

**Reflexos de *Mulan* no universo *Disney Princesa*:
estereótipos, transgressões e o Teste de Bechdel**

***Reflections of Mulan in the Disney Princess universe:
stereotypes, transgressions and the Bechdel Test***

Lemuel da Cruz GANDARA¹

Ana Carolina Rocha LISITA²

Aline Maria dos Santos Rodrigues da ROCHA³

Paula Letícia Gomes dos Reis RIBEIRO⁴

Resumo

O artigo apresenta um estudo sobre a representação do feminino nos filmes de animação da franquia *Disney Princesa*, com especial atenção à personagem *Mulan*, protagonista do longa-metragem homônimo lançado em 1998. Nossas análises se preocupam em investigar os mecanismos de socialização que propagam arquétipos e estereótipos do que é e como ser mulher amplamente difundidos na indústria cinematográfica, bem como submete o filme *Mulan* ao Teste de Bechdel. Como principais aportes teóricos temos Beauvoir, Adichie, Woolf, Metz e Bourdieu.

Palavras-chave: Representação do feminina. Estereótipos. Indústria cinematográfica. *Mulan*.

Abstract

The article presents a study on the representation of the feminine in the animated films of the *Disney Princess* franchise, with special attention to the character *Mulan*, protagonist of the eponymous feature film released in 1998. Our analyzes are concerned with investigating the socialization mechanisms that propagate archetypes and stereotypes of what it is and how to be a woman widespread in the film industry, as well as submitting the film *Mulan* to the Bechdel Test. The main theoretical contributions are Beauvoir, Adichie, Metz and Bourdieu.

Palavras-chave: Representação do feminina. *Disney Princesa*. *Mulan*.

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa (IFG/Formosa).
E-mail: gandara21@hotmail.com

² Mestra em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Professora de Artes Visuais no ensino básico.
E-mail: anac.lisita@gmail.com

³ Graduanda em Licenciatura em Ciências Sociais no Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa (IFG/Formosa). E-mail: aline_rocha.2008@outlook.com

⁴ Graduanda em Licenciatura em Ciências Sociais no Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa (IFG/Formosa). E-mail: paula.lgrr@gmail.com

Introdução

O cinema popular e a indústria a ele vinculada influenciam a sociedade ao mesmo tempo em que também são influenciados por ela através de um intercâmbio dialógico de comportamentos e ideias. Com isso em mira, Ellsworth (2001) enfatiza que os filmes são estimulados a endereçarem seus textos para determinados públicos. A autora lança perguntas para desenvolver essa ideia: qual seria o papel do espectador diante de um filme? Como este filme está sendo produzido? Para que público? Qual faixa etária? Dessa maneira, é possível analisar questões como influência e poder propagados por eles a seus espectadores/as, pois o modo como o filme é vivenciado varia conforme quem lhe assiste. Partindo desse conceito de modos de endereçamento, é interessante pressupor que, apesar das estratégias traçadas pelas produtoras de conteúdo para determinar qual será seu público-alvo específico, esse mesmo público também faz seus endereçamentos aos produtores. Estamos em uma via de mão dupla.

Duarte (2002, p. 17) pontua que o ato de “ver filmes é uma prática social tão importante do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais”. Isso nos possibilita pensar que, no caso do cinema, um filme tem o poder de apresentar uma gama de ferramentas de condutas que os espectadores, seus endereçados, podem ou não incorporar em seus cotidianos.

Tendo em vista esses aspectos, é fundamental contextualizar que o meio cinematográfico se transforma ao conviver com as alternâncias do discurso vigente. Aqui, nos concentramos em obras da franquia de desenhos animados *Disney Princesa*, com foco especial no filme *Mulan* (1998), dirigido por Tony Bancroft e Barry Cook. Perscrutamos o filme no âmbito teórico do cinema literário, pois encontramos nele um diálogo interartes que se distancia dos contos de fadas amplamente difundido pela Disney.

Em nossa análise, entendemos que ocorre uma convergência entre discussões sobre o papel da mulher na sociedade ocidental do final do século XX e as histórias selecionadas para ganhar traço e movimento na franquia. Isso mostra uma evolução de ideias que abrangem desde a posição subalterna da mulher diante da figura masculina

até matizes dos movimentos feministas. Diante disso, antevemos que a relação entre filme e público é determinante na formação de estereótipos sobre o “ser princesa”.

Algumas questões sobre a formação do gênero feminino

Ao longo do processo de formação da sociedade, estabeleceu-se inúmeras formas de convívio e sobrevivência para a consolidação de distintos meios. O papel da mulher na sociedade integra esse processo e vem se desdobrando de acordo com novos cenários culturais, políticos, religiosos. O conceito de ser mulher engloba novos significados como o que foi definido por Simone de Beauvoir (1967, p. 9): “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”.

A construção da personalidade do ser social provém, conforme Savoia (1989, p. 54), “de um processo de socialização, no qual intervém fatores inatos e adquiridos”. Diante dessa estrutura de formação, Adichie (2015) aponta que enquanto continuarmos criando as meninas para se preocuparem em agradar os meninos, em serem submissas as vontades deles para serem quistas, não iremos mudar o padrão patriarcal. A escritora ainda ressalta que o problema não está só em como criamos nossas meninas, mas também em como criamos nossos meninos: “abafamos a humanidade que existe nos meninos, enclausurando-os numa jaula pequena e resistente. Ensinando-os que não podem ter medo, não podem ser fracos ou se mostrar vulneráveis, precisam esconder quem realmente são” (2015, p.29).

A partir da constatação de que os filmes são um instrumento de forte influência, que não é imprevisível, pelo contrário, é sistemática, suas metodologias interferem e retratam muitos aspectos sociais, como o papel da mulher na sociedade. Em inúmeras obras ao longo do tempo, a mulher foi representada de forma limitada, com estereótipos frágeis e imagem de submissão. Esse modelo precipitado da figura feminina ecoa fortemente nas animações voltadas para o público infantil, que costuma aprender a reproduzir tais estereótipos.

Nesse contexto, as produções de animação cinematográfica dos estúdios que fazem parte do complexo *The Walt Disney Company* (fundando em 1923 e amplamente

conhecido apenas como Disney) são reconhecidas por cativarem um público inestimado de apreciadores. Suas animações abordam questões de grande impacto social difundidas ao longo de muitas gerações. Uma de suas principais incursões está nas obras protagonizadas por personagens femininas. Nesse âmbito, os filmes da franquia *Disney Princesa* são alguns dos mais vistos entre meninas, e também alguns dos que mais influenciam na formação do que é feminino.

Esse universo lúdico é composto pelas seguintes personagens femininas: Branca de Neve (filme *Branca de Neve e os sete anões*, 1937), Cinderela (filme *Cinderela*, 1950), Aurora (filme *A bela adormecida*, 1959), Ariel (filme *A pequena sereia*, 1989), Bela (*A Bela e a Fera*, 1991), Jasmine (filme *Aladdin*, 1992), Pocahontas (filme *Pocahontas*, 1995), Mulan (filme *Mulan*, 1998), Tiana (filme *A princesa e o sapo*, 2009), Rapunzel (filme *Enrolados*, 2010), Merida (filme *Valente*, 2012) e Moana (*Moana: Um mar de aventuras*, 2016). Nesse contexto, a maioria das mulheres são princesas e plebeias jovens e belas com sonhos de sair de casa encontram um príncipe encantado, se casam e, então, vivem felizes para sempre. Conforme Lisita (2018, p. 131), essas personagens “trazem uma idealização do amor, propagam um ideal de beleza, são atemporais – e incentivam o consumismo”.

Ampliando esse primeiro entendimento, essa busca também pode ser interpretada como a procura pela independência, mesmo que por meio do casamento. É fundamental ter em vista que as princesas dos primeiros filmes foram enunciadas em épocas muito distintas (Branca de Neve em 1937, Cinderela em 1950 e Aurora em 1959), conjunturas em que não era possível uma mulher ter ampla autonomia sobre sua própria vida. Nesses cenários, elas buscavam as formas mais viáveis de conseguirem emancipação. Além disso, elas também estão inseridas em uma indústria da arte em que as mulheres quase sempre são coadjuvantes.

Estereótipos femininos na indústria cinematográfica

A representação feminina na sétima arte é variada, porém é possível encontrar diversos padrões quando adentrarmos a senda da indústria cinematográfica, contexto em que está inserida a franquia *Disney Princesa*. Nesse horizonte, é fulcral delimitarmos que nosso entendimento de indústria cinematográfica se fundamenta em Metz (1974) e Bourdieu (2007). Acionamos o primeiro autor quando nos orientamos à formação de um

público à espera e disposto a investir seu tempo e dinheiro na produção contínua de bens fílmicos, fato que mantém franquias como as da Disney e os longas-metragens de 007. Por sua vez, o segundo nos situa no plano do capital cultural e simbólico ocidental, dessa maneira compreendemos que o filme é um bem que congrega em si o conhecimento adquirido de um povo (seja técnico ou artístico) ao mesmo tempo em que também divide a sociedade entre aqueles que podem e os que não podem o consumir seja por questões financeiras ou pela falta de recursos intelectuais próprios das desigualdades.

A mulher, nesse *lócus* industrial com público e bens culturais simbólicos resultantes de uma sociedade consumista patriarcal com aristocracia caucasiana, costuma ser retratada por uma atriz que muitas vezes se encaixa na idealização física projetada pela elite. Nos filmes, quase sempre, veremos atrizes brancas, magras, cabelos longos (lisos ou ondulados) independente do papel o qual ela interpretará. Um dos grandes exemplos dessa problemática é o fato de a atriz Elizabeth Taylor (símbolo de beleza entre as décadas de 1950 e 1970) ter interpretado Cleópatra no filme homônimo lançado em 1963, uma atriz caucasiana viveu no cinema uma rainha que, conforme indícios geográficos, foi negra. Isso revela um lado perverso motivado, muitas vezes, pela objetivação do corpo feminino, ou seja, ver o corpo da mulher como mero objeto, não levando em consideração as vontades, sentimentos da personagem ou mesmo sua origem.

Dentro das representações da mulher no mercado cinematográfico dominante ocidental (caso dos Estados Unidos e da Europa), há outros estereótipos além da beleza branca: a vaidosa (*Bonequinha de luxo*, 1961), a desajeitada (praticamente todos os filmes protagonizados pela atriz estadunidense Marilyn Monroe), a amante psicótica (*Atração Fatal*, 1987), a esposa indesejada (*Beleza americana*, 1999), a pobre menina rica (*Titanic*, 1997), a inteligente sonhadora (*Uma secretária de futuro*, 1988, e *O diabo veste Prada*, 2006), a dona de casa infeliz (*Longe de casa*, 2002), a consumista (*As patricinhas de Beverly Hills*, 1995), a prostituta (*Uma linda mulher*, 1990).

Apesar disso, na década de 2010, muitas mulheres saíram do escopo de atrizes e ocuparam lugares de poder e autoria dentro das estruturas cinematográficas como, por exemplo, diretoras e roteiristas – caso de Greta Gerwig (*Lady Bird*, 2017, e *Adoráveis Mulheres*, 2019) e Patty Jenkins (*Monster: desejo assassino*, 2003, *Mulher-Maravilha*, 2017). No entanto, nosso olhar é para a representação do feminino no universo

enformado em produto fílmico amplamente distribuído, nesse âmbito encontramos algumas distinções ao longo das primeiras décadas do século XXI.

Nesse recorte temporal, alguns filmes ganharam destaque e propuseram a quebra dos estereótipos. *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), em que a personagem Imperadora Furiosa (interpretada por Charlize Theron) tem domínio sobre seus pensamentos e ações, além de guiar um coletivo de mulheres à conquista de suas emancipações físicas e psicológicas muito além da abjetificação de seus corpos. *Moana: Um mar de aventuras*, a obra foi uma das primeiras animações do estúdio em que a personagem principal não conta com ajuda masculina, diferente disso ela ajuda os homens da história (o semideus Maui e Tui, chefe da comunidade e pai da personagem); além disso, é um filme sem o tradicional “felizes para sempre” depois de a “mocinha” se apaixonar por um herói ou mesmo um desconhecido. *Mulher Maravilha* (2017), por sua vez, rompeu com diversos paradigmas impostos para as mulheres dentro da indústria das franquias de super-heróis, nesse caso os vinculados à DC Comics, primeiramente pelo fato de grande parte da produção ter sido ocupada por mulheres – como a já citada diretora Patty Jenkins, bem como as funções de desenho de produção (Aline Bonetto), figurinista (Lindy Hemming) e produtora (Deborah Snyder). Outro fator é que Diana (interpretada por Gal Gadot) foi a primeira heroína dos quadrinhos a ganhar um filme contando sua história.

Tendo-se em vista que Imperadora Furiosa foi enunciada em 2015, Moana em 2016 e a Mulher-Maravilha em 2017, isso nos permite concordar que elas atualizaram a representação de personagens femininas na década de 2010. Somamos a isso o movimento *#MeToo*, que trouxe revelações profundas sobre a prática de assédios, estupros, dominação psicológica entre outras marcas de violência contra mulher e que teve como epicentro, em 2017, a denúncia pública dos crimes sexuais praticados pelo produtor cinematográfico Harvey Weinstein.

Apesar dessas conquistas no plano das narrativas e no dos meios de produção, muitas obras ainda contêm a marca do patriarcado, cheia de ramificações que perpetuam velhos estereótipos. O universo dos filmes infantis contém diversos padrões de normatização sobre como ser mulher e homem, entretanto com o decorrer do tempo é possível perceber uma mudança nesses arquétipos. Na franquia *Disney Princesa* não seria diferente, Branca de Neve, por exemplo, marca um oposto notável quando comparada com as gerações de princesas que se sucederam.

Lugar de princesa é onde ela quiser

Certas características dos filmes e das princesas da Disney são consideradas um reforço da submissão feminina, como a valorização do casamento e da beleza e a falta de falas que dariam autonomia às suas personalidades. Apesar disso, é preciso observar o contexto histórico não só das narrativas, como também dos anos em que os filmes foram lançados. É possível perceber que, com o passar dos anos, as novas princesas Disney ganham mais voz, tomam mais atitudes e têm mais destaque quanto a si mesmas, deixando de lado até mesmo a presença do príncipe, antes fundamental.

Se compararmos as princesas Disney do final do século XX e início do século XXI, com as primeiras produzida notaremos profundas mudanças. A partir dos anos 1990, a Disney começou a produzir filmes que quebravam o conceito de “princesas” estabelecido por eles em *Branca de Neve e os Sete Anões* e *Cinderela*. As princesas dessas novas histórias são mulheres fortes, determinadas e, de certa forma, independentes. Segundo Blanco (2012) a Disney da década de 1990 trazia heroínas que desobedeciam às regras deliberadamente, com isso iam contra o sistema de moralidade patriarcal impregnada em suas histórias anteriores.

Bela, de *A Bela e a Fera*, decide seu caminho e vai buscar o pai preso pela fera palaciana, assim ela enfrenta homens como Gaston e o próprio par romântico em razão de ter o pai livre; ela também é uma intelectual leitora que demonstra coerência em suas decisões. Em *Aladdin*, Jasmine foge do palácio para afirmar sua liberdade, escolhe seu companheiro e muda as regras do matrimônio real, em muitos momentos ela afirma que deve ter o poder de decisão sobre sua própria vida. A ameríndia Pocahontas, por sua vez, desconstrói a ideia da donzela passiva à espera de ser salva, visto que é ela quem socorre a vida de inúmeros colonos em suas terras. Esse percurso de heroínas que enfrentam padrões ganha um ápice, na década e 1990, com a personagem Mulan. Sua história é uma ruptura no quesito filme de princesas, principalmente pelo fato de ela não ter esse título, assim como também não recebê-lo em momento algum do filme; entre seus inúmeros feitos, destacamos o fato de assumir uma identidade masculina, ir para um campo de treinamento de soldados, viver no corpo a experiência física dessa decisão, enfrentar com inteligência estratégica uma batalha contra o exercício dos Hunos e salvar a China.

Apesar dos rumos tomados pelas quatro princesas, elas estão envolvidas por uma atmosfera amorosa que leva à idealizada união conjugal que culmina no mítico e cínico “felizes para sempre”. O primeiro filme *Disney Princesa* a romper com esse princípio foi *Valente*, sua conclusão envolve o amor materno e a compreensão das individualidades femininas, nesse caso mãe e filha vivem o “felizes para sempre” dentro do possível de tal relação. Em seguida, veio *Moana* – é importante destacar que *Frozen: uma aventura congelante* não faz parte da franquia em análise, mas sua narrativa sobre a irmandade entre mulheres é fundamental no contexto das animações Disney na década de 2010 – a heroína polinésia tem visão aventureira, não se interessa por um par amoroso e, ao final, estabelece um diálogo com uma divindade que salva sua comunidade. *Moana* e *Valente* mostram outros pontos de vista a respeito do gênero feminino no cinema, ensinando às crianças que não existem somente mulheres com as velhas e clichés características já citadas aqui, mas que elas podem ser fortes, unidas e guerreiras sem precisar de uma autorização masculina ou mesmo de um casamento. Como já escrevemos, consideramos *Mulan* o marco da quebra de ciclo de estereótipos femininos, por isso nos dedicamos a sua protagonista mais detidamente a seguir.

Reflexos de *Mulan*

Mulan sintetiza a mudança de trajetória no curso das princesas Disney clássicas, fato que é um resultado natural, quando pensamos nos endereçamentos, diante das transformações ocorridas na sociedade ocidental, caso da Segunda Guerra Mundial, a revolução sexual dos anos 1960 e a queda do muro de Berlim, em 1989. Apesar de conter diversos símbolos patriarcais, seu enredo não se concentra no paradigma da donzela doce, obediente e disciplinada em busca do final feliz. Diferente disso, a personagem estabelece um enfrentamento do *status quo* tanto social quanto os relacionados ao gênero, fato que pode ser apreciado desde o texto que lhe deu origem, *A balada de Mulan (Hua Mulan)*, que lemos abaixo no texto de Zhang (1998, tradução nossa): O coelho salta de um lado para outro,/ Enquanto a coelha tem olhos exíguos./ Mas se dois os correm lado a lado,/ Como distinguir o macho da fêmea?⁵.

⁵ Nossa tradução livre teve duas fontes. A primeira foi o texto folclórico chinês de autoria desconhecida localizada temporalmente da Dinastia Wei do Norte (aproximadamente 386-557 d.C.); ele está inserido em um conjunto de poemas de gênero Yuefu, que também tem a ver com a canção popular. Em

Consideramos o filme como uma tradução coletiva (SILVA JR.; GANDARA, 2013), visto que ele tem sua gênese no texto poético e também no folclore popular chinês recepcionado nos Estados Unidos. Apesar de não ser o nosso foco neste artigo, vale ressaltar que a tradução coletiva tem a ver com o fato de um filme adaptado de um texto literário abrigar diversas leituras de uma mesma obra escrita, no caso de *Mulan* a equipe (orquestrada em desenhistas, roteiristas, diretores, compositores etc.) é composta por artistas tradutores que levam para o filme suas visões de acordo com a função que ocupam no processo (SILVA JR.; GANDARA, 2018). Com isso pontuado, sigamos nossa análise.

A balada de Mulan é o esqueleto da narrativa fílmica, a partir dele Robert D. San Souci elaborou uma história que foi trabalhada por 30 roteiristas (quase todos ocidentais). Em resumo, o desenho animado se passa na China durante a Dinastia Han (período entre 206 a.C. e 220 d.C.), com uma eminente invasão dos povos Hunos, o Imperador convoca todos os homens do país para a guerra, independente de idade. O conflito inicial do filme se dá pelo fato de Fa Zhou, pai de Mulan, possuir limitação no movimento de uma das pernas, fazendo com que utilize uma bengala para se locomover. Como todos os homens são convocados para lutar pela China, e na família Fa só há Zhou, ele se coloca à disposição do exército, o que leva a filha a decidir se passar por homem.

Durante a encenação da música *Honor to us all* (composta por Matthew Wilder e David Zippel), na abertura do filme, Mulan é vestida, banhada e maquiada para caber dentro de um perfil feminino aprovado pela sociedade retratada na obra. Desde esse momento, é possível notar que sua personalidade apresenta traços que divergem do arquétipo de mulher ideal que já apresentamos nas páginas anteriores. Trazemos duas imagens que metonimizam essa ideia:

mandarim, temos a seguinte construção presente em Banh (2020): “同行十二年，不知木兰是女郎。双兔傍地走，安能辨我是雄雌?” (“Xióng tù jiǎo pū shuò, cí tù yǎn mílí. /Liǎng tù bàng de zǒu, ān néng biàn wǒ shì xióng cí?”). A segunda fonte trata-se da tradução para o inglês feita por Han H. Frankel: “The he-hare’s feet go hop and skip,/ The she-hare’s eyes are muddled and fuddled./Two hares running side by side close to the ground,/ How can they tell if I am he or she?” (1976, p. 72).

Figura 01: Mulan é dona de seu cabelo

Fonte: filme *Mulan* (00hs07min45seg)

Figura 02: Arquétipo borrado

Fonte: filme *Mulan* (00hs09min51seg)

Na figura 02, Mulan faz um cacho em seu cabelo com a própria saliva. Ela havia olhado sua imagem refletida no espelho após ser maquiada e não gostou do resultado, acrescentando assim um detalhe que ilustrasse melhor como se enxergava no interior. Essa atitude simples a retira do grau homogeneizador que vemos nas outras moças que foram ao encontro da casamenteira. Essa questão é pertinente, pois a personagem, quando decide ir secretamente para a guerra, corta o cabelo com a espada do próprio pai; já no campo de concentração, ela o mantém sempre preso até que, ao se revelar integralmente ao Imperador, suas madeixas negras e lisas aparecem soltas ao vento. Esse percurso capilar nos mostra a cisão com a tradição familiar, o encarceramento de um ser feminino no universo masculino e, por fim, a liberdade de ser uma mulher e heroína.

Por sua vez, a figura 02 traz um detalhe do braço de Mulan com uma “cola” borrada quando ela se apresenta à casamenteira. O texto escrito condensa o comportamento de uma mulher em sua época. Ela, um tanto nervosa, o lê em voz alta: “Execute os seus deveres calma e respeitosamente, pondere para depois rir... agir. Isso lhe trará honra e glória” (00hs09min55seg). O texto aponta para uma esposa que deve servir ao marido e nessa servidão estará seu ápice como indivíduo no mundo. Além de não ter sido plenamente decorado por Mulan, o texto também está borrado devido à água, isso deixa evidente que, para ela, o conteúdo contido naquelas palavras não ganhou vida em sua alma, não ecoou em suas ações, não foi fixado em sua consciência de mulher transgressora que não almeja ser a esposa perfeita.

É importante destacar que ela busca levar honra (manter o estado das coisas, a tradição) a sua família, mas o cerne da questão está em como fazer isso sem ter que abrir mão do que a define – espontaneidade, inteligência, coragem, força e criatividade. Com isso, Mulan, a princípio, sacrifica sua própria individualidade pela manutenção da aparente “normalidade” da família, que já sofria revezes sociais pelo fato de não ter um filho homem. Esses fatos e a experiência com a guerra afloram na protagonista o desejo de conhecer-se e desvendar-se.

Esse caminho do autoconhecimento (do quem eu sou?) até então era incomum tanto para as princesas clássicas quanto as da década de 1990 (Pocahontas e Jasmine), ele se faz saber com maior contundência na letra da canção *Reflection* presente no filme, da qual destacamos os seguintes versos:

Quem é essa garota que eu vejo⁶
Olhando diretamente para mim?
Por que desconheço meu próprio reflexo?
De alguma forma eu não posso esconder
Quem eu sou,
Embora eu tenha tentado.
Quando meu reflexo mostrará quem eu sou por dentro?
(WILDER; ZIPPEL, 1998, *tradução nossa*)

A partir da enunciação da canção citada, torna-se nítida a aflição da personagem por não ser quem esperam que ela seja e por não querer se desfazer de quem ela é para ser algo que definitivamente a tornará honrosa, porém limitada e incompleta. Mesmo havendo essa coerção, em alguns momentos sua família demonstra o apoio que ela precisa para desabrochar e descobrir quem ela realmente é. Ao ir para a guerra no lugar do pai, ela consegue entrar em contato com a parte que ela não via refletida no espelho. A partir dessa deliberação, sua vida ganha novos desafios, como esconder sua biologia feminina e provar para todos e a si mesma de que era forte e capaz de lutar para conquistar não só a honra para sua família, mas também para sua identidade psicológica.

Mulan passa por várias situações no campo de treinamento do exército chinês: treina com homens, sente atração física por um deles (o capitão Lee Shang), toma banho nua com seus colegas. Porém, mesmo tentando criar essa imagem de virilidade, sua

⁶ “Who is that girl I see/ Staring straight, back at me/ Why is my reflection someone I don't know/ Somehow I cannot hide/ Who I am/ Though I've tried/ When will my reflection show who I am inside” (WILDER; ZIPPEL, 1998).

sensibilidade é necessária e utilizada quando “requisitada” num momento de perda, em que é perceptível o ganho da confiança de seus colegas em sua persona masculina. Os laços afetivos construídos nesse processo possibilitam que, no final da jornada, ela se conecte consigo mesma e amplie sua rede de amizades, bem como induz o público a pensar em um “final feliz” ao lado de sua intenção amorosa, Shang, apesar de isso não se concretizar em imagem fílmica, diferente dos outros filmes Disney em que acontece um casamento para encerrar a história.

Ao comparar a história de Mulan com a da primeira princesa Disney, Branca de Neve, é possível notar tanto semelhanças quanto diferenças. Enquanto a donzela de 1937 é delicada e gentil, Mulan é o oposto. Enquanto uma se apaixona por um homem que mal conhece, a outra constrói isso ao decorrer da obra, elaborando essa ideia aos poucos desde o desejo sexual até o sentimento amoroso mais consolidado. Em ambas as histórias as duas princesas são altruístas, fogem de casa por motivos maiores e tentam resolver seus problemas e os de outrem, porém, em Branca de Neve, a princesa é salva pelo príncipe, em Mulan, ela não só salva o “príncipe”, como também toda a população da China.

Mulan e o Teste de Bechdel

Diante do cenário apresentado no tópico acima, parece-nos que Mulan é uma personagem definitivamente ousada para a franquia *Disney Princesa*. No entanto, embaixo dessa aparência, podemos lançar uma interpretação mais complexa e problemática, para isso trazemos o Teste de Bechdel. Ele foi criado pela cartunista Alison Bechdel inspirada por uma conversa com sua amiga Liz Wallace e pela leitura do livro *Um teto todo seu*, escrito por Virginia Woolf em 1929, onde lemos:

E eu tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até os dias de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo (WOOLF, 1928, p. 103).

Ao observar o papel da mulher na literatura ficcional, a autora inglesa compreende a ausência da voz feminina nos espaços sociais cotidianos, acadêmicos e

culturais. A partir disso, em 1985, Bechdel lançou a série em quadrinhos *Dykes to watch out for*, na qual uma das personagens cita três regras que a fará assistir ou não a um filme, essas as regras são os princípios usados pelo teste ilustrados na tirinha abaixo:

Figura 03: O teste de Bechdel⁷



Fonte: bechdeltest.com

Os três pontos – haver ao menos duas mulheres com nomes no filme; que ambas conversem entre si e que a conversa seja sobre qualquer assunto, que não sobre um homem – têm o intuito de avaliar a presença de mulheres nos filmes, séries, livros e outros meios de difusão de informação, eles ajudam a descobrir se esses meios quebram ou não com certos chavões e arquétipos. Essa forma de avaliação revela ou não os preconceituosos em relação à mulher ou se há aprofundamento em relação às personagens femininas.

O teste nos mostra o quão falha é a representação feminina nos filmes, visto que inúmeros deles são reprovados. Há controvérsias em relação ao filme *Mulan* passar ou não no teste de Bechdel. Há, sim, personagens femininas com nomes, mais de duas, inclusive; elas conversam entre si e sobre assuntos que não sejam homens. Porém, os diálogos travados entre essas personagens (mãe e avó de Mulan, Fa li e Fa, respectivamente) são em sua maioria sobre casamento, que é extremamente ligado à figura masculina. Entretanto, o filme é considerado aprovado no teste Bechdel, apesar do resultado ser levado em conta como “duvidoso”. E, mesmo que os diálogos entre

⁷ “A regra./ Personagem 1 (p1): Você escolhe o filme e eu pego a pipoca?/ Personagem 2(p2): Bem, Eu não sei. Eu tenho uma regra, veja.... Eu só assisto filmes que satisfazem três requisitos básicos. O **primeiro**, ter duas mulheres e que elas **falem** sobre qualquer coisa além de **homem**. / P1: Bastante rigoroso, mas é uma boa ideia./ P2: Sem brincadeira. / P1: O último filme que consegui ver era sobre alienígenas, duas mulheres falavam entre si sobre monstros. / P1: Você quer ir à minha casa fazer pipoca? P2: Agora sim você está entendendo” (tradução nossa).

elas tenham o casamento como principal tema, em outros momentos do filme elas conversam simplesmente sobre como grilos dão sorte, sobre os ancestrais (homens e mulheres) entre outros, deixando a imagem masculina totalmente de lado.

Já Mulan não tem muitas interações com sua mãe e avó, e as poucas que tem são, em sua maioria, sobre como ela deveria arranjar um marido e respeitar o seu pai, apesar de também receber broncas de sua mãe, o que não têm relação com homens. Essa escassez se dá, principalmente, em razão de ela se distanciar de sua família, impedindo-a de desenvolver diálogos diversificados com sua mãe e avó. Vale ressaltar que Mulan nunca se mostrou interessada em falar sobre homens e casar-se, era simplesmente imposto a ela essa questão.

É interessante observar *Mulan* e outros filmes nessa perspectiva voltada para o diálogo. De acordo com Blay (2016), 22 de uma totalidade de 30 filmes da Disney, inclusive da Pixar, expuseram um predomínio de diálogos masculinos: “[Em *Mulan*], o diálogo tende a ser masculino. Mushu, seu dragão protetor, tem 50% mais palavras de diálogo que a própria *Mulan*”. Apesar do filme ser uma quebra nos estereótipos comuns do que é esperado em uma obra da franquia, ele ainda conserva estereótipos que reproduzem a diminuta representação da mulher no cinema. Diante do exposto, chega a ser contraditório (ou mesmo assustador) o fato de o transgressor *Mulan* ter aproximadamente 25% de fala feminina e 75% masculina, enquanto o clássico conservador com “felizes para sempre” *A Bela Adormecida* conter mais de 60% de falas enunciadas por mulheres (BLAY, 2016). Isso causa uma certa reviravolta nas abordagens que se têm sobre este último filme e outras princesas clássicas. Em uma interpretação rápida, parece que as mulheres têm mais voz, no entanto o teor de suas falas reflete a manutenção do estado de coisas próprio de um mundo patriarcal, ou seja, não adianta apenas falar mas sim o que se diz através desse ato.

Por mais que *Mulan* passe mais tempo rodeada de homens e em *A Bela Adormecida* a protagonista esteja rodeada por um número maior de mulheres, e levando em conta que a própria Aurora não fala muito no filme, ainda assim, há o desvencilhamento desse estereótipo na obra clássica, pois são personagens femininas que atingem esse patamar nos roteiros pouco habitados por mulheres, até mesmo por protagonistas.

Assim, entendemos que não é só o filme de 1998 que tem sua transgressão, mas também os clássicos dentro dos limites de suas respectivas épocas, seus

endereçamentos. Apesar desses fatos, Mulan é considerada uma princesa rebelde, uma princesa revolucionária quanto às obras da Disney, e com razão. Mesmo com esses detalhes que são pouco perceptíveis a princípio, ela traz questões antes nunca abordadas pelos filmes de princesas, como a atração física, a força feminina, a indiferença ao casamento.

Considerações finais

Criticar os modelos representativos das mulheres no cinema, seja em obras infantis ou adultas, é fundamental para entendermos como as mídias interferem e educam o olhar do público. Ao observamos mais de perto os filmes de princesas, percebemos que eles não mostram só o aspecto delicado ou submisso das mulheres, mostram também as dificuldades que elas passam em suas vidas, muitas vezes não tendo uma família funcional ou presente.

Há uma diversidade de princesas que podem ser observadas sob outras perspectivas além da submissão, pois reduzi-las à essa característica não demonstra a realidade de suas personalidades. É necessário passar por muitas dificuldades para que as princesas atinjam seus objetivos, e, a partir de suas fragilidades, consigam dissipar o mal que as limita indo em busca de seu príncipe ou de sua emancipação, de seu “felizes para sempre”, não havendo nada de errado em priorizar a vida amorosa ou qualquer outra que seja, pois como diz Bruno Bettelheim (1976, p. 12):

E viveram felizes para sempre [...] indica realmente a única coisa que pode extrair o ferrão dos limites reduzidos do nosso tempo nesta terra: construir uma ligação verdadeiramente satisfatória com outra pessoa. Os contos ensinam que quando uma pessoa assim o fez, alcançou o máximo, em segurança emocional de existência e permanência de relação disponível para o homem; e só isto pode dissipar o medo da morte. Se uma pessoa encontrou o verdadeiro amor adulto, diz também o conto de fadas, não necessita desejar a vida eterna.

Se uma pessoa atingiu o “felizes para sempre” encontrando o que almejava, seja num parceiro ou numa situação adversa a esta, nota-se que o leque de possibilidades que se abre. Mas, mais importante do que novas possibilidades para um enredo fílmico, é não desconsiderar os enredos anteriores e não anacronizar histórias que diferem de

determinada visão geracional. Portanto, é importante salientar o perigo de uma única história, principalmente quando contada para crianças (ADICHIE, 2009).

Sendo o cinema uma ferramenta com a capacidade de ilustrar histórias, seria imprescindível se tal ferramenta conseguisse representar o “felizes para sempre” numa vasta capacidade de representatividade, num modo diverso de se enxergar o mundo.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história**. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acessado em: 26 mar. 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

BANH, Jenny. #MakeMulanRight: Retracing the Genealogy of Mulan from Ancient Chinese Tale to Disney Classic. In: ROBERTS, Shearon (Org.). **Recasting the Disney Princess in an Era of New Media and Social Movements**. Nova York: Lexington Books, 2020.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BECHDEL, Alison. **The bechdel test movie list**. Disponível em: <http://bechdeltest.com/>. Acessado em: 22 out. 2016.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

BLANCO, Diego. **Princesas Disney e o feminismo – parte 1**. Revista Fórum: os entendidos. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2012/09/03/princesas-disney-e-o-feminismo-parte-1/>. Acessado em: 21 set. 2016.

BLANCO, Diego. **Princesas Disney e o feminismo – parte 3**. Revista Fórum: os entendidos. 14 set. 2012. Disponível em:

BLAY, ZEB. **4 provas de que em Hollywood só os homens têm vez**. Brasil, 2016. Disponível em <http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/4-provas-que-mostram-como-o-cinema-e-extremamente-machista/>. Acessado em: 22 mar. 2017

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2007.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos traços do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 7 – 78.

FRANKEL, Han H. **The flowering plum and the palace lady: interpretations of chinese poetry**. New Haven: Yale University Press, 1976.

LISITA, Ana Carolina Rochha. **Quando crescer quero ser princesa: um estudo de representações fílmicas de gênero feminino sob a perspectiva da educação da cultura visual**. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

METZ, Christian. **Film language: a semiotics of the cinema**. Chicago: University of Chicago press, 1974.

MULAN. Direção: **Tony Bancroft e Barry Cook**. Estados Unidos, 1998. 88 minutos.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme Lavoura arcaica pelo viés da tradução coletiva. Orson. **Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL**, no 5. Pelotas, julho-dezembro, 2013.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. **Uma bala para Bené: “Cidade de Deus”, tradução coletiva e violência urbana no cinema literário brasileiro**. Cenários, v. 2, nº 6. Porto Alegre, julho-dezembro, 2018.

WILDER, Matthew; ZIPPEL, David. Reflection. In: **Mulan: an original Walt Disney Records Soundtrack**. Florida: Walt Disney Records.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.