradicionais contos de fadas, propomos pensar o protagonismo da “princesa Elsa” como uma possível adoção de diretrizes feministas na construção de histórias infantis por um dos maiores conglomerados de mídia do mundo.

Palavras-chave: Comunicação; Infância; Feminismo

Abstract

The article is based on social representation theories and it discusses the symbolic construction of woman's role in society using fairy tales narratives as a support, specially the stories from Disney. For this, the authors propose that the movie Frozen (2014) represents a modern reading of the traditional fairy tales, seeing the leadership of Princess Elsa as a possible adoption of feminist policies in children's stories produced by one of the world's largest media conglomerate.

Key words: Communication; Childhood; Feminism

Artigo recebido em: 14/10/2015

Aceito em: 19/01/2016

1 Jornalista, Doutoranda em Educação pela PUC-Rio, Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. E-mail: contato@jacquelinesobral.com.br.

2 Doutoranda do PPGCOM da PUC-Rio, Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. E-mail: biaberaldob@gmail.com.

Considerações iniciais

O amor cura; essa é uma das principais mensagens de *Frozen* (2014), um sucesso de bilheteria da Disney. Ao contrário da maioria dos desenhos produzidos pela indústria cinematográfica criadora do Mickey, o filme rompe com a lógica do amor romântico, que traz como um de seus alicerces o fato de que uma mulher precisa de um homem que a salve. A história apresenta Elsa e Anna como protagonistas para enfatizar a importância do amor entre duas irmãs e o laço que pode surgir entre duas figuras femininas, que não são lidas como pessoas frágeis, mas que têm suas qualidades e suas fraquezas. O gelo, no longa-metragem, aparece talvez como uma metáfora que representa a necessidade de repressão de seus próprios sentimentos por parte da mulher, em favor de um protagonismo masculino ainda presente na sociedade contemporânea, e o seu consequente isolamento para a conquista da liberdade.

Trazendo este filme como objeto central de análise, este artigo tem como objetivo fomentar o debate em torno das teorias da representação social no que diz respeito à conformação dos papéis sociais desenvolvidos pela mulher em nossa sociedade – papéis estes que são construídos simbolicamente desde a infância.

Como referência teórica para o conceito de “representações sociais” nos valemos, prioritariamente, do texto homônimo de Moscovici (2011). O autor sustenta que é a partir das representações sociais que transformamos aquilo ou aquele que nos é estranho em algo compreensível, decifrável, ou em suas próprias palavras: “A finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não familiar, ou a própria não familiaridade” (MOSCOVICI, 2011, p.54). Assim, as histórias infantis, comercializadas pela Disney, servem como processos de ancoragem da identidade feminina de crianças em todo o mundo. A presença de princesas delicadas e indefesas nessas histórias nos leva a imaginar que a feminilidade estaria associada a um caráter de fragilidade e até mesmo inferioridade, já que elas, invariavelmente, precisam de um homem (príncipe, caçador, pai) para salvá-las.

Frozen, entretanto, apresenta um enredo percebido como desviante deste padrão de feminilidade. Essa discussão é importante, pois na sociedade contemporânea além de fonte de lazer ou informação, a mídia, incluindo o cinema, assume um papel importante na educação das crianças, como ressalta Fischer (2002), que classifica os espaços dos meios de comunicação como lugares de formação: é a partir deles que obtemos um aprendizado cotidiano sobre quem somos e temos acesso a uma série de valores, concepções e representações.

A história do filme

O filme conta a história de duas princesas irmãs, Anna e Elsa, que vivem no castelo do reino de Arandelle, com seus pais. Enquanto a primeira é alegre e espon-

tânea, a segunda aparenta ser entristecida por ter nascido com o poder de transformar tudo que toca em gelo. Como não consegue ter controle sobre esse “dom”, Elsa acaba congelando a irmã durante uma brincadeira de criança. Passado o susto, o rei e a rainha decidem que a filha precisa ficar isolada. “Não sinta, não deixe aparecer”, ordena o pai, mandando Elsa vestir luvas na tentativa de deter seu poder. Anna consequentemente fica sozinha, sem ter com quem brincar. Logo depois, os dois adultos acabam morrendo em um acidente e as irmãs passam a infância separadas uma da outra, Elsa consciente do motivo, Anna sofrendo sem entender por que tem que ficar isolada.

Três anos depois, as portas do castelo finalmente são reabertas, pois é o momento de Elsa ser coroada rainha. As duas vão para o evento com expectativas diferentes: ávida por carinho e afeto, Anna está contente, pois vai interagir com outras pessoas e ver a irmã, enquanto Elsa está reticente, pois teme que os outros descubram sua maldição e fica repetindo para si mesma “não sinta, não deixe que eles saibam.” Durante a festa, Anna conhece o príncipe Hans e logo determina que ele é “o amor da vida dela” e anuncia que vai se casar; Elsa rebate dizendo que não vai ter casamento e que a irmã não sabe o que é amor verdadeiro. “Você é que não sabe, você excluiu todo mundo!”, acusa Anna. A partir daí, o filme mostra uma sucessão de acontecimentos: as duas brigam, Elsa se descontrola e começa a transformar tudo em gelo; envergonhada, sem querer congela um chafariz e a água que sai dele, e é chamada de “monstro” pelos súditos; acaba fugindo. Anna decide ir atrás da irmã, enquanto a neve começa a cair e todo o reino é congelado.

Distante de todos, escondida na montanha, Elsa se livra das luvas e, sozinha, comemora a liberdade. O refrão da música que canta é *Let it go*; ela diz que não vai voltar ao que “ficou para trás” e que o frio não a incomoda. À medida em que canta, constrói um castelo de gelo só para si. O longa-metragem, então, mostra o percurso que Anna faz para encontrar a irmã, acompanhada do plebeu Kristoff e sua rena, Sven, que conhece no caminho. Ao ouvir a história de que ela encontrou seu “amor verdadeiro” na festa de coroação, o rapaz aparece em várias cenas do desenho questionando a princesa: “Peraí, você ficou noiva de um cara que conheceu no mesmo dia? Como você pode saber que é amor verdadeiro?” O trio também passa a contar com a ajuda de Olaf, o boneco de neve criado por Elsa e Anna, quando eram crianças.

Quando Anna chega ao castelo de gelo, se surpreende ao ver a irmã tão bonita. Elsa fica feliz em vê-la, mas diz que ela precisa ir embora. “Não feche a porta para mim, podemos dar um jeito”, diz Anna. “Por favor, volte e aproveite o sol”, Elsa suplica. Ao ouvir que o reino inteiro está congelado, a princesa de gelo se descontrola novamente e acaba atingindo mais uma vez a irmã. Anna, contudo, parece estar bem. Não querendo machucar a irmã de novo, Elsa subitamente cria um imenso monstro de neve para afugentar Anna, que sai correndo junto com Kristoff, Sven e Olaf. Logo depois disso, o cabelo de Anna começa a ficar branco e ela descobre que Elsa sem

querer congelou seu coração. Apenas um “ato de amor verdadeiro” será capaz de descongelá-lo.

Nesse momento da trama, Elsa é capturada por um grupo de homens sob o comando de Hans e fica presa na torre do castelo de Arandelle, até que consegue congelar as algemas e escapar. Enquanto isso, sua irmã já está bem fraca, mas tenta sobreviver com a ajuda de Olaf, que arrisca a vida para acender a lareira e aquecer a princesa. “Estava errada, ele não é meu amor verdadeiro”, lamenta Anna sobre o príncipe. Olaf, então, diz a ela que Kristoff demonstra amá-la.

Tudo indica, dessa forma, que Kristoff será o herói da história: ele é que deverá ser responsável pelo ato de amor verdadeiro que salvará Anna, pensa o telespectador. No entanto, *Frozen* surpreende: o príncipe mal está prestes a matar Elsa, quando Anna, mesmo fraca, consegue se colocar no meio dos dois para impedir que isso aconteça; o gelo logo depois toma conta do corpo de Anna, e Elsa se agarra a irmã chorando; as lágrimas, então, acabam derretendo o gelo e salvando Anna. Eis o amor verdadeiro: o sentimento forte que existe no laço entre duas irmãs. No final do filme, Arandelle é descongelada; Elsa passa a controlar seus poderes; Hans é preso; Olaf ganha uma “nuvem de gelo” só para si, para não derreter, e passa a curtir o verão; Anna e Kristoff se beijam, mas não há nenhum indício no filme do lema “felizes para sempre”, propagado por tantas outras produções da Disney. Na última cena do desenho, as irmãs aparecem felizes patinando na pista de gelo que Elsa criou.

Análise preliminares

O filme *Frozen – Uma aventura congelante* foi um dos mais bem-sucedidos desenhos de animação 3D produzidos pela Disney. Seu resultado de bilheteria ficou atrás apenas de *O Rei Leão*, grande sucesso dos anos 1990. O filme foi aclamado também por seu conteúdo, considerado por muitos, como “feminista” em razão de ser o primeiro filme de princesas com enredo “sister before mister”³.

A música tema do filme “*Let it go*” foi vencedora do Oscar de melhor canção em 2014 e também chamou a atenção por seu conteúdo libertário, pouco comum em filmes infantis. A letra, que fala de uma garota que deixa pra trás um modo de viver escondida, que lhe causava muito sofrimento, chegou a ser “acusada” de ser um hino LGBT⁴.

Como se pode ver, a animação provocou grande impacto na mídia, e como tudo que nos parece estranho ou desviante, dividiu opiniões. Para Becker (2008), saber “se um ato é ou não desviante, depende de como outras pessoas reagem a ele” (BECKER, 2008, P. 24); isto significa dizer que para compreender o impacto causado

³ Tradução livre: Irmãs primeiro, rapazes depois. Ver: <http://www.dailytelegraph.com.au/rendezview/sisters-before-misters-and-other-life-lessons-learned-from-frozen/story-fnpug1jf-1227267621124>. Último acesso em 09 de agosto de 2015.

⁴ Ver: <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/apr/10/frozen-let-it-go-disney-hit-adolescent-lgbt-anthem>. Último acesso em 09 de agosto de 2015.

pelo conteúdo inovador de *Frozen*, faz-se necessário observar o público a quem se dirigem os desenhos Disney.

O conglomerado Disney (estúdios de animação e seus parques de diversão), embora seja uma invenção genuinamente estadunidense, é um modelo de sucesso que espalha suas criações, imaginário e narrativas para quase a totalidade do globo, conquistando, em especial, a audiência infantil do mundo ocidental. Para Baudrillard (1991, p. 20), a Disneylândia seria um “jogo de ilusões” que atrai multidões interessadas em embarcar em um universo imaginário que, ainda segundo o autor, estaria mais próximo do real do que do mundo da fantasia, pois fornece a imagem na qual a América se constrói. Giroux (2001) se vale das análises do teórico francês para lembrar que “Houston modelou o monotrilho do seu porto baseado no da Disneylândia” (GIROUX, 2001, p. 92).

Queremos afirmar com isso que a influência das narrativas Disney no mundo ocidental é indiscutível do ponto de vista das representações sociais. Segundo Serge Moscovici (2011):

Nossas coletividades de hoje não poderiam funcionar se não se criassem representações sociais baseadas no tronco das teorias e ideologias que elas transformam em realidades compartilhadas, relacionadas com as interações entre pessoas que, então, passam a construir uma categoria de fenômenos à parte. E a característica específica dessas representações é precisamente que elas “corporificam ideias” em experiências coletivas e interações em comportamento (MOSCOVICI, 2011, p. 48).

Nesse sentido, os filmes da Disney, bem como os seus parques de diversão, fornecem à coletividade ocidental uma ideologia compartilhada. O que se discute, portanto, são as mudanças nos discursos dos filmes de princesa que podem, até certo ponto, espelhar uma mudança de comportamento da sociedade.

Representações do feminino nos filmes de princesa da Disney

A célebre máxima de Simone de Beauvoir (1967) “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” atenta para o fato de que as mulheres são ensinadas, nas sociedades capitalistas ocidentais, desde a primeira infância, a cumprir um papel social desenhado como inferior ao masculino, daí a sua interpretação de que o gênero feminino seria “o segundo sexo”.

São muitas as narrativas que suportam as representações femininas padronizadas que a mídia massiva e a sociedade do consumo difundem: novelas, revistas femininas, seriados, *reality shows* e obras cinematográficas são alguns exemplos. Essas representações alicerçam um modelo de feminilidade que, a rigor, não tem compromisso com a realidade concreta, mas com a manutenção de um *status quo* de subserviência feminina e de sua pretensa fragilidade:

Da ‘falta de homens’ à ‘epidemia de infertilidade’, do ‘estresse feminino’ à ‘prejudicial dupla jornada de trabalho’, estas pretensas crises femininas tiveram sua origem não nas condições reais da vida das mulheres mas sim num sistema fechado que começa e termina na mídia, na cultura popular e na publicidade – um contínuo feedback que perpetua e exagera a sua própria imagem fictícia da feminilidade. (Faludi *apud* Alves, 2011, p. 305).

Nesta arena de representações midiáticas, é claro que os filmes infantis da Disney não fogem à regra:

Como os desenhos animados da Disney produzem uma multidão de vilões, heróis e heroínas exóticos e estereotipados, eles estão repletos de fantasia. [...] As representações da Disney, tanto das mulheres boas quanto das más, parecem ter sido elaboradas na redação da *Vogue*. (GIROUX, 2001, p. 95-96).

Além disso, ainda segundo Giroux (2001), os filmes de princesas da Disney tendem não só a manter um padrão de feminilidade, mas também revelam um modelo de superioridade masculina. O autor se vale da expertise de Jack Zipers, professor alemão da Universidade de Minnesota e especialista em contos de fadas, para afirmar que “os desenhos animados da Disney celebram [o] poder masculino” (ZIPERS *apud* GIROUX, 2001, p. 98).

É fundamental enfatizar que: “disciplinadas desde a mais tenra infância [...], tendemos a encarar tais procedimentos como se fossem ‘naturais’, ou próprios à feminilidade” (SARDENBERG, 2002, p.60), quando na verdade são frutos da construção social sustentada em discursos midiáticos e instituições, como a chamada “cultura do consumo” que oferece às crianças produtos que demarcam as diferenças de gênero (WILLIS, 1997) sugerindo o lugar desejado para a mulher na sociedade.

A Disney, como se sabe, é um conglomerado de entretenimento que não se restringe aos filmes infantis. Os significados compartilhados a partir das narrativas dos desenhos animados se desdobram e se multiplicam em diversos outros produtos de consumo que atingem crianças de todo o mundo:

o sucesso comercial [da Disney] não se limita aos lucros de bilheteria [...] os desenhos animados da Disney abastecem um ‘mercado cultural’, uma plataforma de lançamento para um infindável número de produtos e mercadorias que incluem videocassetes, [dvds, blu-rays], trilhas sonoras, roupa infantil, móveis, brinquedos de pelúcia e novos passeios aos parques temáticos” (GIROUX, 2001, p. 95).

Merece destaque o fato de que nos clássicos de princesa da Disney como *Branca de Neve*, *Cinderela*, *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera* e *Alladin* não existe a figura da mãe (somente, em alguns casos, da “madrasta má”) e nem tampouco é construída uma relação de amizade entre duas mulheres. Todas as princesas parecem viver suas vidas solitárias, sem amigos e amigas, à espera do príncipe encantado.

O movimento feminista tem como uma de suas diretrizes principais (FOU-GEYROLLAS-SCHWEBEL, 2009) o combate a essa disputa feminina institucionalizada em nossa cultura. Isto é, a mulher ocidental tende a enxergar a sua semelhante como uma concorrente, uma ameaça, e o movimento feminista entende esse confronto como um modo de enfraquecer o gênero feminino, pois inibe as possibilidades de sólidas construções afetuosas entre mulheres. Observa-se, por exemplo, que todos os vínculos de afeto nos filmes citados são compostos de elos entre a mulher e outros seres que não são identificados no gênero feminino⁵ como a Branca de Neve e os sete anões; a Cinderela e os ratos do castelo; a sereia Ariel e o peixe linguado e o crustáceo Sebastião; a Bela e os objetos encantados do castelo da Fera; e a princesa Jasmine e o seu tigre de bengala.

Bourdieu (2003), por sua vez, acredita que a principal conquista dos movimentos feministas no último século foi o fato de, finalmente, conseguir levantar o questionamento sobre a “dominação masculina”, compreendendo-a não como um fator natural ou biológico da condição humana, mas como uma construção social e, portanto, histórica. Nas palavras do autor:

A maior mudança está, sem dúvida, no fato de que a dominação masculina não se impõe mais com a evidência de algo que é indiscutível. Em razão, sobretudo, do enorme trabalho crítico do movimento feminista que, pelo menos em determinadas áreas do espaço social, conseguiu romper o círculo do reforço generalizado, esta evidência passou a ser vista, em muitas ocasiões, como algo que é preciso defender ou justificar, ou algo de que é preciso se defender ou se justificar (BOURDIEU, 2003, p. 106).

Assim, desde o final do século XX e com especial ênfase neste início do século XXI, temos assistido à ascensão da temática feminista nas pautas midiáticas e políticas no Brasil e no mundo. Podemos então acreditar que a Disney não esteve imune aos questionamentos feministas sobre o padrão de feminilidade disseminado por ela através dos desenhos animados. Acreditando nesta premissa, analisamos o filme *Frozen – uma aventura congelante* (2014) sob a perspectiva de uma narrativa que destoa do cânone dos filmes de princesa da Disney por trazer em seu bojo de personagens duas mulheres que possuem um forte vínculo de amor amizade e que, além disso, não necessitam se submeter à aprovação das personagens masculinas para serem “felizes para sempre”.

A princesa Elsa possui o poder de transformar as coisas em gelo, mas não sabe como controlá-lo e por isso é tirada do convívio em sociedade, o que a priva de uma infância saudável ao lado de sua irmã, a princesa Ana. A morte precoce dos seus pais é um acontecimento que a faz ficar ainda mais isolada. Entretanto, conforme dito

⁵ Como toda regra tem a sua exceção (que, como garantem os estudos culturais, serve apenas para confirmar a regra), é possível ver algum nível de amizade entre as personagens Cinderela e sua fada madrinha, bem como a princesa Aurora e suas três fadas madrinhas. Compreendemos que as fadas, embora identificadas com o gênero feminino, são, além de aparentemente muito mais velhas do que as princesas, seres encantados que, por sua ausência de humanidade, não podem “competir” com as suas afilhadas. Sendo assim, é possível afirmar que a fugaz amizade entre mulheres nos filmes Disney só era viável em condições sobrenaturais.

anteriormente, o laço de amor construído entre as irmãs Ana e Elsa tornou possível o final inédito em filmes da Disney, onde uma princesa é salva pelo verdadeiro amor de outra mulher.

O termo “sororidade” aparece no movimento feminista como livre tradução do termo inglês *sisterhood*, que representa algo como “a solidariedade entre mulheres” ou o sentimento de “irmandade”. Bueno (2015) observa, em sua pesquisa sobre a produção do sexismo na linguagem, que embora o termo “sororidade” já tenha uso corrente nos campos acadêmicos e da militância feminista, ele não pode ser encontrado compondo nenhum dos principais dicionários da Língua Portuguesa vendidos no Brasil e nem mesmo nas suas versões online⁶. Essa constatação, é claro, dificulta a nossa intensão de trabalhar o conceito como suporte teórico para a relação de cumplicidade entre as irmãs de *Frozen*; todavia, acreditamos que o forte vínculo entre as duas princesa é uma “leitura Disney” do conceito de sororidade, em razão do corrente comentário entre os críticos de que este seria o primeiro desenho animado *sister before mister*, conforme já foi abordado.

Amor Romântico

Diversos contos de fada trazem como trama central histórias de príncipes e princesas que, após um desencontro inicial, só conseguem se casar depois de vencerem opositores e enfrentarem desafios. “Depois do *felizes para sempre*, que em geral significa casos até que a morte os separe, termina o ciclo da maior parte desses relatos; mesmo quando mencionado que o casal teve filhos, a continuação da história não vai muito longe da boda” (CORSO & CORSO, 2006, p.130).

Na maioria dos clássicos da Disney, o ideal de amor romântico burguês é um elemento que não só está presente, como costuma ser um projeto de vida de suas personagens femininas, em busca de um príncipe, herói que finalmente irá trazer sentido para as suas existências sofridas. *Valente* (2012)⁷, no entanto, já rompe com esse padrão, ao trazer uma princesa como protagonista que, ao contrário de suas “irmãs” Cinderela, Branca de Neve e Ariel, procura não um ideal de amor, mas a liberdade como conquista individual. Na trama sobre Merida, são as mulheres, no caso mãe e filha, que dominam a história e saem vitoriosas, sem uma participação efetiva do rei, o representante masculino. Dois anos depois, o conglomerado norte-americano de mídia lança *Frozen*, que assim como *Valente*, também traz duas mulheres como condutoras da narrativa, enquanto o rei pai morre logo no início do filme, e as outras figuras masculinas, como o príncipe Hans e o plebeu Kristoff, aparecem como coadjuvantes. Elementos tradicionais dos contos de fada continuam

6 Bueno selecionou os dicionários: Dicionário Online de Português (disponível em <http://www.dicio.com.br>) e Aurélio Beta (disponível em <http://www.dicionariodoaurelio.com>) e justificou a sua escolha afirmando que ambas as versões são “muito acessíveis por serem gratuitas e as primeiras a aparecerem na pesquisa ‘dicionário de português grátis’, através do buscador Google, a ferramenta de busca mais utilizada no Brasil e no mundo” (BUENO, 2015, p. 04).

7 Com o título original “*Brave*” e dirigido por Mark Andrews, o filme é uma produção da Disney/ Pixar, lançada nos Estados Unidos no dia 22 de junho de 2012. No Brasil, o lançamento foi em 20 de julho do mesmo ano.

presentes: o castelo, a maldição, o brinquedo que ganha vida (o boneco de neve Olaf); assim como as mocinhas heroínas da história mantêm o padrão Disney de beleza: são esguias, têm traços finos e olhos claros. No entanto, os papéis representados já não são mais os mesmos. No início, Ana até se deixa levar pela promessa de vida eterna do amor romântico, mas ao longo da narrativa percebe que suas declarações de romantismo foram precipitadas. Ela e Elsa estão longe de serem belas mulheres passivas, esperando o despertar para a vida a partir de um beijo de um homem que as salvará. Ana tem uma natureza alegre, mas convive com a angústia da solidão, tentando entender por que sua irmã precisou se manter afastada durante tanto tempo; já Elsa tem que lidar com o fato de ser diferente e com o desafio de assumir sua personalidade sem que isso signifique machucar ou congelar o mundo à sua volta. As duas passam a história tentando entender seus conflitos internos, forças e fraquezas, a compreender seu histórico familiar e a lidar com a realidade.

Esse rompimento com a lógica da mocinha indefesa em busca de um príncipe que a faça feliz vai ao encontro da crise do amor romântico que a sociedade contemporânea vem presenciando, apontada por Giddens (1994), em virtude do que ele chama de ascensão do amor confluyente. A idealização burguesa do ser amado como um projeto a longo prazo de felicidade, que deve ter prioridade especial, segundo o sociólogo, está perdendo espaço para um contexto em que é dado tanto às mulheres quanto aos homens a liberdade de escolha. O pressuposto do amor confluyente, que vem ganhando força, é de que uma relação amorosa só deve existir enquanto for satisfatória para as partes envolvidas.

Claro que as representações do amor romântico ainda ocupam um espaço privilegiado, seja nas relações afetivas do cotidiano ou nas novelas e grandes produções cinematográficas. Entretanto, tais construções, que serviram como mecanismo de manutenção de uma condição feminina de submissão perante ao masculino, conforme destacado neste artigo, já não são aceitas como exclusivas na contemporaneidade.

Considerações Finais

Corso & Corso (2006) afirmam que as versões modernas dos contos de fada têm sua origem no século XIX e suas histórias se confundem com a própria invenção da infância, como a conhecemos hoje. Em seu processo de desenvolvimento e formação, a criança se interessa por essas narrativas que trazem possibilidades de resolução de conflitos psíquicos inconscientes; como ainda não têm muito bem delimitadas as fronteiras entre o que existe e o que é imaginado, entre o verdadeiro e o verossímil, “todas as possibilidades da linguagem lhe interessam para compor o repertório imaginário de que ela necessita para abordar os enigmas do mundo e do desejo” (op. cit., p. 17). Ao estudarem essas histórias infantis, os psicanalistas observam que o

amor na maioria das vezes aparece como “o motor, o prêmio, ou o desafio da trama”:

O horizonte da juventude, onde elas têm a oportunidade de amar e mostrar seu valor, é fonte de apreensão, já que se preparam para vivê-la, é a porção de futuro que têm em vista. Nos contos, verificam que não será uma experiência fácil, embora percebam que há luz no fim do túnel. Se há algum dado do futuro que as crianças levam em conta é o amor. Evidentemente estão preocupadas com *o que vão ser quando crescer*, o que traduz em expectativas de trabalho e sucesso, mas sabem que dependem de amar e ser amadas para sua sobrevivência e não têm motivos para supor que essa dependência, tão explícita na infância, se modificará radicalmente. É normal, portanto, que se preocupem com o futuro de seus vínculos amorosos (CORSO; CORSO, 2006, p. 130).

A criança entende o mundo e constrói representações a partir de conteúdos produzidos em seu cotidiano com pais, professores, amigos da sua idade e, claro, com a mídia. Se as histórias transmitidas oralmente já são interessantes, as produções cinematográficas sofisticadas da Disney, com cenas de alta tecnologia, oferecem a ela uma mistura de aventura e prazer, de estética e conforto emocional, revestidas de um “fantasioso mundo de possibilidades” e, é claro, de representações sociais que suportam as construções de identidade. Isto significa dizer que, ao assistirem os filmes da Disney, as crianças não consomem apenas entretenimento, mas, principalmente, versões da “realidade” consolidadas em representações de gênero, de família e de valores em geral.

Dessa maneira, o alerta de Giroux (2001) — de que as fronteiras entre diversão, educação e comercialização ruíram — é significativo e merece atenção de comunicadores, educadores e outros interessados no tema. É necessário, porém, tomar o cuidado para não se adotar o discurso frankfurtiano de que as crianças simplesmente absorvem e tomam como verdade todas as mensagens, implícitas ou não, que os desenhos animados oferecem a elas. O trabalho de teóricos dos estudos culturais e de autores como Jesús Martin-Barbero indicam que, assim como adolescentes e adultos, as crianças são receptoras ativas, capazes de resistir, negociar ou aceitar os conteúdos a que são expostos (HALL, 2003).

É possível notar que as normas e convenções sobre o feminino e o masculino já vêm sendo questionadas pelas próprias crianças; casos de meninos que gostam de vestir fantasias de princesas e de meninas que se recusam a brincar com bonecas surgem como objeto de reflexão da academia, assim como são alvo de reportagens de revistas especializadas em educação. “Na contemporaneidade, multiplicaram-se os grupos, os sujeitos e os movimentos, as maneiras de se identificar com gêneros e de viver a sexualidade. Não há apenas uma forma de ser, mas tantas quanto os seres humanos”, observa Guacira Lopes Louro, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)⁸.

Desse modo, acreditamos que à medida que as produções midiáticas voltadas

⁸ Em entrevista concedida à revista Nova Escola, número 279, de fevereiro de 2015 (disponível em <http://revistaescola.abril.com.br/formacao/educacao-sexual-precisamos-falar-romeo-834861.shtml>).

para as crianças conseguem administrar múltiplos discursos, atendendo a diferentes representações sociais, elas promovem, conseqüentemente, a diversidade de identidades, liberando as meninas do destino marcado de outrora em direção ao amor romântico, por exemplo. Abre-se, então, espaço para a construção de uma coletividade mais tolerante, isto é, que se relaciona melhor com ideia de que existem diferentes formas de ser e estar no mundo. Por fim, concordamos em afirmar que ao entrar em contato com diferentes possibilidades narrativas, as meninas, finalmente, poderão sentir-se mais livres, tal como assegura a canção-tema de Elsa.

Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Relógio D'Água Editores: Lisboa, 1991.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Trad. Maria Luiza X. de Borges – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUENO, Ana Lúcia Dacome. “A produção do sexismo na linguagem: gênero e poder em dicionários da Língua Portuguesa”. In: IV Simpósio Internacional em Educação Sexual: feminismos, identidades de gênero e políticas públicas, de 22 a 24 de abril de 2015, Na Universidade Estadual de Maringá. **Anais...** Disponível em <http://www.sies.uem.br/>. Último acesso em 16 de agosto de 2015.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. “O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV”. **Educação e pesquisa**, v. 28, n. 1, p. 151-162, 2002.

FOUGEYROLLAS-SHWEBEL, Dominique. “Movimentos feministas” In: HIRATA, Helena [et al] (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Ed. Unesp, 1994.

GIROUX, Henry. “Os filmes da Disney são bons para seus filhos?” In: STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (Orgs.). **Cultura Infantil: a construção corporativa da infância**. Tradução de George Eduardo J. Bricio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Vozes, 2003.

SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar. “A mulher frente à cultura da eterna juventude: Reflexões teóricas e pessoais de uma feminista ‘cinquentona’”. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (orgs.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/ UFBA, 2002.

WILLIS, Susan. “A Casa de Bonecas: O trabalho doméstico como cultura”. In: WILLIS, Susan. **Cotidiano: para começo de conversa**. Rio de Janeiro: Graal, 1997.